

KOBIETA JAKO POSTAĆ LITERACKA W ŁACIŃSKIEJ POEZJI RENESANSU

Acta Universitatis Wratislaviensis No 3561

Maria Łukaszewicz-Chantry

KOBIETA JAKO POSTAĆ LITERACKA W ŁACIŃSKIEJ POEZJI RENESANSU

ITALIA I POLSKA

Wrocław 2014

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

Recenzentka
Zofia Głombiowska

Ilustracja na okładce: © Nejron Photo — Fotolia.com

© Copyright by Maria Łukaszewicz-Chantry and Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.
Wrocław 2014

ISSN 0239-6661
ISBN 978-83-229-3421-0

Publikacja przygotowana w Wydawnictwie Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.
50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15
tel. 71 3752885, e-mail: marketing@wuwr.com.pl

SPIS TREŚCI

WPROWADZENIE	9
ROZDZIAŁ I. MAŁA DZIEWCZYNKA	18
ROZDZIAŁ II. DORASTAJĄCA CÓRKA	37
ROZDZIAŁ III. KOCHANKA	63
ROZDZIAŁ IV. MAŁŻONKA I MATKA	109
ROZDZIAŁ V. STARSZA KOBIETA	149
ROZDZIAŁ VI. <i>VIRAGO</i>	169
ZAKOŃCZENIE	208
BIBLIOGRAFIA	213
SUMMARY	220
INDEKS NAZW OSOBOWYCH	224

Pamięci mego Ojca

WPROWADZENIE

W renesansowej Europie toczy się dyskusja o naturze kobiety i jej statusie społecznym¹. Powstają wtedy liczne traktaty poruszające „kwestię kobiecą”, a ich autorzy opierają się na dwóch autorytetach: Biblii i antyku. Sięgając do biblijnego opisu stworzenia pierwszych ludzi i popełnionego przez nich grzechu, autorzy, którymi są mężczyźni, podkreślają słabość niewieściej natury i jej skłonność do upadku². Z dwóch biblijnych opisów stworzenia człowieka o wiele większą popularnością cieszył się drugi (Rdz 2, 5–25), należący do tradycji zwanej jahwistyczną. Poprzez swą obrazowość działał na wyobraźnię i był podatny na różne interpretacje, nieraz daleko odchodzące od biblijnego orędzia. Dopatrywano się w opisie stworzenia pierwszych ludzi równoczesnego ustanowienia hierarchii płci³. Ewa, stworzona po Adamie, druga w kolejności, reprezentować miała drugą, gorszą płć. Uważano też, że została stworzona dla Adama i jemu powinna być podporządkowana, choć w Biblii słowa: „on zaś będzie panował nad tobą” (Rdz 3, 16) wypowiada Bóg do Ewy już po popełnieniu grzechu. Dominacja płci męskiej nad żeńską jest więc skutkiem grzesznego upadku pierwszej pary.

Pochodzenie Ewy z żebra Adama zazwyczaj było argumentem przywoływanym na niekorzyść Ewy, ale były też próby egzegezy przeciwnej. Przytoczmy dwa najbardziej jaskrawe przykłady. Jeden z nich to *Disputatio nova contra mulieres qua probatur eas homines non esse*, przypisywana Valensowi Acidaliusowi (1567–1595). W rozprawce pochodzenie Ewy od Adama jest argumentem na to, że kobiety nie można uznać za człowieka, gdyż nie została stworzona na obraz Boga, lecz jest „derywatem” mężczyzny⁴. Przykład odmiennej interpretacji to dzieło: *Decla-*

¹ O tej dyskusji, *querelle des femmes*, wspominają m.in.: M.L. King, *Women of the Renaissance*, Chicago-London 1991, s. 47–48, 178–188; M. Bogucka, *Białogłowa w dawnej Polsce*, Warszawa 1998, s. 114–152; *eadem*, *Gorsza płć. Kobieta w dziejach Europy od antyku po wiek XXI*, Warszawa 2006, s. 115–144; H. Dziechcińska, *Kobieta w życiu i literaturze XVI i XVII wieku*, Warszawa 2001, s. 12–25.

² Ten akapit i następny były już, w nieco innej wersji, publikowane w moim artykule: zob. M. Łukasiewicz-Chantry, *Pramatka Ewa jako postać literacka w wybranych utworach renesansu. Italia, Niderlandy, Polska*, „Theologica Wratislaviensia” 6 (2011), s. 157–158.

³ Zob. D.F. Sawyer, *Kobiety i religie w początkach naszej ery*, przeł. K. Ciekot, Wrocław 1999, s. 200.

⁴ Do dziś *Disputatio* jest różnie interpretowana, np. jako „sowizdrzański żart ubrany w sofistyczną argumentację” traktuje tę rozprawę B. Gaj, *Ślązaczka. Pomiędzy rustica grossa i Pallas Silesiae — portret kobiety w literaturze łacińskiego Śląska*, Opole 2010, s. 202.

matio de nobilitate et praecellentia foeminei sexus (wydane w Antwerpii w 1529 r.)⁵. Jego autor, niemiecki lekarz, teolog i filozof Henricus Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486–1535) twierdzi, że skoro pierwsza kobieta została stworzona z żebra Adama, czyli z „tworzywa” lepszego niż ziemia, to znaczy, że przewyższa mężczyznę i jest wspaniałym finałem całego dzieła stworzenia.

Oprócz Biblii drugim ważnym źródłem w dyskusjach o naturze kobiety były poglądy greckich filozofów, przede wszystkim Platona i Arystotelesa. W *Menonie* Platon pisze o podziale ról obu płci: „Jeżeli ci chodzi o dzielność mężczyzny, łatwo powiedzieć, że dzielność mężczyzny polega na tym, aby być zdolnym do zajmowania się sprawami państwa [...]. A jeżeli chcesz mówić o dzielności kobiety, to nie-trudno ją opisać: kobieta powinna dobrze gospodarować, dbać o wszystko w domu i być poddaną mężowi”⁶. Zostały więc wytyczone dwie oddzielne sfery działania mężczyzny i kobiety.

Poglądy Platona kontynuował i rozwinął Arystoteles, który również głosił, że kobiety nie mogą angażować się w życie publiczne zarezerwowane dla mężczyzn, lecz mają przebywać w domu, poddane swym ojcom, a później mężom, zajęte dziećmi i domową pracą (*Polityka* 1254b, 13–15; 1260a, 8)⁷. Ten podział ról miał wynikać z samej natury kobiety. Stagiryta twierdził, że natura samic (także w przypadku ludzi) w porównaniu z męską jest słabsza i bardziej bierna (*De generatione animalium* 716a, 728a, 729b–730b). Konsekwencją poglądów Arystotelesa na naturę i rolę niewiast są jego postulaty dotyczące kobiecych postaci literackich, wyrażone w *Poetyce* (1454a, 20–25)⁸. Dla Arystotelesa najważniejszą zasadą w konstruowaniu świata przedstawionego jest prawdopodobieństwo. Postaci literackie należy więc tworzyć zgodnie z tą zasadą. Stagiryta w rozdziale o cechach bohaterów tragedii pisze: „Druga sprawa, to — stosowność. Cechą charakteru może być np. męstwo, **ale przecież nie jest stosowne dla kobiety być mężną lub uczoną** [wyróżnienie — M. Ł.-Ch.]” (*Poetyka* 1454a, 22–24)⁹: „ἀλλ’ οὐχ ἀρμόδιον γυναικὶ οὕτως ἀνδρείαν ἢ δεινὴν εἶναι”.

Zostały tu użyte dwa istotne przymiotniki: ἀνδρεῖος, co znaczy „męski, męzyny, odważny, mocny”, oraz δεινός, czyli „groźny, straszny, potężny, zręczny, szybki, biegły, sprytny”. Postaci kobiece nie powinny więc przejawiać ani siły fizycznej, ani umysłowej, czyli nie wolno im wykraczać poza granice wyznaczone niewieściej płci, obowiązujące w greckim społeczeństwie.

Idąc za greckimi filozofami, humaniści, w zdecydowanej większości, uważają, że kobiety należy wyłączyć z życia publicznego oraz pozbawić możliwości zabiera-

⁵ Rozprawa ta została przetłumaczona na wiele języków, na polski przełożył ją Maciej Wirzbięta: *O słachetności płci niewieściej* (1575).

⁶ Platon, *Menon* 3e, przeł. W. Witwicki. „Dzielność” — tak została przetłumaczona: ἀρετή, czyli „cnota”.

⁷ Por. M. Łukaszewicz-Chantry, *op. cit.*, s. 159.

⁸ Por. *ibidem*.

⁹ Arystoteles, *Retoryka, poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 339. Tłumacz oddał δεινὴν jako „uczona”, z czym można polemizować.

nia głosu¹⁰; niewieściom światem ma być dom i rodzina. Poglądy te renesansowi autorzy wyrażają zarówno w uczonych traktatach, jak np. Juan-Luis Vives w słynnym dziele *De institutione feminae christianae*, jak i w rozmaitych gatunkach literackich. Ilustracją tego przekonania jest jeden z emblematów Alciata, który — przywołując sentencję, że kobieta winna słynąć dobrą opinią, a nie wyglądem — nawiązuje do znanego w starożytności posągu Wenus stojącej na żółwiu, dłuta Fidiasza. Alciato wyjaśnia, iż rzeźba ta ma przypominać wszystkim dziewczętom, że mają milczeć i zajmować się domowymi pracami:

Mulieris famam, non formam, vulgatam esse oportere.



Andrea Alciato, *Les Emblemes*, Paris 1539. By permission of University of Glasgow Library, Special Collections

¹⁰ Agrippa von Nettesheim we wspomnianej już *Declamatio* uważał, że kobiety powinny mieć pełny dostęp do edukacji, a także do życia publicznego na równi z mężczyznami. Był to jednak głos odosobniony.

Alma Venus, quatenam haec facies, quid denotat illa
 Testudo, molli quam pede diva premis?
 Me sic effinxit Phidias sexumque referri
 Foemineum nostra iussit ab effigie.
 Quod manere domi et tacitas decet esse puellas,
 Supposuit pedibus talia signa meis. (*Emblema* 100)¹¹

Tym samym wyobrażeniem Wenus na żółwiu posługuje się też Erazm z Rotterdamu, gdy w *Adagiach* poucza, że odpowiednim miejscem dla kobiety jest dom, którego nie powinna opuszczać (*Adag.* II 5,1). Podobnie u nas Andrzej Frycz Modrzewski nawiązuje do wyobrażenia Wenus na żółwiu, gdy w *De republica emendanda* z całym przekonaniem twierdzi, że nie należy kobiet dopuszczać do spraw publicznych (I 26: *O tym, by się niewiasty nie mieszały do rządów*).

Warto jeszcze w „kwestii kobiecej” przytoczyć jeden z epigramatów Piotra Roizjusza, ucznia Alciata. „Doktor Hiszpan” przypomina o tradycyjnym podziale obowiązków na męskie i żeńskie. Mężczyzna walczy, działa poza domem, kobieta natomiast nie powinna opuszczać progów domu, gdzie przez cały czas ma być zajęta pracą:

Servet clausa domum, non tangat femina limen,
 Curas hos fines discat habere suas.
 Et lanae imperium, non illam publica pulsant
 Munera, non et res huius et huius agat.
 Quin assueta colo potius calathisque Minervae,
 Immunes operis non sinat ire manus.
 [...]
 Inclitus aut quid agat caesar, rexve ipse Quiritum,
 Ductor uterque hominum, miles uterque Dei,
 Quid Gallus bellaxque Angelus, quid Turca sub Istro,
 Quid fidei Danus, Saxo Lutherus agat,
 Debellare modo nova quo papa monstra procuret,
 Quae caelo infestas opposuere manus.
 Hic labor hae curaeque virum, queis mascula corda:
 Femina tractet acus clausa colosque suas. (*De officio feminae, Satirica* 14, 1–6; 23–30)¹²

Roizjusz jako domenę, w której panują kobiety, ukazuje przedzenie wełny: *lanae imperium*. Pamiętajmy więc, że przedzenie było podstawową pracą kobiet — przędły kobiety w starożytnym świecie i nie przestały tym się trudnić w renesansowej Europie¹³. Zajęcie to stało się symbolem skromnego i pracowitego życia

¹¹ A. Alciatus, *Emblematum libellus. Książeczka emblematów*. Przekład i komentarze pod kier. M. Mejora A. Dawidziuk, B. Dziadkiewicz, E. Kustroń-Zaniewska. Wstęp i opracowanie R. Krzywy, Warszawa 2002.

¹² Korzystam z wydania: *Petri Royzii Aurei Alcagnicensis Carmina. Pars II carmina minora continens [...]*, ed. B. Kruczkiewicz, Cracoviae 1900.

¹³ O przędzeniu jako symbolu kobiecości pisałam już w artykułach: *Pramatka Ewa...*, s. 160, oraz *Wanda, Amazone Sarmate dans la poesie latine de la Renaissance en Pologne*, „Eos” 98 (2011), s. 99.

niewiasty, troszczącej się o swoją rodzinę i pozostającej w domu, czyli miejscu dla niej przeznaczonym. Kądziel i wrzeciono stanowiły więc nie tylko narzędzia pracy, lecz także stały się atrybutami doskonałej kobiecości. Nic więc dziwnego, że przędzenie często wspominano w pochwałach kobiet. W epitafiach na nagrobkach rzymskich matron za największy komplement uchodziło: przędła wełnę (*lanam fecit*), a epitet: *lanifica* był synonimem: *pudica*¹⁴. Również biblijna „dzielna niewiasta” z *Księgi Przysłów* jest chwalona za to, że „wyciąga ręce po kądziel, dłonią chwyta wrzeciono” (*Prz* 31, 19).

Zdarzały się jednak kobiety, które próbowały porzucić zacisze domowe i włączyć się w życie publiczne, dorównując mężczyznom zarówno w sprawowaniu władzy, jak i w walce. Waleczne kobiety są jednak zawsze kimś wyjątkowym, na kogo mężczyźni patrzą zwykle ze zdziwieniem czy nawet przeświadczeniem, że są one zjawiskiem niezgodnym z naturą. Czasem jednak i z podziwem, uważając je za chlubne wyjątki w słabym niewieścim rodzie.

U początków renesansu interesującym świadectwem poglądów na naturę i rolę kobiety jest list Petrarcki do królowej Anny, która była księżniczką świdnicką z dynastii Piastów, a następnie poślubiła Karola IV Luksemburskiego, króla Czech i cesarza rzymskiego¹⁵. Anna była rozczarowana tym, że jako pierwsze dziecko urodziła dziewczynkę¹⁶. Petrarka pociesza młodą matkę, pisząc do niej gratulacyjny list: *Ad Annam imperatricem, responsio congratulatoria super eius femineo licet partu et ob id ipsum multa de laudibus feminarum* (*Familiares* 21, 8). Najpierw zapewnia Annę, że po skromnym początku, to znaczy narodzinach dziewczynki, nastąpią z pewnością bardziej doniosłe wydarzenia, czyli narodziny męskich potomków: „Neque vero tuum hoc et meum et comune gaudium imminuat, quod primus tibi femineus partus est, nam ut sapientibus placet, sepe principium debile melior fortuna prosequitur”¹⁷.

Później jednak Petrarka pisze o równouprawnieniu obu płci, zagwarantowanym przez samego Boga, który w Jezusie stał się mężczyzną, ale narodził się z kobiety (*sic!*). Zapewnia też, że kobiety nie tylko mogą być matkami wybitnych mężczyzn, lecz także, co jest tutaj godne podkreślenia, mogą się wyróżniać swymi własnymi zaletami i doniosłymi czynami: „Adde quod nec partu tantum, sed ingenio et virtute multiplici et rebus gestis et regni gloria sexus est nobilis” (*Familiares* 21, 8, 4). Zatem dla Petrarcki, inaczej niż dla Arystotelesa, kobieta może być mężna i bystra, może wyróżniać się siłą umysłu i charakteru. Kobiety potrafią także dokonywać wielkich czynów, sprawować władzę i odnosić w tym sukcesy. Ilustrują to kolejne przykłady, które przytacza Petrarka, tworząc katalog sławnych niewiast.

¹⁴ Np. inskrypcje: *CLE* 52 i 237.

¹⁵ Anna (ur. 1339, zm. 11 lipca 1362 w Pradze) była bardzo wykształconą osobą, co chwali Petrarka, podkreślając też jej młody wiek (19 lat).

¹⁶ Pierwszym dzieckiem Anny i Karola była córka Elżbieta, urodzona 19 kwietnia 1358.

¹⁷ *Familiares* 21, 8, 3. Tekst według: F. Petrarca, *Le Familiari*, Edizione critica, vol. 4, ed. U. Bosco, Edizione Nazionale delle Opere di Francesco Petrarca, ed. V. Rossi, vol. 13, Firenze 1942.

Są w nim bohaterskie żony i matki, np. Kornelia matka Grakchów czy Porcja żona Brutusa; znalazły się tu także niewiasty wykształcone (poetki: Safona i Proba) oraz znane ze swej waleczności i sprawujące władzę: np. Amazonki i Kamilla, Hypsikratea, Semiramida, Tomyris, Kleopatra, Zenobia. Aby nie ograniczać się tylko do starożytności, Petrarka podaje również Matyldę Toskańską, margrabinę Canosy (1046–1115), znaną ze swej mądrości i waleczności. Píše również z podziwem o chrześcijańskich męczennicach, podkreślając, że w słabym ciele niewiasty może znajdować się bohatera dusza. Interesujące jest też ukazanie roli kobiet w historii Izraela: „Quis non legit israeliticum populum et duarum unius viri coniugum totidemque sponsalium ancillarum fecunditate progenitum, et unius vidue constantia liberatum, ducis hostium caput in gremio referentis?” (21, 8, 21). Petrarka nie podaje imion wspomnianych tu żydowskich kobiet, ale można się domyślić, o kogo chodzi. Kobiety, które są rodzicielkami Izraela, to zapewne Lea i Rachela — owe „dwie żony jednego męża”, czyli Jakuba, oraz ich niewolnice: Bilha (służąca Racheli) i Zilpa (służąca Lei)¹⁸. Z potomstwa Jakuba wywodzi się dwanaście plemion Izraela. Natomiast wdowa przynosząca wyzwolenie Izraelitom i niosąca głowę wroga to Judyta. W tej enigmatycznej historii Izraela Petrarka jednakowo więc ceni zasługi matek, czyli kobiet realizujących swoje przyrodzone powołanie, oraz Judyty — niewiasty, która stała się symbolem odwagi i waleczności.

List Petrarki do Anny ma charakter gratulacyjny, nic więc dziwnego, że znalazły się w nim wyłącznie pochwały niewieściego rodu. Warto jednak podkreślić, że w tej galerii postaci dominują kobiety, które Arystoteles określiłby zapewne jako ἀνδρείαι czy δειναι.

Na temat natury kobiecej wypowiada się także uczeń i przyjaciel Petrarki, Giovanni Boccaccio, w popularnym dziele *De mulieribus claris*¹⁹. Przedstawia w nim 106 krótkich biografii sławnych kobiet, w porządku chronologicznym: od Ewy poprzez postaci znane z mitologii i historii antycznej, które stanowią zdecydowaną większość, aż po współczesną autorowi Joannę I, królową Neapolu. Nie jest wykluczone, że właśnie list Petrarki do Anny zainspirował Boccaccia do stworzenia tej galerii niezwykłych kobiet²⁰.

We wstępie, wyjaśniając powody powstania swego dzieła, Boccaccio, zgodnie z tradycyjnym poglądem, przyznaje, że wrodzonymi cechami kobiet są: *mollities*, czyli słabość („miętkość”); *corpus debile*, czyli wątłe ciało, oraz *tardum ingenium* — opieszale umysł²¹. Uważa jednak, że bohaterkami biografii warto uczynić właśnie

¹⁸ S.L. Kolsky sugeruje, że chodzi tu o Abrahama, ale wtedy nie zgadza się liczba żon i niewolnic. Zob. S. Kolsky, *The Genealogy of Women: Studies in Boccaccio's De mulieribus claris*, New York 2003, s. 42.

¹⁹ Pisał je od 1361 r., zob. wstęp do: G. Boccaccio, *Famous Women*, ed. and trans. V. Brown, London 2001, s. xiii. Wszystkie cytaty z Boccaccia pochodzą z tego wydania.

²⁰ Por. S. Kolsky, *op. cit.*, s. 46–47, oraz E. Filosa, *Petrarca, Boccaccio e le mulieres clares: dalla Familiare 21:8 al De mulieribus claris*, „Annali d'Italianistica”, Vol. 22 (2004), s. 381–395. Sam Boccaccio we wstępie wskazuje na *De viris illustribus* Petrarki jako źródło inspiracji.

²¹ G. Boccaccio, *op. cit.*, s. 8.

te kobiety, które są wyjątkowe, czyli mężne i inteligentne²². To właśnie męskie cechy nobilitują niewieścią naturę, choć, jak sam przyznaje, czasem inteligencja i odwaga mogą zostać wykorzystane do popełnienia zbrodniczych czynów (np. Medea). Wśród bohaterek Boccaccia znalazły się więc kobiety waleczne i sprawujące władzę (np. Semiramida, Tomyris, Penthesilea) oraz *puellae doctae* (np. Proba). Są też sławne żony i matki, jednak Florentczyk uważa, że małżeństwo i macierzyństwo są dla kobiety czymś oczywistym, dlatego wśród mężatek i matek dominują te, które okazały się w swej miłości heroiczne²³, np. Argia, żona Polinejka, wbrew zakazowi grzebiąca jego ciało, czy Curia ukrywająca u siebie w domu proskrybowanego męża. Warto też podkreślić, że *De mulieribus claris* Boccaccio dedykował Andrei Acciaiuoli i w komplementach skierowanych do dostojnej adresatki zapewniał, że imię „Andrea” oddaje dobrze jej „męskie” zalety, wyróżniające ją spośród pozostałych kobiet.

De mulieribus claris cieszyło się dużą popularnością i zainspirowało wielu autorów do dyskusji na temat natury kobiet i ich społecznej roli²⁴. Jednak wzory podane przez Boccaccia były niedostępne dla większości kobiet czasów odrodzenia²⁵. Waleczne niewiasty pozostają kimś wyjątkowym, a naturalne środowisko kobiety to domowe zacisze, w którym powinna wypełniać swe zwyczajne rodzinne obowiązki. Dlatego też w moim studium najwięcej uwagi poświęcam kobiecie „domowej”, której, w kolejnych rozdziałach, przyjrzymy się od czasów dzieciństwa aż do starości. Zobaczymy ją zatem w życiu prywatnym, w różnych rolach: córki, wnuczki, żony, matki, babci, a także piastunki i kochanki (zarówno młodej, jak i w wieku starszym). Natomiast w ostatnim rozdziale (*Virago*) ukazują kobiety wyłamujące się z tradycyjnej roli, próbujące konkurować z mężczyznami: waleczne i sprawujące władzę. W układzie rozdziałów zastosowałam więc dwa kryteria: wieku i pełnionej funkcji. To połączenie pomogło uporządkować zebrany materiał, choć, przyznaję, czasem trudno było zachować konsekwencję. Mianowicie, wybierając kryterium roli, zdecydowałam, że *Virago*, choć jest osobą w sile wieku, zostanie umieszczona na końcu tej książki. Natomiast ze względu na małą liczbę tekstów o „dobrych staruszkach” zdecydowałam, kierując się tym razem kryterium wieku, że włączę sędziwe matki (np. św. Elżbietę) do rozdziału o starszych kobietach, dla zrównoważenia obszernej grupy tekstów przedstawiających dojrzałe niewiasty w sposób karykaturalny.

²² Por. M. Łukaszewicz-Chantry, *Pramatka Ewa...*, s. 159. Również Plutarch waleczne kobiety uczynił bohaterkami swego dzieła *Γυναῖκων ἀρεταί*. Boccaccio nie mógł jednak znać tego dzieła, które stało się popularne po opublikowaniu łacińskiego przekładu (*De mulierum virtutibus*) w 1485 r. Zob. S. Kolsky, *op. cit.*, s. 42.

²³ Por. S. Kolsky, *op. cit.*, s. 144–148.

²⁴ Zob. S. Kolsky, *The Ghost of Boccaccio. Writings on Famous Women in Renaissance Italy*, Tournhout 2005.

²⁵ S. Kolsky, *The Genealogy...*, s. 2.

Postaci kobiece są w literaturze wszechobecne, konieczna więc była selekcja, pokazanie tylko pewnych typów bohaterek, wybranie najbardziej charakterystycznych przykładów, a także zawężenie obszaru badań. Kuszący wydał się wybór Italii i Polski, pozwalający na tropienie wędrówek postaci i motywów, odkrywanie wspólnych wzorów, do których sięgają autorzy włoscy i polscy, a przez to też ukazanie wspólnoty literackiej renesansowej Europy, z uwzględnieniem faktu, że dla polskich autorów literatura włoskich humanistów stała się tradycją nie mniej ważną od antycznej.

Spośród autorów włoskich wybrałam przede wszystkim tych, których utwory były istotną inspiracją dla naszych poetów. Najczęściej przytaczany to Giovanni Pontano, mistrz poezji rodzinnej, związany z Polską także poprzez rodzinę Sforzów. Bona Sforza, była wnuczką Alfonsa II Aragońskiego, króla Neapolu, którego nauczycielem, a następnie wieloletnim doradcą, był właśnie Pontano. Dłużej też zatrzymałam się na twórczości Kallimacha (Filipa Buonaccorsiego), którego osoba łączy Italię i Polskę, sięgałam też do wybranych utworów naszych rodzimych poetów, poczynając od Jana z Wiślicy, a kończąc na Szymonie Szymonowicu²⁶. Mając na uwadze, że dla autorów renesansowych najważniejszy teoretyczny postulat brzmiał *imitatio antiquorum* i *aemulatio*, w każdym rozdziale staram się odkryć antyczne inspiracje, pokazać autorów, z którymi humaniści podejmują intertekstualną grę. Bez tego punktu odniesienia trudno byłoby interpretować renesansową poezję. Próbuję też zrekonstruować konteksty historyczny, kulturowy i obyczajowy, które kształtowały świadomość humanistycznych autorów i warunkowały ich poglądy na naturę i rolę kobiety.

W ostatnich czasach kobieta stała się częstym, by nie powiedzieć modnym, przedmiotem badań przedstawicieli różnych dziedzin nauki. W historii popularny stał się nurt zajmujący się dziejami kobiet i życiem prywatnym. Rezultatem tego jest obszerna literatura, którą tworzą zarówno opracowania przekrojowe, np. *Histoire des femmes en occident* czy *Histoire de la vie privée*²⁷, jak i dzieła monograficzne, poświęcone kobietom czasów renesansu, m.in. prace Margaret Luther King czy Marii Boguckiej²⁸. Także w badaniach nad literaturą nowołacińską widoczne jest zainteresowanie postaciami kobiet oraz tematyką małżeńską i rodzinną, czego wyrazem jest np. praca zbiorowa: *Aspects du lyrisme conjugal à la renaissance*²⁹ czy monografia Beaty Gaj o portrecie Ślężaczki w literaturze łacińskiego Śląska³⁰. O kobiecie jako postaci literackiej piszą też różni badacze, zajmujący się poszczególnymi autorami bądź gatunkami literatury renesansu. Ograniczę się tyl-

²⁶ W przypisach i bibliografii podaję wydania, na których się opieram. W cytatach zachowuję oryginalną ortografię.

²⁷ *Histoire des femmes en Occident*, vol. 3, éd. N. Zemon Davis, A. Farge, Paris 2002; *Histoire de la vie privée*, vol. 2, éd. Ph. Ariès, G. Duby, Paris 1999. Zob też inne pozycje w *Bibliografii*.

²⁸ Zob. *Bibliografia*.

²⁹ *Aspects du lyrisme conjugal à la renaissance*, éd. P. Galand i J. Nassichuk, Genève 2011, s. 37–47.

³⁰ B. Gaj, *op. cit.*

ko do dwóch przykładów: Zofia Głombiowska, analizując elegie Jana Kochanowskiego, ukazuje „stereotyp bohaterki”, a Barbara Milewska-Ważbińska w swej pracy o epitafiach zwraca uwagę na utwory poświęcone kobietom³¹.

Moje studium ma charakter historycznoliteracki i jako metodę pracy przyjęłam analizę filologiczną. Staram się przede wszystkim zwrócić uwagę na konwencję gatunkową i tradycję literacką, a także dotrzeć do *proprium* każdego z autorów³². Dla uproszczenia tej analizy korzystam z terminologicznych propozycji Janiny Abramowskiej, która rehabilituje pojęcie autora³³. Nie posługuję się więc terminami „podmiot liryczny” ani „ja liryczne”, gdyż mogłoby to niekiedy doprowadzić do śmieszności (np. „podmiot liryczny leży przed zamkniętymi drzwiami kochanki”), lecz stosuję rzeczownik „poeta” czy też nazwę własną (np. Kallimach). Jest w tym niestety pewne ryzyko dwuznaczności: czasem słowo „poeta” będzie wskazywać osobę z rzeczywistości pozatekstowej (podmiot czynności twórczych), a kiedy indziej postać literacką, która należy do świata przedstawionego. Myślę jednak, że kontekst pozwoli czytelnikom bezbłędnie odgadnąć, o którą z tych dwu możliwości chodzi. Zresztą często w poezji renesansowej osoba realna autora jest w misterny sposób połączona z jego literacką hipostazą.

Dopiero podczas pracy nad tym studium zdałam sobie sprawę, że podjęłam się ryzykownego przedsięwzięcia. Połączenie wielu autorów, różnorodność gatunków i konwencji, różnorodność postaci (np. mitologiczne obok „rzeczywistych”) — to wszystko okazało się trudne do przedstawienia w jednolity i koherentny sposób. Dochodziły do tego jeszcze różnice w liczbie tekstów źródłowych: jak choćby imponująca liczba utworów o wybrankach serca, a znacznie mniejsza o małych dziewczynkach czy staruszkach, dlatego też rozdziały różnią się objętością. Pewne postaci nie mieszczą się też w przyjętych ramach lub przechodzą z jednej kategorii do drugiej. W czasie pracy odnosiłam niekiedy wrażenie, że bohaterki zaczynają wymykać mi się spod kontroli i żyć swoim własnym życiem. Pisząc moje studium o kobietach, niejednemu raz musiałam przyznawać rację Wergiliuszowi: *varium et mutabile semper femina*.

* * *

Pragnę w tym miejscu bardzo serdecznie podziękować Pani Profesor Zofii Głombiowskiej oraz Pani Profesor Alicji Szastyńskiej-Siemion za cenne uwagi i inspirowane sugestie. Bardzo serdecznie dziękuję też Pani Redaktor Annie Sokolskiej za niezwykle kompetentną i życzliwą opiekę redakcyjną.

³¹ Z. Głombiowska, *Elegie łacińskie Jana Kochanowskiego. Dwie wersje*, Warszawa 1981; B. Milewska-Ważbińska, *Ars epitaphica. Z problematyki łacińskojęzycznych wierszy nagrobnych*, Warszawa 2006. Te i pozostałe opracowania dotyczące kobiet podaję w *Bibliografii*.

³² Zob. A. Fulińska, *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*, Wrocław 2000, s. 8–9.

³³ J. Abramowska, *Jednak autor! Skromna propozycja na okres przejściowy*, „Teksty Drugie” 2 (1994), s. 47–53.

ROZDZIAŁ I

MAŁA DZIEWCZYNNKA*

Na drzeworytach, portretach i witrażach powstałych u schyłku średniowiecza i w początkach odrodzenia Matka Boska po raz pierwszy uśmiecha się do dzieciątka. Trzyma je przy piersi, a dziecko jest wesołe, i jak się wydaje, pełne życia. Z tego uścisku matki i dziecka, któremu gotycka rzeźba i piętnastowieczne barwy nadały wymiar wieczny, narodziła się przełomowa kultura renesansu³⁴.

Odrodzenie to czasy „odkrycia dzieciństwa”, gdy zaczęto dostrzegać właściwe dzieciom cechy i zachowanie. Renesansowi artyści próbują uchwycić typowe dla tego wieku proporcje ciała, a także oddać dziecięcą niewinność i urok. Pewne zainteresowanie dzieckiem, jak można wnioskować na podstawie ikonografii, zaczęło się już wcześniej, w XIII w., jednak różnie przebiegało w poszczególnych krajach Europy. Na przykład we Francji „odkrycie dzieciństwa” znalazło wyraz w sztuce dwa wieki później niż w Italii, gdyż dopiero w XVII w., a w literaturze francuskiej w XVIII w.³⁵. Widać też różnice w traktowaniu dzieci w poszczególnych krajach renesansowej Europy, czego interesującym świadectwem jest wypowiedź pewnego Włocha, podróżującego po Anglii pod koniec XV w.: „Brak serca Anglików widać wyraźnie po tym, jak traktują własne dzieci. Trzymają je w domu do siódmego czy dziewiątego roku życia, po czym wysyłają tak samo chłopców, jak dziewczynki na służbę do obcych, na okres siedmiu do dziewięciu lat”³⁶.

Można zauważyć w czasach renesansu, że Włochów i Polaków łączy podobna wrażliwość na dziecko, a także potrzeba okazywania rodzicielskich uczuć, co znaj-

* Rozdział ten, w języku francuskim i w wersji znacznie skróconej, był publikowany jako artykuł: *Les petites filles dans la poésie latine de la renaissance italienne inspirée de la tradition antique*, „Collectanea Philologica” 15 (2012), s. 51–64.

³⁴ M.L. King, *Kobieta*, [w:] *Człowiek renesansu*, red. E. Garin, przeł. A. Osmólska-Mętrak, Warszawa 2001, s. 285.

³⁵ O „odkryciu dzieciństwa” (co też jest tytułem jednego z rozdziałów) pisze Philippe Ariès w książce *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w dawnych czasach*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 1995, s. 43–57.

³⁶ Cyt. za: Ph. Ariès, *op. cit.*, s. 192.

duje wyraz w sztukach pięknych i w literaturze. Postaci dzieci są często przedstawiane w sztuce włoskiej, zarówno sakralnej, jak i świeckiej. Popularnym motywem stają się *putti* — aż roi się od małych słodkich aniołków i amorków, stworzonych przez mistrzów malarstwa i rzeźby. Swój wyraz w sztuce znajdują też bliskie relacje rodzinne³⁷. Na wielu obrazach pojawia się Dzieciątko Jezus, przedstawiane często w czułych scenach z Maryją, np. ssące pierś, jak na obrazie Leonarda da Vinci *Madonna Litta*. Podobna scena macierzyńskiej czułości, ciepła i intymności utrwalona została na reliefie w marmurze: *Madonna rodziny Pazzi* Donatella, który przedstawia małe dziecko przytulające buzię do twarzy swej matki. Jezus ukazywany jest nie tylko jako rozkoszne niemowlę, lecz także jako kilkuletni chłopiec, np. bawiący się z małym Janem Chrzcicielem, jak na obrazach Rafaela: *Piękna Ogrodniczka*, *Madonna ze szczygłem* czy *Madonna w zieleni*. Podobna pełna uroku scena jest utrwalona na płaskorzeźbie Michała Anioła *Tondo Taddei*: mały Jezus tuli się do Maryi, uciekając przed ptaszkiem, którego trzyma w wyciągniętej ręce mały Jan Chrzciciel.

W sztuce obecne są też postaci małych dziewczynek, jak, przykładowo, na obrazach włoskiej malarki Sofonisby Anguissoli: *Partia szachów* czy *Troje dzieci z psem*. Również Matka Boska bywa ukazywana jako dziecko, np. na obrazie Tycjana *Prezentacja Marii w świątyni*, podobnie na witrażach renesansowych kościołów można zobaczyć małą Maryję, którą św. Anna uczy czytać. Warto też przypomnieć postać dziewczynki z obrazu *Zwiastowanie ze św. Emidiuszem* Carla Crivellego (ok. 1486 r.). Na pierwszym planie znajduje się Maryja w komnacie pięknego renesansowego pałacu. Archanioł i św. Emidiusz, patron miasta Ascoli Picento, zaraz wejdą do komnaty. Jedną z postaci na dalszym planie, obok dwóch dorosłych osób, mieszkańców miasta, jest właśnie mała dziewczynka, która patrzy na ulicę. Jak zauważył Jean Delumeau: „Dla nas jest ona uosobieniem dzieciństwa, które — w epoce Renesansu — nieśmiało jeszcze pojawia się jako autonomiczny okres życia”³⁸.

Postaci dziecięce widnieją na wielu portretach rodzinnych, a w sztuce sepułkralnej (w Italii i w Polsce) wznosi się pomniki upamiętniające dzieci. Liczne nagrobki dziecięce są zjawiskiem charakterystycznym dla polskiej kultury, na co zwracają uwagę badacze odrodzenia³⁹. Są one też jednym z ważnych śladów wpływów włoskiego renesansu w północnej Europie⁴⁰. Nagrobki dziecięce można znaleźć w różnych zakątkach Rzeczypospolitej, najwięcej jest ich w Małopolsce, gdzie, nierzadko zamawiane u włoskich artystów, są wybitnymi dziełami sztuki. Pomnikom dziecięcym towarzyszą zazwyczaj epitafia, wyrażające rodzicielską

³⁷ Na temat coraz większej wrażliwości i subtelności uczuć w relacjach rodzinnych w renesansie włoskim zob.: C. de La Roncière, *La vie privée des notables toscans au seuil de la Renaissance*, [w:] *Histoire de la vie privée*, vol. 2, éd. Ph. Ariès, G. Duby, Paris 1999, s. 265–274.

³⁸ J. Delumeau, *Cywilizacja Odrodzenia*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1987, s. 313.

³⁹ H., S. Kozakiewiczowie, *Renesans w Polsce*, Warszawa 1976, s. 57–58.

⁴⁰ M. Kołakowska, *Renesansowe nagrobki dziecięce w Polsce XVI i pierwszej połowy XVII wieku*, [w:] *Studia renesansowe*, t. 1, red. M. Walicki, Wrocław 1956, s. 233–237.

czułość i ból⁴¹. Wśród tych licznych nagrobków wspomnijmy pomnik dla małej dziewczynki, Katarzyny Pileckiej (zm. w 1559 r.), który znajduje się w kościele parafialnym w Pilicy⁴². Dziewczynka, w inskrypcji nagrobnej określona pieśczośliwym zdrobnieniem *infantula*, przedstawiona jest jako prawie nagię, śpiące *putto* pełne dziecięcego uroku⁴³.

Podobnie w literaturze można znaleźć liczne ślady „odkrycia dzieciństwa”. W Italii dziecko staje się bohaterem wielu utworów, zarówno pisanych po łacinie, np. w twórczości Giovanniego Pontana — do czego jeszcze wrócimy — jak i po włosku, np. sonetów Domizia Broccarda z Padwy, pisanych po śmierci córeczki⁴⁴. U nas literackim przykładem „odkrycia dzieciństwa”, często cytowanym przez badaczy literatury staropolskiej, są opisy rozkoszy, jakich dostarczają rodzicom dzieci, ukazane przez Mikołaja Reja w *Żywocie człowieka pocziwego*, nie wspominając o *Trenach* Jana Kochanowskiego, arcydziele wyrażającym ból po śmierci córeczki. W następnej epoce, baroku, fascynacja dzieciństwem znajduje wyraz między innymi w kolędach.

Poeci renesansowi tworząc postaci dzieci, sięgali często do autorów antycznych, by podjąć z nimi intertekstualną grę. Od samego początku w literaturach greckiej i rzymskiej są obecni bohaterowie dziecięcy. Nawet w eposach homeryckich, sławiących wspaniałe czyny wielkich mężów, pojawiają się dzieci, a wielcy mężowie ukazani są też w roli rodziców, np. Hektor całujący i tulący małego Astianaksa⁴⁵. Również w epice rzymskiej, np. w *Eneidzie*, gdy mężna Kamilla ma zginąć w walce, akcję przerywa retrospekcja, w której opowiedziane są jej losy, kiedy była małą dziewczynką. Dzieci są też obecne w greckiej tragedii — na podobnej zasadzie retrospekcji mały Orestes pojawia się we wspomnieniach piastunki w *Choeфорach* Ajschylosa. Gatunkiem, w którym często wspomniane są postaci dzieci, są epigramaty. Większość z nich to utwory żałobne, jak np. epigramaty na śmierć małych dzieci, pomieszczone w *Antologii Palatyńskiej* i w znanej autorom renesansowym *Antologii Planudejskiej* (w III ks. uporządkowane w trzy działy: *Na niemowlęta*,

⁴¹ Powiązania renesansowej sztuki nagrobnej i epitafiów dla dzieci ukazuje Z. Głombiowska, *W poszukiwaniu znaczeń*, Gdańsk 2001, s. 20–22 (oraz zdjęcia nagrobków w aneksie książki). Autorka zwraca uwagę na dużą wrażliwość na dziecko jako cechę kultury staropolskiej.

⁴² Nagrobek ten uznaje się za pochodzący z warsztatu Jana Marii Padovana. H., S. Kozakiewiczowie, *op. cit.*, s. 156.

⁴³ O nagrobku tym, jako przykładzie obecności dzieci w kulturze polskiego renesansu, pisze Z. Głombiowska, *W poszukiwaniu...*, s. 20–21.

⁴⁴ Na ten włoski zbiór zwracają uwagę badacze *Trenów* Kochanowskiego: M. Hartleb, *Okruchy Trenologiczne*, „Ruch Literacki” 1930, s. 164–167; R. Pollak, *Sonetty Broccarda i Treny Kochanowskiego*, [w:] *Pamiętnik Zjazdu Naukowego im. Jana Kochanowskiego w Krakowie 8 i 9 czerwca 1930*, Kraków 1931, s. 358–383; G. Urban-Godziek, *Treny Jana Kochanowskiego wobec włoskiej i łacińskiej tradycji funeraliów poświęconych dziewczętom* (Boccaccio, G. Pontano i inni), „Terminus” 10 (2008), z. 2 (19), s. 84–93.

⁴⁵ Zofia Głombiowska, ukazując różne inspiracje *Trenów*, zwraca uwagę na postaci dziecięce w literaturze antycznej, zwłaszcza w *Iliadzie* i tragedii greckiej. Zob. Z. Głombiowska, *W poszukiwaniu...*, s. 15–20.

Na młodzieńców i dziewczęta, Na synów i córki). W poezji rzymskiej dzieci pojawiają się też wśród bohaterów epicediów Stacjusza. Natomiast w antycznej epistolografii warto przypomnieć Plutarcha *List pocieszający do żony* napisany po śmierci córeczki, z którego wyłania się uroczy wizerunek małej dziewczynki. Plutarch wspomina jej łagodność i dobroć, gdy prosiła mamkę, „by dawała pierś nie tylko dzieciom, ale i przedmiotom, i zabawkom, z którymi się bawiła; zapraszała z dobroci jakby do własnego stołu, jak rozumiała, i dzieliła się przyjemnościami ze wszystkim, co lubiła”⁴⁶.

Z bogatej galerii antycznych dziecięcych wizerunków wybierzemy trzy małe dziewczynki, będą to: Kleis, Erotion i Bissula.

Kleis

Kleis to córka Safony. Grecka poetka piękna i miłości z zachwytem i czułością patrzy na swoją dziewczynkę:

ἔστι μοι κάλα πάϊς χρυσίοισιν ἀνθέμοισιν
ἐμφέρην ἔχοισα μόρφαν Κλείς ἀγαπάτα,
ἀντὶ τὰς ἐγῶν δὲ Λυδῖαν παῖσαν οὐδ' ἐράνναν... (fr. 132)

Oto rozkwita mi córka
jak piękny, złocisty kwiat,
pełna uroku i wdzięku,
najmilsza moja Kleis...
Za całą Lidii krainę
nie dałabym mej córki... (przeł. Janina Brzostowska)⁴⁷

Podobnie jak w pozostałych utworach Safony o dziewczętach, tak i tutaj podkreślone są piękno i urok Kleis. Jak zauważa Alicja Szastyńska-Siemion: „Napisano już kilkakrotnie, że nie można piękniej i prościej wyrazić uczuć macierzyńskich. Strofa ta brzmi jak akt strzelisty na cześć urody i wdzięku dziewczynki. Uroda, która budzi miłość i dumę matki, została zestawiona z bajecznymi bogactwami Lidii. Dzisiaj może już brzmieć nieco banalnie, że ukochane dziecko stanowi dla rodziców skarb większy niż największe bogactwa, ale Safona wyraziła to chyba pierwsza w Europie tak pięknie i bezpośrednio, że nawet nieskorzy do zachwyków badacze wyrażają tu swoje uznanie”⁴⁸.

Charakterystyczne jest też porównanie Kleis do kwiatu. Połączenie piękna dziewcząt z pięknem kwiatów będzie często powracać w poezji następnych wieków. Kwiat będzie symbolizować nie tylko urodę i wdzięk, ale często też kruchość i szybkie przemijanie i piękna, i życia.

⁴⁶ Plutarch, *List pocieszający do żony*, [w:] *Moralia*, przeł. Z. Abramowiczówna, Wrocław 1954, s. 176–177.

⁴⁷ *Liryka starożytnej Grecji*, oprac. J. Danielewicz, Wrocław 1984, s. 48. (Wszystkie przekłady Safony pochodzą z tego wydania).

⁴⁸ A. Szastyńska-Siemion, *Muza z Mityleny. Safona*, Wrocław 1993, s. 63.

Erotion

Erotion to niespełna sześćioletnia dziewczynka, niewolnica i ulubienica Marcjalisa, urodzona w jego domu. Po jej przedwczesnej śmierci Marcjalis napisał dla Erotion trzy epigramaty (V 34, V 37, X 61). Jeden z nich jest ujmującym portretem ślicznej i pełnej życia dziewczynki. Opis jej uroku wyrażony został przez nagromadzenie porównań:

Puella senibus dulcior mihi cynis,
 Agna Galaesi mollior Phalantini,
 Concha Lucrini delicatior stagni,
 Cui nec lapillos praeferas Erythraeos,
 Nec modo politum pecudis Indicae dentem
 Nivesque primas liliumque non tactum;
 Quae crine vicit Baetici gregis vellus
 Rhenique nodos aureamque nitelam;
 Fragravit ore, quod rosarium Paesti,
 Quod Atticarum prima mella cerarum,
 Quod sucinorum rapta de manu glaeba;
 Cui comparatus indecens erat pavo,
 Inamabilis sciurus et frequens phoenix: (V 37, 1–13)

Wersy te odsłaniają niemal dotykalne piękno i urok dziewczynki. Lśniące jasne włosy i śliczna buzia, jasna karnacja, która jest porównana do pierwszego śniegu i lilii oraz kości słoniowej, co należy do stałego kanonu piękna dziewcząt, i młodszych, i starszych. Opis obfituje też we wrażenia odbierane przez inne zmysły: dziecko rozsiewa wokół siebie zapach róż, miodu i żywicy. Cechy charakteru i zachowanie Erotion przedstawione są w sposób poruszający wyobraźnię, przez porównania do różnych stworzeń. Jest łagodna i pełna słodczy niczym łabędź i jagnię⁴⁹. Ale też tak ruchliwa i żywa, że wiewiórka przy niej wydaje się niemrawa. Tak śliczna i urocza, że paw przy niej staje się brzydki, a feniks zupełnie pospolity. Tym większy i dotkliwszy jest ból, tym bardziej odczuwalna pustka, gdy Erotion zamienia się w garść popiołu (w. 14–18).

Ujmującym wyrazem przywiązania Marcjalisa do dziewczynki jest też epigramat V 34:

Hanc tibi, Fronto pater, genetrix Flaccilla, puellam
 oscula commendo deliciasque meas,
 parvola ne nigras horrescat Erotion umbras
 oraue Tartarei prodigiosa canis.
 Inpletura fuit sextae modo frigora brumae,
 Vixisset totidem ni minus illa dies.

⁴⁹ Analizując to epitafium, Barbara Milewska-Ważbińska podkreśla w nim „nagromadzenie wyrażeń związanych semantycznie i brzmieniowo z miękkością i delikatnością”. B. Milewska-Ważbińska, *op. cit.*, s. 115.

Inter tam veteres ludat lasciva patronos
 Et nomen blaeso garriat ore meum.
 Mollia non rigidus caespes tegat ossa, nec illi,
 Terra, gravis fueris: non fuit illa tibi. (V 34)

W trosce, by ukochane dziecko (*delicias meas*) nie przestraszyło się podziemnych ciemności i straszego Cerbera, Marcjalis powierza je swoim zmarłym rodzicom. Jego miłość i czułość towarzyszą nadal dziecku, a w świecie podziemnym zachowane są uczucia i rodzinne relacje. Erotion odnajduje tam nowych opiekunów: przybranych dziadków, pozostaje więc nadal w rodzie Marcjalisa. Nie będzie zatem samotna, ale pod dobrą opieką będzie mogła, tak jak za życia, beztrudnie się bawić i wśród dziecięcego szczebiotu wspominać swego pana. Marcjalis też troszczy się o grób Erotion. Gdy opuszcza swą posiadłość w Nomentum, prosi nowego właściciela, by składał ofiary ceniom dziecka (X 61)⁵⁰.

Bissula

Bissula to dziewczynka, która jest tytułową bohaterką cyklu sześciu krótkich utworów Auzoniusza (*Bissula*). Poeta otrzymał ją jako zdobycz w czasie wojny przeciw Alamanom w 368 r., a następnie wyzwolił. Bissula, podobnie jak Erotion, jest ulubienicą swego pana. Auzoniusz jest jednak szczęśliwszy od Marcjalisa: utwory swe pisze nie dla zmarłej, lecz żyjącej osoby. Najpierw opowiada historię Bissuli, przedstawiając jej germańskie pochodzenie (*Ubi nata sit Bissula et quomodo in manus domini venerit*), następnie podkreśla urodę dziewczynki, a także zalety umysłu i charakteru:

Bissula, trans gelidum stirpe et lare prosata Rhenum,
 conscia nascentis Bissula Danuvii,
 capta manu, sed missa manu, dominatur in eius
 deliciis, cuius bellica praeda fuit.
 matre carens, nutricis egens, †nescit ere imperium†
 * * * * *
 fortunae ac patriae quae nulla opprobria sensit,
 ilico inexperto libera servitio,
 Sic Latiis mutata bonis, Germana maneret
 ut facies, oculos caerulea, flava comas.
 ambiguum modo lingua facit, modo forma puellam;
 haec Rheno genitam praedicat, haec Latio. (*Biss.* 3)

Zarysowane zostały charakterystyczne elementy jej urody: niebieskie oczy i naturalnie jasne włosy — tak bardzo modne i podziwiane w Rzymie. Z germańskim wyglądem Bissuli skonstrastowane są jej łacińskie obyczaje i mowa. Auzoniusz

⁵⁰ Na epigramaty V 34 i X 61 jako przykłady lirycznego talentu Marcjalisa zwraca uwagę Józef Mantke, *De Martiale lyrico*, Wrocław 1966, s. 27–28.

z dumą zapewnia, że dziewczynka potrafiła pogodzić swoje wrodzone cechy z łacińską kulturą panującą w jego domu. W kolejnym utworze (*Biss*. 4) podkreślony jest kontrast pomiędzy imieniem, które jest *rusticulum*, a łagodną naturą dziewczynki: *tenera*. Wbrew swemu imieniu dziecko nie ma w sobie niczego dzikiego, lecz samą słodycz i urok. Auzoniusz jest dumny, że Bissula, chociaż barbarzynka, jako uczennica przewyższa dziewczęta łatyńskie.

Dziewczynka jest tak ładna, że gdyby jakiś malarz próbował namalować jej portret, nie miałby łatwego zadania:

Bissula nec ceris nec fucō imitabilis ullo
 naturale decus fictae non commodat arti.
 sandyx et cerusa, alias simulate puellas:
 temperiem hanc vultus nescit manū. ergo age, pictor,
 Puniceas confunde rosas et lilia misce,
 quique erit ex illis color aeris, ipse sit oris. (*Biss*. 5)

Urody Bissuli nie da się oddać farbami zwykle stosowanymi do malowania portretów dziewcząt. Trzeba sięgnąć do naturalnego piękna kwiatów. Dopiero gdy zmiesza się lilie z różami, uzyska się odpowiedni barwnik. Róże i lilie to stały zestaw kwiatów, do których sięgają poeci, by wyrazić dziewczęce piękno.

Przyjrzyjmy się teraz postaciom dziewczynek w poezji renesansowej.

Olympia

Już na początku renesansu powstaje utwór poświęcony małej dziewczynce. Giovanni Boccaccio, przeżywając żałobę po swej zmarłej kilkuletniej córeczce Violante, napisał bukolikę zatytułowaną *Olympia* (*Ecl.* 14)⁵¹. Po śmierci córka ukazuje się swemu ojcu, opowiada mu o niebie i zachęca do dobrego życia, by mógł też po śmierci dostać się do raju. Ta konsolacyjna bukolika wpisuje się w długą tradycję utworów zdradzających tajniki zaświatów. Motyw ukazania się osoby zmarłej pouczającej o życiu po śmierci znany był już w literaturze antycznej. Przykładem może być *Sen Scypiona* Cyserona, w którym Scypion Starszy ukazuje się po swej śmierci Młodszemu i opowiada o szczęśliwym bytowaniu wśród gwiazd jako nagrodzie za sprawiedliwe życie. Ukazywanie się osób zmarłych jest też często spotykanym motywem w antycznych utworach epicedialnych, w których pełni funkcję konsolacyjną⁵².

Również w literaturze chrześcijańskiej (antycznej i średniowiecznej) są przekazane różnego rodzaju wizje zaświatów i przebywających tam osób. Ze względu na postaci dzieci warto przypomnieć *Męczeństwo Perpetui i Felicyty* oraz elegię epicedialną św. Paulina z Noli. Perpetua widzi w czyśćcu, a następnie w raju swego

⁵¹ Zob. W.L. Grant, *Neo-Latin Literature and the Pastoral*, Chapel Hill 1965, s. 105–108. Pisząc o tradycji literackiej *Trenów*, sięga do tej bukoliki G. Urban-Godziek, *Treny...*, s. 83–84, 107.

⁵² Zob. S. Zabłocki, *Antyczne epicedium i elegia żałobna. Geneza i rozwój*, Wrocław 1965, s. 94–95.

młodszego brata Dinokratesa, który zmarł, gdy miał siedem lat. Wizja ma przede wszystkim na celu przekazanie prawdy o istnieniu czyśćca, a także pouczenie o skuteczności modlitwy za zmarłych. Elegia Paulina z Noli (*Carm.* 31 *De obitu pueri*) została napisana po śmierci ośmioletniego chłopca, Celsusa. Rodzicom dziecka ma przynieść ukojenie widok szczęśliwego Celsusa, którego w niebie tuli do swego łona Abraham. Chłopiec też może teraz beztrudnie bawić się w niebiańskim gaju z zamordowanymi przez Heroda niewiniątkami. Wizja ta, podobnie jak w dziecięcych epicediach Stacjusza, których motywy zostały przez Paulina przetworzone i schryścianizowane, pełni funkcję konsolacyjną⁵³.

W eklogdzie Boccaccia znajdujemy też wiele nawiązań do poezji jego wielkich bezpośrednich poprzedników: Dantego i Petrarcki⁵⁴. Inspiracją mogły być przede wszystkim dwie eklogi na śmierć Laury (10 *Laurea occidens*, 11 *Galatea*) i utwory z *Canzoniere*, zwłaszcza *canzona* 359, w której Laura nie tylko się pojawia, lecz także pociesza poetę i mówi o szczęściu w niebie. Podobnie u Boccaccia ukazująca się ojcu córeczka wyjaśnia, że jest w niebie i przedstawia mu uroki tego miejsca. Jej nadejściu towarzyszą niezwykle efekty: światło, muzyka, zapachy, zapowiadając, że wydarzy się coś nadzwyczajnego.

W jaki sposób przedstawiona jest bohaterka eklogi — Olympia? Już samo imię wskazuje na nowe miejsce pobytu dziewczynki, niebo, które Boccaccio nazywa Olimpem, podobnie jak chętnie posługuje się innymi określeniami z mitologii w celu oddania pojęć z religii chrześcijańskiej (np. *Codrus* to Chrystus). Pasterz Silvius, ojciec Olympii, z trudem rozpoznaje córkę. Nie tylko z powodu niedowierzania, nie wie, czy to sen, czy jawa, ale też dlatego, że Olympia wygląda inaczej niż za życia. Silvius rozpoznaje jej twarz i głos, ale ze zdziwieniem patrzy na jej niezwykłą szatę, przetykaną złotem. W oczach córki widzi też nowy blask, którego dawniej nie było, a jej twarz zdaje się być jeszcze piękniejsza niż za życia. Istotną zmianą jest też to, że Olympia wygląda na osobę o wiele starszą (dojrzałą do małżeństwa)⁵⁵, dlatego ojciec nie ukrywa zdziwienia:

[...] Mirum quam grandis facta diebus
in paucis: matura viro michi, nata, videris! (62–63)⁵⁶

Olympia wyjaśnia, że jest już inna niż wtedy, gdy żyła na ziemi jako mała dziewczynka:

Non sum que fueram, dum te cum parvula vixi:
nam numero sum iuncta deum [...] (141–142)

⁵³ Zob. S. Zabłocki, *Polsko-lacińskie epicedium renesansowe na tle europejskim*, Wrocław 1968, s. 21–22.

⁵⁴ Zob. *ibidem*, s. 53–54, oraz W.L. Grant, *op. cit.*, s. 97.

⁵⁵ Por. G. Urban-Godziek, *Treny...*, s. 107.

⁵⁶ Tekst według: G. Boccaccio, *Opere latine minori*, a cura di A.F. Massèra, Bari 1928.

Olympia, włączona do grona świętych, nie tylko inaczej wygląda, ale też zachowuje się i przemawia jak osoba dorosła, a nie jak dziecko. Przekazuje ojcu tajniki zaświatów, roztaczając wizję szczęśliwego życia zbawionych przez Chrystusa ludzi, a także poucza, co należy czynić, by dostać się tam po śmierci. Pociesza też ojca, że w przyszłości znowu będą razem, ciesząc się szczęściem wiecznym. Olympia jako święta jest obdarzona nowymi cechami, osiąga nową dojrzałość, a w rozmowie z ojcem pełni funkcję nauczyciela.

Bukolika Boccaccia, pełna różnych alegorycznych znaczeń i cudownych wizji, mocno jeszcze tkwi w średniowiecznej tradycji, co widać także w kreacji tytułowej bohaterki. Stanie się też wzorem dla późniejszych utworów żałobnych dla dzieci, zawierających konsolacyjny motyw pojawienia się osoby zmarłej⁵⁷. Choć, co należy jeszcze raz podkreślić, poetycki portret Olympii przedstawia nie małą dziewczynkę, lecz osobę dorosłą.

Popatrzmy teraz na wybrane wizerunki dziewczynek stworzone w wieku następnym, w czasach dojrzałego humanizmu.

Noworodek

Jacopo Sannazaro (1456–1530) napisał dla swych przyjaciół żartobliwy genethliakon *De partu Nisaeae Charitei coniugis*⁵⁸. Jest to poetycka opowieść o przedłużającym się porodzie. Okazuje się, że powodem komplikacji jest spór bóstw: jedne chcą, by urodziła się dziewczynka, inne — chłopiec:

Dum pari, et longas iterat Nisaea querelas;
Scinditur incerta seditione polus.
Pierides puerum, Charites optare puellam:
His Venus, ast illis docta Minerva favet.
Astat amans Veneri Mavors, Phoebusque Minervae;
Magnanimusque aequa Iuppiter aure sedet:
Cum subito aurato surgit puer improbus arcu;
Et coelum notis territat omne minis.
Assensere metu superi. Pater ipse Deorum
Risit; et Aonias iussit abire Deas.
Exultat palma Venus; et nascente puella
Augentur Charites, Cypria turba, Deae.⁵⁹

Równy rozłożony głosy groziły długo trwającym porodem, ale na szczęście pojawił się Amor, sprzymierzeniec swej matki, wzbudzający powszechny strach

⁵⁷ Zob. G. Urban-Godziek, *Treny...*, s. 83–84.

⁵⁸ Utwór został napisany ok. 1495 r. dla przyjaciela Benedetta Cariteo i jego żony Petronilli z okazji kolejnego porodu: mieli już kilka córek, teraz rodzi się jeszcze jedna. Zob. *An Anthology of Neo-Latin Poetry*, ed. F.J. Nichols, New Haven-London 1979, s. 680.

⁵⁹ Tekst według: *ibidem*.

wśród bogów. Jowisz rozstrzyga spór: rodzi się dziewczynka, która, ku radości Wenerzy, powiększa grono Charyt.

Obecni przy narodzinach bogowie symbolizują pewne charakterystyczne cechy związane z płcią dziecka, które ma przyjść na świat. Narodzeniu dziewczynki kibicują: Wenus, jej kochanek Mars, Charyty i Amor. Zatem już od samych narodzin dziewczynka, jak każda kobieta, związana jest z miłością. Amor, groźne bóstwo, którego boją się pozostali bogowie, jest jej potężnym sojusznikiem. Charyty, boginie wdzięku, już od pierwszych chwil życia towarzyszą dziewczynce, by obdarzać ją urokiem. Ale Charyty można też interpretować jako starsze siostry nowo narodzonej, która dołączy do ich grona.

Genethliakon nie był jednak często spotykanym gatunkiem w poezji renesansu⁶⁰. Bardzo wysoka śmiertelność niemowląt kazała zachować ostrożność w wyrażaniu radości z powodu ich narodzin. Wśród utworów poświęconych dzieciom największą grupę stanowią wiersze żałobne, jak chociażby epitafium Piotra Roizjusza dla Anny Łaganowskiej:

Hoc tumulo cum prole iacet Laganovia, coniux
 Scassevii, claro femina nata loco.
 Fracta puerperio, defuncta est optima mater.
 Filiaque est matrem mox comitata suam,
 Dum, quae causa fuit mortis, superesse recusat.
 Matrem una et subolem continet urna duas.
 Unaque defunctae sedes habitatur utriusque,
 Una ambas iungunt sidera, iungit humus.⁶¹

Wspomniana w tym epitafium mała dziewczynka zmarła, będąc noworodkiem i spoczywa w jednym grobie razem z matką, która nie przeżyła porodu.

Massila

Podobnie Massila to niemowlę, które zmarło zaraz po narodzinach. Giovanni Pontano (1429–1503) poświęcił jej jeden z literackich nagrobków w zbiorze *De tumulis*. Zbiór ten tworzą dwie księgi epitafiów (nazywanych też elegiami epigraficznymi)⁶², pisanych dla zmarłych krewnych, znajomych, a także dla postaci fikcyjnych⁶³. Swą tematyką i formą wyraźnie zbliżają się do zbioru elegii nagrobnych Auzoniusza

⁶⁰ Por. L. Ślękowa, *Muza domowa. Okolicznościowa poezja rodzinna czasów renesansu i baroku*, Wrocław 1991, s. 67–68.

⁶¹ Epitaphium 1: *Laganoviae coniugis Scassevii*, [w:] *Petri Royzii Maurei Alcagnicensis Carmina...*

⁶² Oprócz *Tum.* II 22, którego miarą jest jedenastozgłoskowiec falecejski, pozostałe utwory pisane są dystychem elegijnym.

⁶³ O kolejnych redakcjach tego zbioru, kompozycji oraz powiązaniach z rzeczywistością poaliteracką pisze G. Parenti, *Poëta Proteus alter. Forma e storia di tre libri di Pontano*, Città di Castello 1985, s. 19–79.

pt. *Parentalia*. Jednak *Parentalia* nie były jeszcze znane pod koniec XV w. Znane i popularne były natomiast *Epitaphia Heroum* oraz *Epigrammata* Auzoniusza, które mogły w pewnym stopniu zainspirować Pontana przy tworzeniu *De tumulis*⁶⁴.

Wśród *Tumuli* znajdują się też nagrobki dziecięce. Jeden z nich otrzymała od swego pana małeńka Massila, córeczka służącej, urodzona w jego domu (*vernula*), jak Marcjalisowa Erotion. Sytuacja jest jednak inna: Massila to noworodek, który nie zdążył tak mocno wryć się w pamięć, nie miał szans na stworzenie głębszej więzi. W epitafium przemawia urna, tak jak w antycznych epigramatach przemawiała stela lub sam grób, informując przechodniów o spoczywającej osobie:

Urna loquor: cinis est infans, infantula mecum est,
 Vernula nata domi, nata gemella patri.
 Hanc mater mihi commendat post funera et inquit:
 „Ipsa tibi hanc peperit, nata futura tua est”.
 Hanc alui in tenebris; nutrix nox; hubera suxit
 Noctis, et infanti lac fuit ipse sopor.
 Nec fatur; verum somno testata perenni,
 Quam nasci satius vos docet esse mori.
 Hanc nullae torquent curae, non matris in ore est,
 Non lana in digitis comminuenda datur;
 Continuas ducit noctes; lux nulla, nec ulli
 Sunt vitae sensus, munera nulla premunt.
 Dumque haec ipsa loquor, secura infantula dormit;
 Illam perpetuo somnus ab himbre rigat.
 Nomen erat quod fecit herus Massila; Camoenae
 Ornarunt domini pro pietate locum.
 Hic dormit Massila; sopor lac, hubera praebet
 Nox ipsa, at cunas et tenebrae et loculi. (I 39)⁶⁵

To matka powierzyła córeczkę urnie, jakby kładła dziecko do kołyski⁶⁶. Nowymi opiekunami Massili stają się urna i noc, która karmi niemowlę snem jak mlekiem.

Małą Erotion Marcjalis powierzył swoim zmarłym rodzicom, by zaopiekowali się nią w podziemiach. Erotion ma więc przed sobą życie po śmierci, a zmarli zdolni są do przeżywania i wyrażania emocji. W utworze Pontana nie ma żadnej wizji życia po śmierci. Śmierć to koniec wszystkiego, także koniec wszelkiego odczuwania: *apatheia*. Małeńka Massila milczy, lecz swą śmiercią poucza, że lepiej jest umrzeć, niż się urodzić. Śmierć uwalnia od wszelkich trosk i cierpień. To przekonanie było często stosowanym pocieszeniem w utworach żałobnych, np. przez Stacjusza w epicedium na śmierć chłopca Glaucjasa (Stacjusz *Silv.* II 1, 220–226).

⁶⁴ Tak sugeruje R.P.H. Green, *Introduction*, [w:] *The Works of Ausonius*, Oxford 1991, s. xxxvi.

⁶⁵ Wszystkie cytaty z poezji Pontana pochodzą z wydania: Ioannis Ioviani Pontani *Carmina* [...], a cura di B. Soldati, vol. 1–2, Firenze 1902.

⁶⁶ Według G. Urban-Godziek Pontano, pisząc ten wiersz, starał się stworzyć „funeralny ekwiwalent nenii”, czyli kołysanek. Zob. *eadem*, *Elegia renesansowa. Przemiany gatunku w Polsce i Europie*, Kraków 2005, s. 156–157.

Teraz Massila będzie wolna od gniewu matki, od ciężkiej pracy niewolnicy. Jej pracą, jak wszystkich kobiet, miało być przędzenie („Non lana in digitis comminuenda datur”). Dziewczynka śpi w objęciach ciemności. Nie są zaznaczone rysy jej twarzy, nie ma żadnej informacji o jej wyglądzie, jakby już zniknęła w ciemnej nocy. Pozostają tylko urna i wiersz.

Tranquilla

Tranquilla to wnuczka Pontana, dwumiesięczne niemowlę, *infantula in cunabulis*. Tranquilla odgrywa zaskakującą rolę, jest adresatem utworów żałobnych pisanych po śmierci jej ojca Lucia, który zmarł w wieku dwudziestu dziewięciu lat (w 1498 r.)⁶⁷. To dla niego poeta pisał niegdyś *Naeniae*, pełne uroku kołysanki, gdy maleńki Lucio nie chciał zasnąć⁶⁸. W *Naeniach* Lucio jawi się jako rozkoszne niemowlę otoczone czułością rodziców, starszych sióstr i niani. Teraz Pontano poświęca swemu ukochanemu synowi żałobny cykl sześciu utworów, zatytułowanych *Iambi*⁶⁹.

Tranquilla jest adresatem trzech pierwszych utworów, pozostałymi adresatami są więdnące róże (4) i majeranek (5). W ostatnim jambie przemawia cmentarny cyprys (6). Zastosowany przez Pontana trymetr jambiczny to metrum dialogów w tragedii antycznej, naśladowujące naturalną mowę. Wyrażone w jambach słowa dziadka, zwracającego się do wnuczki, w swej bezpośredniości stają się jeszcze bardziej dramatyczne. Nasuwa się tu też skojarzenie z pożegnaniem Andromachy z Astianaksem, gdy dowiedziała się, że zostanie zabity przez Greków, oraz lamentem Hekabe już po jego śmierci w *Trojanekach* Eurypidesa⁷⁰. Pełne bólu słowa matki (epejsodion II), a następnie babki (exodos), ujęte też w trymetr jambiczny, mają formę rozmowy z chłopczykiem, najpierw jeszcze żyjącym (Andromacha: w. 740–779), a potem zmarłym (Hekabe: w. 1156–1250)⁷¹.

Pierwszy utwór cyklu *Jambów* (*Tranquillam neptem bimestrem alloquitur: in obitu Lucii filii*) rozpoczyna się pytaniem, skierowanym do wnuczki:

Avi tui, Tranquilla, delitium et quies
Orbi senis, quem fles, misella? Moestula,
Quem fles? Patremne, quem extulisti infantula?

⁶⁷ Zob. C. Kidwell, *Pontano. Poet and Prime Minister*, London 1991, s. 276.

⁶⁸ *Naeniae* (kołysanki) stanowią część cyklu *De amore coniugali* (II 8–19), który zostanie poddany analizie w rozdziale *Małżonka i matka*.

⁶⁹ Trzy pierwsze *Jamby* analizuje G. Urban-Godziek, zwracając uwagę na funkcję przyrody i metafor roślinnych: *eadem*, *Gdy róża jest silniejsza niż śmierć. O przełamywaniu konwencji znikomości życia w metaforyce florystycznej Giovanniego Pontana*, [w:] *Rzeczy minionych pamięć*, red. A. Borowski, J. Niedźwiedz, Kraków 2007, s. 537–541.

⁷⁰ Choć *Trojanek* Eurypidesa Pontano zapewne nie znał. Pierwodruk tragedii ukazał się 1503 r. (a później też łacińskie przekłady).

⁷¹ Lament Hekabe poddaje analizie Z. Głombiowska, zwracając uwagę na motywy bliskie *Trenom* Kochanowskiego: *eadem*, *W poszukiwaniu...*, s. 16–19.

Sentis an haec in matris ulnis? An meis
Et ipsa deflens assonas conquestibus? (1, 1–5)

Już więc na samym początku przedstawiona jest sytuacja i jej bohaterowie: mała Tranquilla i jej dziadek. Pontano nazywa siebie tutaj starcem (*senex*) i w taki sposób będzie mówić o sobie w całym cyklu *Jambów*. Mamy więc dwie skontrastowane postaci: starca i dziecko, jak na obrazie Domenica Ghirlandaia *Portret starca z dzieckiem*. Podobny kontrast jest też zarysowany we wspomnianej tragedii Eurypidesa: stara Hekabe i maleńki Astianaks. Nieco inna jest jednak sytuacja: nieżyjący już Astianaks jest jednocześnie opłakiwaną osobą i adresatem lamentu sędziwej królowej.

Tranquilla płacze, a dziadek zastanawia się, czy takie małe dziecko, niemowlę w ramionach matki, może być świadome tego, co się wydarzyło? A może wyczuwa smutek dziadka i mu współczuje? Podobnie Andromacha w *Trojankach* zastanawiała się, jak interpretować płacz Astianaksa, czy jej synek jest świadomy czekającego go losu:

Dziecko, ty płaczesz? Przeczuwasz nieszczęście?
Czemu rączkami chwyciłeś się szaty,
Jak pisklę, które tuli się pod skrzydła? (749–751, przeł. J. Łanowski)⁷²

W *Jambach* żałobę po Luciu przeżywają reprezentanci trzech pokoleń: jego ojciec, żona i córeczka. To przede wszystkim Tranquilla, jako potomek pozostający przy życiu, powinna opłakiwać ojca. Niemowlę jednak zaczyna się uśmiechać, na co dziadek patrzy z niedowierzaniem, zastanawiając się nad przyczyną zmiany nastroju:

Sed quid, quod arrides, quod adnutas avo?
Senis levamen unicum, an solari avum,
Postquam patrem luxti, studes, mea neptula? (1, 9–11)

Uśmiechające się niemowlę przynosi dziadkowi ukojenie, zresztą już samo imię, Tranquilla, ewokuje spokój i rozpgodzenie. Dziadek z czułością nazywa swą wnuczkę: *delitium*, *quies orbi senis*; *senis levamen unicum*, *mea voluptas*. Pontano posługuje się też w całym cyklu licznymi zdrobnieniami (*misella*, *moestula*, *infantula*, *neptula*, *rubicundula*), nawiązując do nasyconej emocjami stylistyki Katullusa. Naśladował tego poetę Pontano, pisząc utwory erotyczne, podobnie jak inni poeci Quattrocenta⁷³. W *Jambach* widoczny jest interesujący przykład renesansowej *aemulatio*: zastosowanie stylu Katullusa do wyrażenia czułości dziadka wo-

⁷² Eurypides, *Tragedie* (*Alkestis*, *Medea*, *Hippolytos*, *Trojanki*, *Ijon*), przeł. i oprac. J. Łanowski, Warszawa 1967, s. 324.

⁷³ Por. W. Ludwig, *The Origin and Development of the Catullan Style in Neo-Latin Poetry*, [w:] *Latin Poetry and the Classical Tradition: Essays in Medieval and Renaissance Literature*, ed. P. Godmann, O. Murray, Oxford 1990, s. 183–197; W. Ludwig, *The Beginning of Catullan Neo-Latin Poetry*,

bec wnuczki. Również w innych utworach poświęconych dzieciom i nasyconych rodzicielskimi uczuciami Pontano chętnie adaptuje stylistykę poezji erotycznej⁷⁴.

Małeńka Tranquilla porównana zostaje do wątłego kwiatu:

Caducus ipsa es flos, mihi sol occidit:
Flori timenda nebula, tenebrae autem seni;
Vita occidua senis, caduca infantulae.
Certi nihil vitae tibi est, neptis mea;
At certam avo mortem minantur singula. (1, 17–21)

Istnienie kwiatu jest bardzo kruche, co wyraża epitet: *caducus*, który potem też zostaje powtórzony, by wyrazić znikomość życia (*caduca vita*). Kwiatu zagrażają chmury, które mogą zasłonić życiodajne słońce. Starzec natomiast nieuchronnie zbliża się do zachodu słońca i do ciemności, które potem nastaną. Życie dziecka jest niepewne, a starca czeka pewna śmierć. Te dwie tak wyraźnie skontrastowane postaci łączy nie tylko żaloba, lecz także kruchość własnego życia i zagrożenie śmiercią.

Drugi utwór cyklu (*Conqueritur de Lucii filii morte cum Tranquilla nepte*) również rozpoczyna się pytaniem, skierowanym do wnuczki, która jest jedyną pociechą dziadka:

Senii levamen unicum neptis mei,
Ubi est pater tuus, misella? Mortuum
Quem nescias, misella, nec iam sentias
Aetate in ista primula, dieculis
Paucissimis e matris alvulo edita,
Rubicundula, et nutricis alludens sinu? (2, 1–6)

Tranquilla, rozkoszne, rumiane niemowlę, które baraszkuje na kolanach niani, jest nieświadoma tego, co się stało. Niedawno pojawiła się na świecie, jednak jej dopiero rozkwitającym życiem wstrząsnęła śmierć bliskiej osoby. Ludzka egzystencja od samego początku jest niepewna i naznaczona znikomością:

Heu heu, genus hominum caducum et languidum
In germine ipso: vitae in ipso limine
Puer interit, natum senex effert pater,
Avus patrem tuum, misella neptula,
Et ipsa patrem infantula in cunabulis. (2, 7–11)

Pontano skarży się, że śmierć osoby młodej jest niezgodna z naturą. To dzieci powinny chować swoich starych rodziców, a nie odwrotnie. Ten dobrze znany

[w:] *Acta Conventus Neo-Latini Torontoniensis*, New York 1991, s. 449–456, oraz J.H. Gaisser, *Catullus and His Renaissance Readers*, Oxford 1993.

⁷⁴ Por. A. Smeesters, *Les berceuses latines de Pontano et leurs sources antiques*, „Humanistica Lovaniensia. Journal of Neo-Latin Studies” 53 (2004), s. 93–114, oraz G. Urban-Godziek, *Treny...*, s. 87–88.

funeralny motyw (*mors impia*) pojawia się też we wspomnianym już wcześniej lamenecie Hekabe, oplakującej przedwczesną śmierć wnuka (*Trojanki*, w. 1188–1191).

Dziadek skarży się na swój los, który porównuje z nie mniej trudnym losem wnuczki. On, starzec, jest już wyczerpany i zmęczony, a ona dopiero rozpoczyna swe życie, nieświadoma tego, co ma nadejść i narażona na niebezpieczeństwa:

At tu, misella, forte avum si amiseris,
Hoc destituta vinculo aresces, velut
Crescens amaracus, liquore si suo
Suoque sole non alatur, interit. (2, 17–20)

Tranquilla jest niczym rosnący w ogrodzie majeranek. Pozbawiona opiekuńczej miłości ojca, a zapewne w bliskiej przyszłości opuszczona też przez starego już dziadka, uschnie jak roślina, która ginie, gdy zabraknie jej słońca i wody. Wraz ze śmiercią Lucia słońce chowa się za chmurę, co zapowiada niepewną przyszłość niemowlęcia. Dla starca-dziadka słońce nieodwracalnie już zachodzi.

Po raz trzeci zwraca się dziadek do wnuczki w kolejnym *Jambie*: *Tranquillam neptem alloquitur*:

Tranquilla, quid rides mali tui inscia?
Avum quid ad risum allicis iocis tuis?
Iocaris amens in paterno funere? (3, 1–3)

Tranquilla nie jest świadoma tragizmu sytuacji. Beztrosko śmiejąc się w czasie pogrzebu, zaprasza do zabawy dziadka. Patrząc na pełne życia niemowlę, dziadek-starzec, z perspektywy swego kończącego się już życia, poucza wnuczkę. Zachęca, by starała się wykraść Parkom jak najdłuższą nić:

Furare pensulum hoc? novercae, et quantulum est
Ipsum neas tibi; offulam aegritudini
Subduc et hanc, ut ista quamvis parvula
Lux in tenebris emicet: nox caetera est. (3, 6–9)

Czwarty utwór jest skierowany do róż (*Conqueritur apud rosas de morte Lucii filii*):

Quid, o rosae, quid lassulae reflectitis
Caput, comaeque decidunt e vertice,
Honosque foliis deciduus omnis perit? (4, 1–3)

Różę wiedeną, wraz z innymi kwiatami oplakując śmierć Lucia-ogrodnika, który pielęgnował rośliny: podlewał, przycinał, chronił przed żarem słońca i dzikimi zwierzętami. Teraz smutne kwiaty i zioła pozbawione są opieki ogrodnika⁷⁵. Bez-

⁷⁵ Lucio miał umrzeć po spożyciu jakiejś trującej rośliny (C. Kidwell, *op. cit.*, s. 276), być może z tego powodu pozostałe, niewinne rośliny są jeszcze bardziej smutne.

radne i opuszczone, narażone są na niebezpieczeństwa jak kilka wieków później Róża bez Małego Księcia. Tranquilla, choć w tym jambie nie jest wprost wspomniana, lecz wcześniej porównana do kwiatu, też dzieli smutny los roślin z zaniedbanego ogrodu.

Tak jak różę, podobnie wynędzniały jest majeranek — adresat kolejnego *Jambu* (*Conqueritur cum amaraco de morte Lucii filii*):

Follis quid heu, amarace, heu quid floribus
Nudata squalens moestula? Heu quid languida
Arentibus comis et horrido sinu,
Lugubri amictu fles, misella amarace? (5, 1–4)

Majeranek razem z ludźmi oraz z pozostałymi kwiatami płacze i przeżywa żalobę. Pozbawiony troskliwej opieki Lucia usycha. Starzec, poruszony widokiem ginącej rośliny, poi ją własnymi łzami. Majeranek zaczyna się odradzać, natomiast życie starca już dogasa. Do personifikowanego majeranku odnoszą się te same epitetety, które określały Tranquillę: *moestula*, *misella*. Zresztą wcześniej dziewczynka była porównana do majeranku, który zwiędnie, gdy zabraknie mu słońca i wody, pozbawiona opieki ojca, jak majeranek — ogrodnika.

Motyw ginącej rośliny, najczęściej kwiatu, był często stosowany w antycznych i renesansowych epicediach⁷⁶. Zdarzało się, że kwiat przedwcześnie ginął ścięty: albo celowo, albo przez nieuwagę człowieka. W *Jambach* występuje oryginalny wariant tego motywu: kwiat ginie z powodu braku opieki ogrodnika. U Pontana świat roślin jest zależny od człowieka, delikatne kwiaty potrzebują stałej ochrony i pielęgnacji. Pomiędzy człowiekiem i roślinami tworzą się bliskie relacje, przez to też przyroda, zdolna do współodczuwania, nie jest tłem wydarzeń, lecz ich współbohaterem. Ścisłe powiązanie człowieka ze światem przyrody jest charakterystyczną cechą całej twórczości poetyckiej Pontana⁷⁷. Niezwykle silne zespolenie człowieka i przyrody ukazane jest w utworze kończącym cykl. Teraz przemawia cyprys (*Cupressus loquitur*), który rośnie na grobie. Był niegdyś chłopcem, ale teraz jest drzewem, które poili łzami jego matka. Na grób spadają także łzy starca, któremu cyprys współczuje.

Wprowadzenie małej dziewczynki, niemowlęcia, jako adresata utworów żałobnych pełni ważną funkcję. Tranquilla przypomina swego ojca z czasów niemowlęcych, którego wizerunek Pontano przekazał w *Naeniach*. Powraca ten sam dziecięcy świat: kołyska, pocałunki, ssanie piersi, śmiech przeplatany płaczem. Ten świat i w *Naeniach*, i w *Jambach* wyraża podobna stylistyka (np. charakterystycz-

⁷⁶ Np. Stacjusz, *Silvae* II 1, 106–107; III 3, 127–130. Zob. też: B. Milewska-Ważbińska, *Kwiatcezek nogą śmierci podeptany, czyli o recepcji pewnego motywu*, [w:] *Studia Neolatina. Rozprawy i szkice dedykowane profesor Marii Cytowskiej*, Warszawa 2003, s. 137–146, oraz A. Kotlińska-Toma, M. Łukaszewicz-Chantry, *Motifs de représentation de la mort des fiancées ou jeunes épouses dans les épigrammes grecques et la poésie néo-latine*, „Eos” 96 (2009), s. 238–240.

⁷⁷ Por. np. F.J. Nichols, *Introduction*, [w:] *An Anthology of Neo-Latin Poetry...*, s. 34–37, oraz G. Urban-Godziek, *Gdy róża...*, s. 533–541.

ne nagromadzenie zdrobnień). Lucio był niegdyś maleńkim dzieckiem broniącym się przed snem i nocą, teraz śpi snem wiecznym, zabrany przez ciemności śmierci. Zostaje jego córeczka, baraszkująca, słodkie niemowlę, które w pamięci starca-dziadka ożywia wspomnienia o zmarłym Luciu, ale też, mimo swej kruchości, przynosi ukojenie i pociechę.

Pentesilea Pontano

W *Tumuli* wśród epitafiów pisanych dla osób z rodziny jest nagrobek dla Pentesilei, starszej siostry Pontana, która zmarła, gdy miała siedem lat⁷⁸:

Septennem te fata, soror, rapuere parenti,
 Dum tener in cunis hubere matris alor.
 Non sensi tua fata; tamen consueta petebam
 Oscula, consuetos blanda per ora modos.
 Saepe sinum, dulcisque iocos, tenerosque cachinnos,
 Et vultum, et gratis illita verba sonis,
 Saepe etiam lacrimis, quod abes, et voce querebar,
 In somnis etiam saepe petita mihi;
 Et risi, quod ades, fleui, quod abire parabas,
 Huberaque ex ipso reppulit ore dolor.
 Senserat hoc nutrix; fingit vocem ipsa sororis:
 Admovi repetens hubera ad ora mihi.
 Hoc potui, soror, in cunis praestare sepultae;
 Nunc titulum et lacrimas verbaque fratris habe.
 Sparge, puer, viola tumulum, diffundite nardum,
 Fumet odorato myrraque thusque rogo;
 Accipeque et lacrimas fratris, soror, accipe questus,
 Atque etiam, atque etiam, Pentheseilea, vale. (*Tum.* II 21)

Młodszy brat wspomina swą siostrę, która, sama będąc dzieckiem, potrafiła obdarzyć go miłością i czułością. I w tym utworze żałobnym pojawia się niemowlę. Tym razem jest nim sam poeta, cofający się do czasów swego dzieciństwa. Dzięki temu zabiegowi cały świat ukazany jest z perspektywy niemowlęcia. Ten świat wypełniała postać ukochanej starszej siostry — jej bliskość przynosiła szczęście, jej nieobecność — łzy. Pontano pisze, jak bardzo była mu droga twarz Pentesilei, choć nie kreśli jej rysów, których zapewne nie zdążył zapamiętać. Przywołuje śmiech, pocałunki i pieszczoty siostry. Wspomina też jej drogi głos, który niania udawała, by oszukać i uspokoić płaczące dziecko. I tym razem niemowlę, podobnie jak Tranquilla, nie jest świadome tego, co się stało. Teraz, po wielu latach, Pontano, już jako dorosły, będąc tym szczęśliwym dzieckiem, które zostało przy życiu, ofiaruje siostrze poetycki nagrobek i łzy⁷⁹.

⁷⁸ Prawdopodobnie w 1429 r.: G. Parenti, *op. cit.*, s. 63.

⁷⁹ Ostatnie dwa wersy tego nagrobka są nawiązaniem do epigramatu Katullusa, który żegna swe go zmarłego brata (*Carm.* 101).

Rosa

Wśród *Tumuli* jest wiele utworów napisanych na śmierć dziewcząt. Ich imiona zazwyczaj są znaczące (*nomina loquentia*), podkreślają cechę charakteru czy wygląd zmarłej osoby. Często są to imiona pochodzące od kwiatów i innych roślin, które też mogą wyrosnąć na grobie, np.: na grobie Myrtilli rośnie mirt (I 8), Lauriny — laur (I 23), Violiny — fiołki (II 14). Kwiaty te więc mogą stać się metaforą zmarłej osoby i jej całego życia⁸⁰. Jedno z epitafiów poświęcone jest małej Róży, która żyła tylko dziesięć lat (*Tumulus Rosae puellae ante diem mortuae*):

Non nomen tibi, quin omen fecere parentes,
 Dixerunt cum te, bella puella, Rosam;
 Utque rosa brevius nil est aequae caducum,
 Sic cito, sic breviter et tua forma perit.
 Implesti denos vix nam formosa decembres:
 Vere, Rosa, heu nata es, mense decembre cadis.
 Non aestus, sed te rapuerunt frigora brumae.
 Non aestas, sed te frigida solvit hiems;
 Ergo non hiemi flores, non rapta per himbrem
 Frondescis, tumulo sed male, Rosa, rosa es. (*Tum.* I 40)

Imię: „Róża” wyraża piękno dziewczynki, ale też krótkotrwałość jej życia. Życie żadnego kwiatu nie trwa długo, ale właśnie róża stała się symbolem szybkiego przemijania jako kwiat, który miał kwitnąć tylko przez długość jednego dnia, od świtu do zachodu słońca⁸¹. Przekonanie to wyrażone jest w elegii *De rosas nascentibus* z *Appendix Vergiliana*:

tot species tantosque ortus variosque novatus
 una dies aperit, conficit ipsa dies.
 conquerimur, Natura, brevis quod gratia florum:
 ostentata oculis ilico dona rapis.
 quam longa una dies, aetas tam longa rosarum,
 quas pubescentes iuncta senecta premit. (39–44)

Jak bardzo była powszechna i utrwalona metafora róży jako krótkotrwałości życia, świadczą też inskrypcje nagrobne, jak choćby dla dziewczynki z Moguncji, która żyła sześć miesięcy i osiem dni:

Queri necesse est de puella dulci.
 [...]
 Semissem anni vixit et dies octo,
 rosa simul florivit et statim periit. (*CLE* 216)

⁸⁰ Por. A. Kotlińska-Toma, M. Łukaszewicz-Chantry, *op. cit.*, s. 238–240.

⁸¹ Podobne przekonanie o trawie, która istnieje tylko jeden dzień, wyraża autor psalmu, pisząc o znikomości życia. Cytuję według Wulgaty: „mane quasi herba pertransiens mane floruit et abiit ad vesperam conteretur atque siccabitur”, *Ps* 90 (89), 6.

Metafora ta trafiała też do wyobraźni artystów późniejszych epok, odnajdujemy ją w *Ikonologii* Cezarego Ripy. W alegorii *Vitae Brevitas* przedstawiona jest dziewczyna, trzymająca w dłoni bukiet róż, z których spływa szarfa z napisem zaczerpniętym z *De rosīs nascentibus*: „ipsa dies aperit conficit ipsa dies”⁸².

To i tak krótkie życie róży może zostać jeszcze wcześniej brutalnie przerwane. Może ją zniszczyć słońce lub przymrozek, może zostać ścięta lub wyrwana. Tak też stało się z małą Różą, dla której Pontano wznosił poetycki nagrobek. Dziewczynka umiera w zimie, dzieląc los kwiatu ściętego mrozem.

Rozpoczęliśmy od kwiatu i kończymy na kwiecie. Złocisty kwiat, do którego Safona porównywała swą córeczkę, rozkwita, zachwyca urokiem, budzi nadzieje. To najstarszy okrucieństwo dziewczęcego piękna w antycznej liryce. Kwiaty (lilie i róże) służą do oddania uroku małej Erotion i Bissuli. Po wielu wiekach mała Tranquilla jest dla dziadka wątłym kwiatkiem, któremu grozi wyschnięcie. W końcu mała Róża, która ginie jak kwiat ścięty zbyt ostrym mrozem. Kwiat, metafora piękna i uroku, a także jego kruchości i krótkotrwałości, jeszcze wielokrotnie będzie powracać w utworach pisanych nie tylko dla małych dziewczynek, lecz także dorosłych panien.

Na pewno warto docenić to, że poeci renesansowi zwrócili uwagę na postaci małych dziewczynek, czyniąc je bohaterkami swych utworów. Z analizowanych jednak w tym rozdziale tekstów wynika, że najczęściej to zainteresowanie kończyło się na przywołaniu postaci. Brakuje natomiast opisów małych bohaterek, co mogłoby być literackim odpowiednikiem dziecięcych wizerunków utrwalonych w renesansowej sztuce. Poeci wspominając małe dziewczynki (zazwyczaj w utworach funeralnych), sięgają po znane motywy i koncepty, snują refleksje o znikomości życia czy też koncentrują się na własnych przeżyciach. Wśród wspomnianych tu bohaterek w zasadzie jedna tylko Tranquilla doczekała się portretu i to składającego się z kilku zaledwie rysów. Są to zresztą uniwersalne rysy dziecięce, podobnie został sportretowany przez Pontana jej ojciec Lucio, gdy był niemowlęciem.

⁸² C. Ripa, *Ikonologia*, przeł. I. Kania, Kraków 2008, s. 436–438.

ROZDZIAŁ II

DORASTAJĄCA CÓRKA

Córka dla ojca to skryte czuwanie nocne,
a troska o nią oddala sen.
Mądrość Syracha 42, 9

Troska o dobre wychowanie dzieci — to podstawowe zadanie i trud rodziców — jest w renesansie tematem wielu dyskusji. Powstają wtedy liczne traktaty pedagogiczne, najpierw w Italii, jak np. *De educatione liberorum et eorum claris moribus* autorstwa Maffea Vegia (ok. 1406–1450), a później też na Północy, gdzie działa największy Nauczyciel Europy, Erazm z Rotterdamu⁸³. Humanisci nie tylko snują rozważania o edukacji dzieci i młodzieży, ale też wprowadzają swoje postulaty w życie, zakładając różne szkoły z nowym programem nauczania, jak np. wybitny włoski pedagog Vittorino da Feltre, twórca słynnej szkoły: *Casa giocosa*⁸⁴, w której uczyła się Cecylia Gonzaga⁸⁵. Zazwyczaj jednak szkoły były dostępne tylko dla chłopców⁸⁶.

Pewne podstawowe postulaty wychowawcze, np. kształtowanie pobożności czy prawości charakteru, dotyczą zarówno dziewcząt, jak i chłopców. Widać jednak istotne różnice w traktowaniu córek i synów, zwłaszcza w kwestii ich wykształcenia. W edukacji dziewcząt najważniejsze jest uczenie biegłości w wykonywaniu domowych prac, co ma je przygotować do dorosłego życia w roli żony, matki i pani domu.

Od czasów starożytnych filozofowie i moralisci, którymi byli oczywiście mężczyźni, głosili różne przestrogi i rady dotyczące tego, jakie powinny być kobiety, a co za tym idzie, jak należy wychowywać młode dziewczęta, by osiągnęły po-

⁸³ Z traktatów pedagogicznych Erazma przede wszystkim: *Declamatio de pueris statim ac liberaliter instituendis* (1529).

⁸⁴ Ł. Kurdybacha, *Historia wychowania*, t. 1, Warszawa 1965, s. 278–284.

⁸⁵ P. Allen, *The Concept of Woman*, vol. 2. *The Early Humanist Reformation, 1250–1500*, Cambridge 2002, s. 679–682.

⁸⁶ W Italii istniało kilka elementarnych szkół dla dziewcząt, prowadzonych przez nauczycielki. Zob. M.L. King, *Women...*, s. 168–169.

żądany ideał. W renesansie w dużej mierze nadal aktualne są antyczne poglądy na wychowanie i wykształcenie dziewcząt. Warto więc sięgnąć do kilku starożytnych przykładów.

Przenieśmy się najpierw do Grecji. Ksenofont w dziele *O gospodarstwie domowym* przekazuje, co pan domu opowiadał Sokratesowi o swej żonie (*Oec.* VII 5n):

A cóż mogła umieć, Sokratesie, skoro przyszła do mnie nie mając nawet lat piętnastu, a przedtem całe jej życie dbano usilnie, aby jak najmniej widziała, jak najmniej słyszała, jak najmniej zadawała pytań? Czyż nie sądzisz, że trzeba być zadowolonym, jeśli potrafiła, otrzymawszy do rąk wełnę zaprezentować gotową suknię i jeśli wiedziała, że robotę tkacką wykonują służące?⁸⁷

Tak rzecz się miała w Atenach w IV w. p.n.e., gdzie nie istniały żadne instytucje zajmujące się kształceniem dziewcząt, inaczej zaś w innych greckich *polis*, np. w Sparcie, gdzie, oprócz męskich organizacji, były też „kluby” dla kobiet i dziewcząt. Dla Spartan w edukacji dzieci i młodzieży najważniejsze było wychowanie fizyczne, które obejmowało także dziewczęta. Najbardziej jednak znanym greckim „ośrodkiem” kształcącym panny z dobrych domów było „kółko” Safony na Lesbos. Safona przygotowywała dziewczęta do małżeństwa, ucząc je robótek ręcznych, dobrych manier oraz śpiewu i tańca⁸⁸.

W starożytnym Rzymie dziewczęta mogły uczyć się w szkołach elementarnych, jeśli wyrazili na to zgodę ich ojcowie. Natomiast szkoły gramatyczne, retoryczne i prawnicze były zarezerwowane dla chłopców. Panny z arystokracji rzymskiej mogły chodzić do prywatnych szkół dla dziewcząt lub mieć lekcje w domu. Poznawały grecką i łacińską literaturę, uczyły się śpiewu i akompaniamentu. O tym, że matki powinny mieć jak najlepsze wykształcenie, by być wzorem językowej poprawności i elokwencji dla swoich dzieci, pisał Kwintylijan, podając jako przykład Kornelię, matkę Grakchów (*Inst. orat.* I 1, 6).

Problemem wykształcenia dziewcząt zajmuje się także Plutarch, który w tej kwestii ma oryginalne poglądy, odbiegające od tradycyjnych. W *Moraliach* pisze o potrzebie kształcenia kobiet, które, według tego autora, powinny studiować także filozofię i geometrię, dzięki czemu będą mogły zajmować się bardziej wzniosłymi rzeczami (*Moralia* 145c–d).

Również pisarze chrześcijańscy podejmują temat wychowania dzieci. Ze względu na tematykę dziewczęcą warto przypomnieć rady św. Hieronima. Jego list do Lety (*Epist.* 107), synowej Pauli, zawiera wskazówki na temat edukacji jej córki, małej Pauli. Jest to prawdziwy traktat pedagogiczny, poruszający kwestie nauki pisania i czytania, a także wychowania. Jest w nim wiele nawiązań do propozycji Kwintyliana, dotyczących edukacji dzieci: trzeba zrobić litery z bukszpanu, a nauka pisania i czytania powinna być zabawą; należy zachęcać do uczenia się przez

⁸⁷ Ksenofont, *O gospodarstwie domowym*, przeł. S. Srebrny, [w:] *Wybór pism*, oprac. J. Schnayder, Wrocław 1966, s. 129.

⁸⁸ Zob. A. Szastyńska-Siemion, *op. cit.*, s. 45.

częste pochwały i nagrody⁸⁹. Natomiast od Hieronima pochodzą rady dotyczące ćwiczenia się w ascezie. Leta urodziła Paulę po wielu poronieniach i jeszcze w ciąży ślubowała, że, jeśli dziecko urodzi się żywe, będzie poświęcone Bogu i będzie prowadzić życie monastyczne⁹⁰. Dlatego też zwróciła się do św. Hieronima z prośbą o wskazówki w wychowaniu córki. Odpowiadając na jej prośbę, św. Hieronim pisze, co powinna czynić, by przygotować dziewczynkę do życia w ascezie. Pewne rady mają jednak charakter uniwersalny i były chętnie powtarzane przez późniejszych autorów. Dziewczynka powinna mieć skromny wygląd, unikać ozdobnych strojów, kosmetyków i biżuterii. Nie może sama przebywać w miejscach publicznych, nawet do kościoła ma chodzić w towarzystwie matki lub innej odpowiedniej osoby, musi unikać kontaktów z chłopcami. Powinna, pozostając w domu, pracowicie spędzać czas, zajmując się przędzeniem i innymi niewieściami obowiązkami oraz modlitwą. Powinna też zachowywać umiar w spożywaniu pokarmów i piciu wina.

Jest rzeczą godną uwagi, że dziesięć wieków później w podobnym duchu poucza dorastające dziewczęta Giovanni Boccaccio. W *De mulieribus claris* (rozdział 39), pisząc o Kamilli, królowej Wolsków, podaje ją jako wzór dla młodych dziewcząt. Najpierw opisuje jej tryb życia, podobny do Amazonek, a następnie wyraża życzenie, by współczesne mu dziewczęta starały się naśladować jej obyczaje. W czym Kamilla może być wzorem? Przede wszystkim w skromności, czystości i prostocie. Kamilla wzgardziła wszelkim luksusem, była stale zajęta pracą, broniąc się w ten sposób przed pokusami zbytku i niebezpiecznych przyjemności. Boccaccio podaje jako wzór jej stosunek do płci przeciwnej, przedstawiając ją jako osobę niezwykle powściągliwą czy wręcz nieprzystępną („constantissimo animo coevorum iuvenum, non dicam amplexus, sed verba etiam respuentem...”) ⁹¹. Poucza dalej, jak mają dziewczęta pilnować swoich zmysłów, uważać na to, czego słuchają, panować nad swym językiem i wzrokiem („minus quidem honestis negare aures, os taciturnitate frenare, oculos gravitate compescere”). Powinny pielęgnować skromne obyczaje, unikać bezczynności, uczt, zbytku, tańców i męskiego towarzystwa. Gdy dorosną i utwierdzą się w czystości, mogą wtedy wyjść za mąż, zgodnie z wolą rodziców („ut prudentiores facte et laudabili virginitate florentes in sacras nuptias mature, maioribus obtemperantes suis, deveniant”). Boccaccio więc przedstawia program wychowawczy dla młodych dziewcząt, które wiele mogą się nauczyć od dziewiczej Kamilli, prowadzącej skromne i pracowite życie.

Jak w świecie antycznym, tak w renesansowej Europie życie publiczne jest domeną mężczyzn, a kobiety pozostają w domowym zaciszu, prowadząc ciche i pracowite życie. Dlatego też w powszechnej opinii edukacja kobiet powinna polegać przede wszystkim na nauce przędzenia i innych umiejętności praktycznych, po-

⁸⁹ Por. Kwintylian, *Inst. orat.* I 1, 24–29.

⁹⁰ J.N.D. Kelly, *Hieronim*, przeł. R. Wiśniewski, Warszawa 2003, s. 313.

⁹¹ Wszystkie cytaty w tym akapicie pochodzą z *De mulieribus claris* 39, 7.

trzebnych do prowadzenia domu⁹². Interesujące ślady odnajdujemy także w sztuce renesansowej. Na kapitelu Pałacu Dożów w Wenecji są przedstawione kolejne etapy życia człowieka. W „wieku szkolnym” chłopcy, z książkami w ręce, uczą się czytać, a dziewczynki — prząść⁹³.

W wychowaniu dziewcząt bardzo ważne jest kształtowanie pożądanych niewieścich cnót: czystości, skromności, posłuszeństwa i pracowitości. Czystość jest najważniejszą cnotą, którą panny powinny pieczołowicie pielęgnować. Utrata dziewictwa, a nawet same podejrzenia, że dziewczyna kontaktuje się z chłopcami, oznaczały hańbę nie tylko dla niej, ale dla całej rodziny, a przede wszystkim ojca. Dlatego też porządne dziewczęta nie powinny same wychodzić z domu, by nie narażać się na niebezpieczne kontakty. Czystość była też, oprócz posagu, koniecznym warunkiem pomyślnego wydania dziewczyny za mąż, a co za tym idzie, zapewnienia jej dobrych warunków materialnych w przyszłości. Przy wydawaniu za mąż dziewczyny, która nie była dziewicą, trzeba było zwiększyć posag, by w ten sposób brak ten „zrekompensować”. Zatem czystość panny była nie tylko wartością moralną, lecz także ekonomiczną⁹⁴. Nic więc dziwnego, że cnota ta zajmuje tak ważne miejsce w wychowaniu dziewcząt.

O ile przykładano wielką wagę do kształtowania moralności dziewcząt, o tyle nie dbano zbyt wiele o ich formację intelektualną, choć na temat dostępu dziewcząt do nauki toczyła się w renesansowej Europie dyskusja i humaniści wyrażali różnorodne opinie. Na przykład w Italii Michele Alberto Carrara (1438–1490) w traktacie *De uxoribus non ducendis* uważał, że nauka pisania i czytania jest czymś zbędnym dla dziewcząt, którym w zupełności wystarczy uczenie się przędzenia i szycia. Powinny też panny być wychowywane do życia w posłuszeństwie swym przyszłym mężom i przygotowywane do pracy w domu. Natomiast o potrzebie kształcenia dziewcząt, przynajmniej na poziomie podstawowym, pisał między innymi Erazm z Rotterdamu oraz jego uczeń, Hiszpan, Juan-Luis Vives, autor wspomnianego już niezwykle popularnego dzieła: *De institutione feminae christianae* (1529)⁹⁵.

Vives — wbrew powszechnym opiniom — twierdził, że umysł kobiety nie jest bardziej upośledzony od umysłu mężczyzny, dlatego też kobiety są zdolne do zdobywania wiedzy. Jednak najważniejszym celem edukacji dziewcząt powinno być przygotowanie do cnotliwego i pracowitego życia. Ważny jest dobór odpowiednich lektur, przede wszystkim Pismo Święte, a także zdobywanie różnych umiejętności praktycznych. Zgodnie z tradycyjnymi i rozpowszechnionymi poglądami Vives pisze, że dziewczęta powinny przebywać w domu i być zajęte pracą.

⁹² M.L. King, *Kobieta...*, s. 326.

⁹³ Zwraca uwagę na to Ph. Ariès, *op. cit.*, s. 34.

⁹⁴ M.L. King, *Women...*, s. 29–30.

⁹⁵ Traktat ten miał ok. 40 wydań i był tłumaczony na kilka języków.

W rzeczywistości widać ogromną różnicę w edukacji dziewcząt w zależności od społecznej pozycji ich rodzin⁹⁶. Kobiety z elit, kształcone w domu, często pod okiem sławnych nauczycieli, mogły być nie mniej uczone od mężczyzn, a także stać się koneserami sztuki i mecenasami artystów. Słynne renesansowe *puellae doctae* to między innymi: Aleksandra Scala, Isabella d'Este, Laura Cereta czy Casandra Fedele (na Północy córki Tomasza Morusa). Również Bona Sforza otrzymała gruntowne wykształcenie. Gdy była dziewczynką, uczył ją Chryzostom Colonna, członek neapolitańskiej Akademii, humanista i doświadczony pedagog. Młoda księżniczka posługiwała się biegle łaciną, znała dobrze literaturę antyczną, poznała też twórczość Petrarke. Uczyła się matematyki, geografii, podstaw prawa, historii, muzyki i śpiewu. Była też wspaniałą tancerką, świetnie jeździła konno i chętnie brała udział w różnych grach sportowych. Zdobyła więc wszechstronne wykształcenie, którym włoskie księżniczki wyróżniały się na tle zwykłych mieszkanek Italii⁹⁷. A gdy Bona została matką, zadbała o dobre wykształcenie swoich dzieci⁹⁸.

W Polsce obowiązywały podobne zasady wychowania dziewcząt jak w całej renesansowej Europie. Na postulaty kształcenia kobiet większość Sarmatów patrzyła podejrzliwie. Krążyło u nas w XVI w. przysłowie:

Która czyta, śpiewa, gędzie
Z tej rzadko cnotliwa będzie.⁹⁹

Postęp w edukacji dziewcząt daje się zauważyć w Polsce (podobnie jak w pozostałych krajach) pod koniec XVI w. Ważną rolę odgrywają wtedy szkoły przyklasztorne, w których panny uczą się czytania, pisania, rachunków, często też śpiewu i dobrych manier¹⁰⁰. Mają także zajęcia praktyczne: szycie, przędzenie, tkanie i haftowanie, czyli „przygotowanie do życia w rodzinie”. Jak widać, przedmioty w szkołach dla dziewcząt niewiele się zmieniły od czasów Safony.

Ad uxorem de liberis educandis

Oprócz traktatów również poezja renesansowa przekazuje wskazówki pedagogiczne. Giovanni Pontano, jak przystało na humanistę, wypowiada się także na temat wychowania dzieci, a dokładniej dziewcząt, jako szczęśliwy ojciec trzech córek:

⁹⁶ Wymowne są dane statystyczne: np. w latach 1575–1580 w Krakowie umiało się podpisać ok. 60% mężczyzn i ok. 20% kobiet (w Londynie w 1600 r. — 10% kobiet). Lepsza sytuacja w tych czasach była wśród bogatszych szlachcianek (ok. 50%) i magnatek (prawie 90%). Dane według: M. Bogucka, *Białogłowa...*, s. 170–171.

⁹⁷ Informacje na temat edukacji Bony czerpię z: M. Bogucka, *Bona Sforza*, Wrocław 2004, s. 34–37.

⁹⁸ *Ibidem*, s. 138–140.

⁹⁹ Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, wstęp J. Krzyżanowski, t. 2, Warszawa 1972, s. 183.

¹⁰⁰ M. Bogucka, *Białogłowa...*, s. 171–173.

Aurelii, Eugenii i Lucii. W zbiorze *De amore coniugali* jedna z elegii poświęcona jest w całości kwestii wychowania dzieci: *Ad uxorem de liberis educandis* (I 9). Można ją nazwać poetyckim traktatem pedagogicznym¹⁰¹.

Pontano, często nieobecny w domu z powodu wypraw wojennych przy boku króla Neapolu, udziela swej żonie rad dotyczących wychowania ich trzech córek. W exordium zaznacza, że jego małżonka jest wspaniałą matką i nie potrzebuje pouczeń w tej dziedzinie. Jednak, by nie zaniedbać swego ojcowskiego obowiązku i by nie myślała, że będąc często z dala od domu, zapomina o rodzinie, pisze dla niej tę parenetyczną elegię. Zobaczmy więc, jak pragnie wychować swoje dziewczęta Pontano.

Najważniejsze według niego jest dbanie o wiarę i pobożność dzieci:

Primus honos pietasque Deo templisque dicatis;
Hoc primum discant pignora nostra, vide.
Templa adeant caste, castisque piissima votis
Dona ferant: gaudet simplicitate Deus. (9–12)

Dziewczęta powinny zajmować się w domu tradycyjnymi pracami kobiet, zdobyć biegłość w przędzeniu i szyciu:

Tum colere antiquas artes maternaque iussa,
Atque agili discant carpere pensa manu;
In digitis acus, ante pedes intexta quasilli
Viminaque et fuso stamina torta levi.
Hoc Tanaquil opus, hos mores Lucretia monstrat,
Phylacidae hos coniux, Telemachique parens. (13–18)

Pontano jako wzory do naśladowania dla córek podaje nieskazitelne antyczne niewiasty (słynne Greczynki: Penelopę i Laodamię oraz Rzymianki: Tanakwil i Lucretję), które z gorliwością oddawały się pracom domowym, dbały o skromne obyczaje i dzięki temu cieszyły się dobrą sławą.

Pontano pisał tę elegię, gdy jego córki były jeszcze małymi dziewczynkami¹⁰². Podobnie jak autorzy starożytni, czy też inni humaniści, podkreśla, że wychowanie należy rozpocząć już od najwcześniejszych lat. Wrodzone cechy dziecka trzeba odpowiednio kształtować i od samego początku uczyć dyscypliny. Uzasadnieniu tej tezy służą obrazy z życia przyrody. Pontano porównuje wychowanie do uprawy ogrodu. Podkreśla, że nie wystarczy sama bujność natury, lecz trzeba ogród stale pielęgnować. Umiejętnie przycinane drzewka przynoszą dorodniejsze owoce, podobnie trzeba okiełznać konie, póki są młode. Wychowanie należy zaczynać, gdy dzieci są małe i chłonne. Od najwcześniejszych lat trzeba je uczyć podstawowych

¹⁰¹ Można np. w elegii znaleźć wiele wspólnych punktów z tym, co pisał Maffeo Vegio w traktacie: *De educatione liberorum et eorum claris moribus*.

¹⁰² Według C. Kidwell elegia ta została napisana w okresie od 1465 do 1469 r., więc córki Pontana miały wtedy po kilka lat. C. Kidwell, *op. cit.*, s. 102.

wartości, wpajać najważniejsze zasady, którymi powinny się kierować: pobożność, prawo boskie i ludzkie, obyczajność i skromność.

Dum tenera est aetas, dum mens patiensque magistri,
 Tum proprias artes quisque docendus erit;
 Ergo dum molles animi, nunc imprime, mater,
 Quae pietas, quae lex fasque pudorque iubent.
 Plura licet nostras commendent dona puellas,
 Matronae decus est una pudicitia:
 Forma brevis, vigor est animi splendorque virilis. (37–43)

Skromność (*pudicitia*) jest zawsze największą ozdobą kobiety i to w każdym wieku, także w późnym, inaczej niż uroda, która szybko przemija (*forma brevis*). Następnie Pontano poucza, że dziewczęta nie mogą być rozrzutne, lecz powinny prowadzić skromne i oszczędne życie, całkowicie wypełnione pracą:

Munificam regis addecat esse nurum:
 Nos pudor, ac probitas, nos vitae ruga severae.
 Nos labor insomnis mensaque parca decet. (44–46)

Bezcynność i wszelki zbytek są szkodliwe, gdyż mogą prowadzić do niegodziwości i rozpusty. Niebezpieczne jest też wino, od którego powinny stronić porządne panny. Unikać należy także różnych rozrywek, spotkań czy słów, które mogłyby zepsuć umysł i obyczaje dziewcząt:

Corrumpunt mala dicta animum, moresque verendos,
 In veros sensus saepe abiere ioci:
 Lascivos igitur coetus lascivaque verba
 Pignoribus nostris rite cavenda, vide. (65–68)

Należy też stronić od różnych widowisk, nie tylko ze względu na ich szkodliwą moralnie treść, ale także na ryzyko nawiązania niebezpiecznych kontaktów. Wcześniej Propercjusz widział w chodzeniu do teatru czy innych miejsc publicznych zagrożenie dla Cynthii i cieszył się, gdy przebywała na wsi, z dala od tych pokus (*El.* II 19). Podobnie Owidiusz pisał, że teatr jest miejscem zgubnym dla niewinności i skromności (*Ars amandi* I 89–134). Przed uczęszczaniem do teatru ostrzegali później także autorzy chrześcijańscy, i starożytni, i renesansowi¹⁰³. Również Pontano podejmuje ten temat. Swoje przestrogi wyraża jednak w sposób wzbudzający uśmiech, albowiem jako wzór swym córkom podaje Penelopę i Lukrecję, które nie narażały się na tego rodzaju pokusy, gdyż... nie chodziły do teatru:

¹⁰³ Na przykład Tertulian w *De spectaculis* ostrzega chrześcijan przed udziałem we wszelkich widowiskach publicznych nie tylko dlatego, że wywodzą się z kultu bogów pogańskich i przez to są bałwochwalstwem, ale też są niemoralne i mają deprawujący wpływ na widzów, m.in. wzniecają namiętności i prowadzą do rozwiązłości (*Spect.* 16–24). A wśród autorów renesansowych ostrzegał przed widowiskami np. Maffeo Vegio.

Penelope nunquam, nunquam Lucretia vidit
Istrio dum molli scenica voce canit. (69–70)

Dziewczęta nie mogą być ani nieokrzesane, ani zbyt powabne:

Rustica nec mihi sit, nec sit mihi blanda puella
Quamquam rusticitas labe vacare potest:
Blanda procax facile est et amata ad ludicra velox,
Sit procul o, procul o blanda procax mihi. (73–76)

Należy też dbać o to, by panny nie były narażone na treści zawarte w niektórych zbyt swobodnych utworach poetyckich. Jako wzór ze świata antycznego podany zostaje tym razem Scypion, który dbał, by jego żona Aemilia miała kontakt tylko ze zdrową poezją rzymską, a nie z obcymi nowinkami. Należy więc „ocenzuować” poezję, z którą miałyby kontakt dziewczęta. Powinny znać tylko to, co jest budujące:

Non omnis igitur numeros, non quasque choreas
Quae proba, nec quaevis carmina nosse cupit. (85–86)

To dosyć interesujące ostrzeżenie w ustach człowieka, który jest poetą i to niezrządkiem frywolnym. Na pewno wiele z erotyków Pontana powinno się znajdować poza zasięgiem jego córek!

Następne uwagi dotyczą wyglądu dziewcząt, co od wieków było ulubionym tematem mężczyźni, nie tylko ojców. Pontano każe swym córkom unikać zbytniego strojenia się i „poprawiania” naturalnej urody. Niebezpieczną ekstrawagancją jest dla niego noszenie peruk, choć w renesansowej Italii były one powszechnie używane¹⁰⁴. Do jakiej zguby mogą doprowadzić peruki pokazuje... wojna trojańska (!), gdyż to sztuczne włosy Heleny zdają się być — według żartobliwej interpretacji Pontana — jej przyczyną:

Ante Helenam nullae crines emere puellae;
Troia docet quantum non sua forma nocet; (95–96)

Dziewczęta nie powinny też stosować makijażu:

Nec faciem, nec colla prius, nec pectora norant
Pingere, nec fuco consuluisset genis:
Primae Sirenes cultus docuere negatos,
Est nova sed crimen poena secuta novum. (97–100)

Poeta wspomina Syreny, ich historię opowie w innej już elegii (*De am. c. II 1*), do której jeszcze wrócimy. Syreny były kiedyś dziewczętami, które zapoczątkowały zgubną sztukę stosowania makijażu i zbytniego strojenia się, za co spotkała je kara.

¹⁰⁴ J. Burckhardt, *Kultura odrodzenia we Włoszech. Próba ujęcia*, przeł. M. Kreczkowska, Warszawa 1991, s. 227.

I jeszcze jedna przestroga: porządne panny nie powinny pokazywać się w oknach.

Quid tibi praecipiam molles vitare fenestras?
Ad culpas aditum laxa fenestra facit.
Libera mens, captiva tamen sint lumina, quando
Hanc animo invenit saeva libido viam; (101–104)

Dziewczętom zamkniętym w domu okna dawały możliwość kontaktu ze światem zewnętrznym, a przez to narażały na niebezpieczeństwa. To przecież pod oknami panien rozbrzmiewały serenady, padały czułe słowa i kuszące propozycje.

Końcowe uwagi pouczają, by dziewczęta uważały, na co patrzą, gdyż właśnie przez oczy może dostać się do duszy zło¹⁰⁵. Ważne jest też szybkie usuwanie pokus i gaszenie pierwszych płomieni uczuć:

Cogite fallaces, animus ne peccet, ocellos,
Cogite, libertas ne peritura cadat;
Pellite materiam primasque extinguite flammis;
Vincite, vincentes palma decusque manent. (105–108)

Trzeba więc cały czas być czujnym, podejmować walkę z pokusami, by zdobyć palmę zwycięstwa i cieszyć się nieposzlakowaną reputacją.

Pontano-ojciec przedstawia tradycyjne zasady wychowania dziewcząt¹⁰⁶. Poucza, jak kształtować ich charakter, by mogły zrealizować swoje powołanie życiowe, stając się w przyszłości dobrymi żonami i matkami. Podkreśla umiejętności praktyczne przydatne w gospodarstwie domowym, natomiast nie przywiązuje wagi do wykształcenia. Ten wybitny poeta i erudyta nie próbuje uczynić ze swych córek uczonych niewiast (*puellae doctae*), jak to się zdarzało w rodzinach znanych humanistów. Inaczej też będzie Pontano traktować swego syna. W następnej elegii (I 10), która jest genethliakonem napisanym dla długo wyczekiwanego męskiego potomka, wyrazi nadzieje związane z przyszłością dziecka, w którym widzi swego intelektualnego spadkobiercę. Swoim córkom natomiast chce zapewnić tradycyjne wychowanie i tylko podstawową edukację, zgodnie z powszechnym przekonaniem, które panowało wtedy w całej Europie. Dla porównania warto przytoczyć wskazówki polskiego autora z początków XVII w., Sebastiana Petrycego:

Panny mają być nie próżnujące, ale robotne; nie próżnujące, aby się mogły doma łąco osiedzieć, ponieważ powiedzieliśmy być ich tę powinność: w domu zawsze być, przechadzek nie stroić próżnych, a nie mogą się osiedzieć, ażeby się czym zabawiły przystojnym. Przystojnym, mówię, iż

¹⁰⁵ Propercjusz skarżył się, że ścienne malowidła o treści erotycznej „psują” wzrok dziewcząt, a przez to i duszę (*El.* II 6, 27–34).

¹⁰⁶ Rady Pontana można też potraktować jako odwrotność zaleceń Owidiusza przekazanych dziewczętom w III ks. *Ars amandi*. Zwraca na to uwagę G. Parenti, *op. cit.*, s. 103–105.

insze są zabawy męskie, jako uczyć, rządzić, kupczyć, żołnierką służyć, a insze białogłowskie, jako prząść, szyć, wyszywać, haftować¹⁰⁷.

Accusatur nimius puellarum cultus

Pontano do kwestii wychowania dziewcząt wraca jeszcze w elegii otwierającej drugą księgę *De amore coniugali* (*Accusatur nimius puellarum cultus*)¹⁰⁸. Nadmierne strojenie się kobiet było od najdawniejszych czasów przedmiotem krytyki mężczyzn. Na słabość niewiast do ozdób i skłonność do przesady w poprawianiu naturalnej urody skarżą się ojcowie, mężowie, kochankowie; starają się ją ukrócić prawodawcy i moralisci. Kobiety jednak pozostają niepoprawne i nie tak łatwo podporządkowują się narzuconym im ograniczeniom. Wystarczy wspomnieć, że w Rzymie, w 215 r. p.n.e., w czasie drugiej wojny punickiej, uchwalono ustawę *Lex Oppia*, która ograniczała zbytek kobiet (także w strojach)¹⁰⁹. Wywołała ona jednak później bunt Rzymianek, które, mimo zacieklej sprzeciwów Katona Starszego, doprowadziły do jej odwołania w 195 r.

Również poeci lubią krytykować niewieścią próżność. Plaut na przykład w *Mostellarii* ukazuje heterę Filematium, która przed zwierciadłem przymierza suknie, wybiera biżuterię i wyciąga ze skrzynki przeróżne kosmetyki. Od przesady w poprawianiu urody powstrzymuje ją stara służąca Skafa. Także rzymscy elegicy, których można uznać za koneserów pięknych kobiet, wzywali swe wybranki do zachowania umiaru w makijażu, fryzurze i stroju. Niewykluczone, że kierowały nimi też względy finansowe, musieli dotkliwie odczuwać nadmierne wydatki swych kochanek. W elegii I 2 Propercjusz, zwracając się do Cynthii, krytykuje jej przesadną dbałość o swój wygląd. Wyszukane fryzury, drogie stroje, perfumy zasłaniają naturalny wdzięk:

Quid iuvat ornato procedere, vita, capillo
et tenuis Coa veste movere sinus,
aut quid Orontea crines perfundere murra,
teque peregrinis vendere muneribus,
naturaeque decus mercato perdere cultu,
nec sinere in propriis membra nitere bonis?
crede mihi, non ulla tua est medicina figurae:
nudus Amor formam non amat artificem.
[...]

¹⁰⁷ Sebastian Petrycy z Pilzna, *Jako rządzić mają rodzice córki swe*, [w:] *Źródła do dziejów wychowania i myśli pedagogicznej*, wyd. S. Wołoszyn, t. 1, Warszawa 1956, s. 306.

¹⁰⁸ Okoliczności powstania tej elegii, jej kolejne redakcje i miejsce w kompozycji całego zbioru *De am. c.* przedstawia L. Monti Sabia, *Un canzoniere per una moglie: realtà e poesia nel De amore coniugali di Giovanni Pontano*, [w:] *La poesia umanistica latina in distici elegiaci. Atti del Convegno Internazionale, Assisi, 15–17 maggio 1998*, a cura di G. Catanzero e F. Santucci, Assisi 1999, s. 41–44.

¹⁰⁹ Zob. Liwiusz, *Ab urbe cond.*, XXXIV 1–8.

non, Idae et cupido quondam discordia Phoebo,
 Eueni patriis filia litoribus;
 nec Phrygium falso traxit candore maritum
 aucta externis Hippodamia rotis:
 sed facies aderat nullis obnoxia gemmis,
 qualis Apelleis est color in tabulis.
 non illis studium fuco conquirere amantes:
 illis ampla satis forma pudicitia.
 non ego nunc vereor ne sis tibi vilior istis:
 uni si qua placet, culta puella sat est;
 cum tibi praesertim Phoebus sua carmina donet
 Aoniamque libens Calliopea lyram,
 unica nec desit iucundis gratia verbis,
 omnia quaeque Venus, quaeque Minerva probat.
 his tu semper eris nostrae gratissima vitae,
 taedia dum miserae sint tibi luxuriae. (I 2, 1–8, 17–32)

Propercjusz karcii kobiecą próżność, która jest prostą drogą do rozwiązłości. Poucza Cynthię, że jej ozdobą ma być *pudicitia*, czyli najważniejsza niewieścia cnota. Unikać natomiast powinna wszelkiego zbytku (*luxuria*), który jest przeciwieństwem skromności. Opozycja *luxuria*–*pudicitia* będzie często powracać u różnych autorów, także u Pontana.

W innej elegii Propercjusz upomina Cynthię, by nie farbowała włosów (*El.* II 18). Podobnie Owidiusz karmił Korynnę za to, że zniszczyła sobie włosy farbowaniem (*El.* I 14). Uważał jednak, że kobiety powinny stosować różne kosmetyki, by pielęgnować czy nawet poprawiać naturalną urodę tak, jak należy uprawiać ziemię czy szczepić drzewa. Dlatego też napisał dla pań podręcznik kosmetyki: *De medicamine faciei femineae*. Także w III księdze *Ars amandi*, skierowanej do kobiet, Owidiusz udzielał rad, jak dbać o atrakcyjny wygląd, choć on także w stosowaniu środków upiększających zalecał zachować umiar. A w *De medicamine faciei femineae* (w. 43–50) jednocześnie pouczał, że od urody, która przemija, ważniejsza jest troska o dobre obyczaje (*tutela morum*) i uczciwość (*probitas*).

Pochwała skromnego wyglądu i krytyka zbytku będą wielokrotnie podejmowane przez późniejszych autorów. Ojcowie Kościoła i różni wczesnochrześcijańscy moralisci w swych pismach zajmowali się kobiecymi strojami i krytykowali niewieścią próżność. Tertulian napisał traktat *De cultu feminarum*, w którym wzywał kobiety do umiaru w stroju i w stosowaniu kosmetyków oraz do skromnego i pracowitego życia przy wrzecionie i kądzieli. Ozdobami niewiast mają być dobra duchowe i cnoty:

Prodite vos iam medicamentis et ornamentis extractae prophetarum et apostolorum, sumentes de simplicitate candorem, de pudicitia ruborem, depictae oculos verecundia et os taciturnitate, inserentes in aures sermonem Dei, adnectentes cervicibus iugum Christi. Caput maritis subicite et satis ornatae eritis; manus lanis occupate, pedes domi figite et plus quam in auro placebitis. Vestite vos serico probitatis, byssino sanctitatis, purpura pudicitiae. Taliter pigmentatae Deum habebitis amatorem. (*De cultu fem.* II, 13, 7)

W poglądach Tertuliana widoczna jest inspiracja listami św. Pawła, który też zwracał uwagę kobietom na ich odpowiedni skromny wygląd:

Podobnie kobiety — w skromnie zdobnym odzieniu, niech się przyozdabiają ze wstydlivością i umiarem, nie przesadnie zaplatanymi włosami albo złotem czy perłami, albo kosztownym strojem, lecz przez dobre uczynki, co przystoi kobietom, które się przyznają do pobożności. (1 *Tym* 2, 9–10)

Warto jeszcze przypomnieć słynną satyrę, którą napisał Grzegorz z Nazjanzu, *Przeciw strojom niewieścim*:

Nie budujcie, niewiasty, na głowach wież z loków fałszywych,
delikatne swe karki jak spośród raf wystawiając,
ani nie pomazujcie swych boskich rysów barwami,
tak, że już nie nosicie twarzy, lecz maski jakoweś. (1–4)
[...]
Piękność taka, obmyta, na ziemię spływa i oprzeć
się nie może śmiechowi, gdy radość rozluźni policzki.
Także przez łez potoki bywa zdradzona, przez poty
strachem pędzone, od małej kropelki się wreszcie rozpuszcza.
Tak policzki, co pierwiej powabem błyszcząły, śmiech wielki
wywołują, gdy nagle w podwójnej się barwie ukażą,
czarno-białe. O ciemnoskóra i różem pokryta,
jakże zdołasz zatrzymać swą piękność w ten sposób zdradzoną? (w. 25–32, przeł. Tadeusz Sinko)¹¹⁰

Jak widać, stroje kobiet były tematem, który chętnie podejmowali zarówno autorzy pogańscy, jak i chrześcijańscy. Pontano ze swoimi przestroгами dołącza do bogatego nurtu tego typu utworów. Z drugiej strony trzeba też przyznać, że mieszkańcy renesansowej Italii znani byli ze swej próżności. Jak pisze Jacob Burckhardt:

Nie ulega natomiast wątpliwości, że nigdzie nie przywiązywano do stroju tak wielkiej wagi, jak we Włoszech. Naród ten był i pozostał próżnym; poza tym także ludzie poważni uważali odpowiedni i możliwie piękny strój za uzupełnienie doskonałości osobistej¹¹¹.

Jak pisze dalej uczony szwajcarski:

Na szczególną uwagę zasługują zabiegi kobiet, by przy pomocy najrozmaitszych kosmetyków zmienić swój wygląd. Od upadku państwa rzymskiego w żadnym kraju Europy nie poświęcano tylu starań postawie, cerze, włosom, jak to czyniono w ówczesnych Włoszech. Wszyscy dążą do osiągnięcia korzystnego wyglądu, chociażby przy pomocy środków najwidoczniejszych i najbardziej rzucających się w oczy. [...] istniał cały arsenał upiększających płynów, masetek i szminek do każdej poszczegółnej części twarzy, nawet do powiek i zębów, o czym dziś nie mamy już pojęcia. Ani szyderstwa poetów, ani gromy kaznodziejów, ani groźba przedwczesnej utraty świeżości cery nie zniechęciły kobiet do nadawania twarzy innego koloru, a po części nawet innego kształtu¹¹².

¹¹⁰ Cyt. za: *Muza chrześcijańska*, wstęp i opracowanie M. Starowieyski, t. 3, Kraków 1995, s. 95–96.

¹¹¹ J. Burckhardt, *op. cit.*, s. 226.

¹¹² *Ibidem*, s. 227.

Powszechnie też i obficie stosowano różne perfumy i wonne balsamy. Noszono peruki, farbowano włosy, próbowano je rozjaśniać, by uzyskać modny blond¹¹³. Zatem przestrogi i upomnienia Pontana piętnującego próżność włoskich dziewcząt są całkowicie uzasadnione.

Elegia *Accusatur nimius puellarum cultus* skomponowana jest z dwóch części. W pierwszej wspomniany jest z melancholią złoty wiek, gdy ludzie wiedli skromne i szczęśliwe życie. Wtedy bogowie chętnie przebywali wśród ludzi. Boginki: Pietas, Pudicitia, Astrea, które uosabiają najważniejsze cnoty: pobożność, skromność i sprawiedliwość, dobrze się czuły w towarzystwie śmiertelników.

Druga część elegii zaczyna się wezwaniem do dziewcząt, by posłuchały tego, co ma im do przekazania Melpomena. Muza ostrzega przed próżnością, przed przesadnym przywiązywaniem wagi do swego wyglądu. Uroda przemija, natomiast trwałe są zalety umysłu i charakteru:

Parcite veloci nimium considerare formae.
 Praeterit: en fragili quam mora nulla bono est.
 Haec flos est, et flore caducior; hanc dolor, hanc sors
 Et morbi vitiant instabilisque dies; (59–62)
 [...]

 Quid pretiosa iuvant, tortisque affixa capillis
 Gemma? Quid in collo nexile pondus agit?
 Quaeritur his coniux: mores non gemma parabunt:
 Crimen inest si, quod laudet amator, agas.
 Nec, si forma bonum est, externos quaerit honores;
 Ingeniumque bonum quid facis arte malum?
 Si mentem abiicias, turpe est sine pectore cultus:
 Exerceto animum; culta, puella, sat es. (65–72)

Jako przestrożę Melpomena opowiada historię dziewcząt zamienionych w syreny¹¹⁴. Były to ładne i muzykalne mieszkanki wyspy Ischia w Zatoce Neapolitańskiej. Niestety, ulegając próżności, przesadnie dbały o swój wygląd, wbrew ostrzeżeniom piastunki i mimo że śmiały się z nich pozostałe dziewczęta:

Si modo vos moveant Sirenum infamia monstra,
 Selectos cultus quaeque puella fuget.
 Hae facie cantuque et Palladis arte placebant,
 Sedula sed nimii cura decoris obest.
 Saepe illis nutrix: O quid bona tanta per artem
 Perditis, et causam criminis ora gerunt?
 Saepe inter choreas aliae risere puellae,
 Et damnant cultus luxuriantis opes. (77–84).

¹¹³ Zob. S.F. Matthews Grieco, *Corps, Apparence et sexualité*, [w:] *Histoire des femmes en Occident...*, s. 80–84.

¹¹⁴ Według niektórych wersji mitu Melpomena była matką syren. Zob. Pseudo-Apollodor, *Biblioteka*, I 3, 4.

Nawet w świątyni pojawiały się ubrane w sposób wyzywający. Miały bardzo głęboki dekolt obnażający piersi, przesadny makijaż i peruki:

Forte renudatis ibant ad templa papillis,
 Qua brevis aenario est insula cincta mari;
 Ora madent, liquidoque madent et tempora fuco,
 Inficit et roseus non sua labra rubor;
 Colla nives infecta gerunt, ac nulla papillas
 Vitta tegit, nimia guttur ab arte nitet,
 Pictae oculos, multumque alieno crine superbae,
 Luxuriem facie testificante suam. (85–92)

Wygląd dziewcząt świadczył o tym, że sprzeniewierzyły się skromności i uległy pokusie zbytku (*luxuries*). Gdy zobaczyła to bogini Pudicitia, postanowiła je ukarać, zamieniając w potwory morskie — syreny. Pontano wielokrotnie w swej poezji przedstawiał różne metamorfozy, tworząc nowe mitologiczne opowieści. Teraz opisuje przemianę dziewcząt w syreny:

Quas dea prospiciens gradibus sullimis ab altis
 Avertitque oculos opposuitque manum:
 Nec si, inquit, dea sum, siquid mea numina possunt,
 Siqua Pudicitiae iuraque visque valent,
 Haec impune ferent, nec nos laesisse iuvabit,
 Et meus in poenas induet arma dolor.
 Vix templo exierant, vix litora summa tenebant,
 Arida vix primos ceperat alga pedes,
 Senserunt teneris squamas horrescere plantis,
 Ossa quoque in spinas ire coacta novos,
 Qui fuerant unguis alium traxere rigorem,
 Pro digitis pinnae, pro cute tergus habent;
 Mens quoque mutata est, nec se velut ante puellas,
 Sed vasti credunt aequoris esse feras,
 Atque ita se in fluctus inque aequora proxima mittunt
 Pube tenus pisces, caetera ut ante manent.
 Scilicet ut veteris sit nota infamia culpae,
 Exemplum et timeat quaeque puella sibi, (93–110)

Metamorfoza jest karą i jako perswazyjne *exemplum* ma przestrzec dziewczęta, przede wszystkim córki poety, przed próżnością i pozwalaniem sobie na wyzywający wygląd. Snując opowieść o syrenach, Pontano w oryginalny sposób reinterpretuje antyczną mitologię. O metamorfozie dziewcząt w syreny jako karze opowiada jedna z wersji mitu: to Cerera przemieniła towarzyszkę Prozerpiny w syreny (kobiety-ptaki), by ukarać je za to, że nie obroniły jej córki przed Plutonem¹¹⁵. Warto też przypomnieć, że pisząc o syrenach, Strabon (*Geografia* I 2, 12–13) umieścił je na skałach koło półwyspu Sorrento, zwanych *Sirenusae* (w pobliżu Campanelli),

¹¹⁵ P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, red. J. Łanowski, Wrocław 1987, s.v. *Syreny*, s. 330.

a więc w stronach Pontana¹¹⁶. Poeta z Neapolu przedstawia syreny zgodnie z późniejszą tradycją nie jako kobiety-ptaki, lecz kobiety-ryby. W ten sposób przez metamorfozę zostaje wyeksponowana i utrwalona wina dziewcząt: skłonność do obnażania piersi. Pontano przypomina jednocześnie, że piękno dziewczęce polega na naturalnym wyglądzie, prostocie i skromności:

Tela Pudicitiae moneo vitae, puellae,
Contentae propriis simplicibusque bonis.
Luxuries infensa deae est, infensa decoris
Cura novi, nil est simplicitate prius,
Haec placet; haud ulla est quaesitae gratia formae;
Quae studio peccas, simplicitate places.
Nulla est ornandi, nulla est, mihi crede, parandi
Gloria: naturae est forma, nec artis opus.
Ars odio digna est, ubi nullo fine tenetur;
Naturae est similis hic ubi finis adest. (111–120)

Pudicitia została obrażona zbytciem (*luxuries*) dziewcząt. *Luxuries* (lub *luxuria*) może oznaczać też rozwiązłość, nic więc dziwnego, że jest największym wrogiem skromności. Opozycja *pudicitia-luxuries* została już wcześniej podkreślona przez Propertiusza, upominającego Cynthię i wzywającego ją do skromności. W innej elegii Propertiusz wspomina o boginie Pudicitii i jej świątyni w Rzymie, skarżąc się przy tym, że wzniesienie świątyni nie wpłynęło na poprawę obyczajów i kobiety nadal robią to, na co mają ochotę (*El. II* 6, 25–26). Także Pontano, którego jednym z ulubionych mistrzów był przecież Propertiusz¹¹⁷, traktuje skromność zarówno jako cnotę, jak i boginkę. Bogini Pudicitia była już wspomniana na początku elegii: wraz z innymi bóstwami przebywała wśród ludzi złotego wieku, pielęgnujących w sobie skromność. Jednak minęły już bezpowrotnie dawne czasy, a obecne naznaczone są upadkiem obyczajów. Boginka musi więc się uciekać do wymierzania kar śmiertelnikom. Warto też przypomnieć, że Pudicitia, jako personifikowana cnota, jest bohaterką *Psychomachii* Prudencjusza. Pudicitia walczy z Sodomita Libido i pokonuje swą przeciwniczkę.

Melpomena następnie poucza dziewczęta, że ich wzorem powinna być Laodamia, której ozdobą były wstyd i skromność. To właśnie dzięki cnotom Laodamii jej mąż Protesilaos był szczęśliwym człowiekiem:

Nil fuit in toto quicquam formosius orbe
Coniuge, qua felix Protesilaus erat;
Nullis haec gemmis, nullo est adiuta colore,
Et rara nunquam cultior arte fuit;

¹¹⁶ Zob. L. Monti Sabia, *op. cit.*, s. 43.

¹¹⁷ O silnych inspiracjach Propertjańskich widocznych w traktowaniu mitologii przez Pontana pisze D. Coppini, *Pontano e il mito domestico*, [w:] *La Mythologie classique dans la littérature néo-latine*. En hommage à Geneviève et Guy Demerson, éd. V. Leroux, Clermont-Ferrand 2011, s. 279–284.

Ornabat faciem solo contenta pudore,
Felix si nunquam rapta Lacaena foret. (121–126)

Laodamia także po śmierci swego męża nadal go kocha, jest mu wierna i otacza czcią jego prochy. Opowieścią o Laodamii, tym pozytywnym *exemplum*, Melpomena kończy swą pieśń pouczającą dziewczęta.

Lucia

Niestety starania rodziców o jak najlepsze wychowanie córek oraz nadzieje związane z ich przyszłością niekiedy bezlitośnie niszczyła przedwczesna śmierć dziewcząt. Taki bolesny cios przeżył także Pontano. Najmłodsza z jego trzech córek Lucia Marzia umiera w 1479 r., w wieku piętnastu lat, prawdopodobnie z powodu epidemii dżumy¹¹⁸. Poeta opłakuje śmierć Lucii, wznosząc dla niej pomnik w swych utworach: pisze dla swej córki epitafium (w zbiorze *De tumulis*), poświęca jej też obszerny finał poematu astronomiczno-mitologicznego zatytułowanego *Urania sive de stellis*, wspomina jej śmierć w bukolikach.

W pierwszej ekłodze (*Lepidina*) przywołana jest postać pasterza, Meliseusa, który jest bukoliczną maską Pontana. Ktoś słyszał smutną pieśń Meliseusa opłakującego swą córkę:

Nuper et hic cecinisse ferunt Meliseon et aegras
Solantem curas nec mitia fata gementem
Phosphoridos natae: en hic e turribus altis
Fistula dependet, saevi monumenta doloris,
Signaque certa manent, numerique per ora feruntur:
„Phosphori nata, quis heu, quis te mihi, Phosphori, ademit?
O mecum, o salices, mecum o lugete, myricae”. (*Ecl.* 1, *Pompa* 4, 105–111)

Lucia została nazwana *Phosphoris*, co jest greckim odpowiednikiem znaczenia imienia dziewczynki¹¹⁹. Także w innych utworach żałobnych napisanych po śmierci Lucii nawiązuje Pontano do imienia swej córki (*interpretatio nominis*), z którym kontrast tworzą ciemności bólu i żałoby.

Ta sama skarga na niespodziewane odejście dziecka powraca jeszcze w epicedialnej ekłodze *Meliseus* (*Ecl.* 2), w której Pontano opłakuje swoją zmarłą żonę. Pełen bólu wspomina też przedwczesną śmierć Lucii: „Mihi te, quis te mihi, Phosphori, ademit?” (*Ecl.* 2, 7).

Lucii poświęcił poeta dwa utwory w zbiorze *De tumulis*. Nad grobem córki wypowiadają swój ból rodzice, najpierw ojciec (*Tum.* II 2), później matka (*Tum.* II 3).

¹¹⁸ G. Pontano, *Églogues / Eclogae*, Étude introductive, traduction et notes de H. Casanova-Robin, Paris 2011, s. 187, przypis 32 (do eklogi *Lepidina*).

¹¹⁹ *Ibidem*.

Tumulus Luciae Pontanae filiae. Pontanus pater ad sepulcrum queritur

Liquisti patrem in tenebris, mea Lucia, postquam
 E luce in tenebras, filia, rapta mihi es.
 Sed neque in tenebras rapta es; quin ipsa tenebras
 Liquisti, et medio lucida sole micas.
 Coelo te natam aspicio: num nata parentem
 Aspicias? An fingit haec sibi vana pater?
 Solamen mortis miserae te, nata, sepulcrum
 Hoc tegit; haud cineri sensus inesse potest;
 Siqua tamen de te superat pars, nata, fatere
 Felicem quod te prima iuventa rapit.
 At nos in tenebris vitam luctuque trahemus:
 Hoc pretium patri, filia, quod genui. (II 2)

Powtarzające się w skardze ojca ciemności są skonstrastowane ze światłem, które niesie imię dziewczynki. Tworzą też *ring-composition*, rozpoczynając i kończąc epitafium¹²⁰, w którym ojciec zastanawia się nad losem córki po śmierci. Czy została porwana w ciemności, czy świeci jak gwiazda na niebie, czy z nieba widzi ojca, a może jest to tylko złudzenie i próżna nadzieja? Może jest nic nieczującym prochem¹²¹? Podobnie inny zrozpaczony ojciec, Jan Kochanowski, szukał śladów istnienia swej zmarłej Urszulki, zadając dramatyczne pytania (*Tren* 10). *Tumulus* kończy gorzka skarga ojca, który zamiast cieszyć się córką, skazany jest na egzystencję w smutku i ciemnościach, gdyż zabrakło Lucii, która rozjaśniała życie rodziców.

Inaczej wyrażony jest ból matki. Matka stojąc nad grobem córki, składa w nim różne dziewczęce przedmioty:

Hadriana mater queritur ad Luciae filiae tumulum

Nata, cape hos calathos depexae et munera lanae,
 Cum lana et calathis accipe et has lacrimas;
 Nata, et acus et fila cape et cape linea texta,
 Cumque his atque illis accipe et has lacrimas;
 Nata, colum fusosque cape et simul indita lina,
 Cumque colo et fuis accipe et has lacrimas;
 Nata, cape has et bracteolas, haec aurea dona,
 Cumque his atque illis accipe et has lacrimas,
 Accipe et hos crines atque haec tibi munera grata,
 Flabellum et tenues accipe forficulas;
 Accipe et hos crines, cumque his et scrinia et aureos
 Accipe verticulos, accipe gemmeolos;

¹²⁰ Por. G. Parenti, *op. cit.*, s. 76.

¹²¹ Por. G. Urban-Godziek, *Mihi nata seni, mihi filia patri eripitur. Humanistyczna poezja miłości ojcowskiej w twórczości żałobnej Giovanniego Pontana i w Trenach Jana Kochanowskiego*, [w:] *Ku współczesności...*, „Studia Classica et Neolatina” 8, Gdańsk 2006, s. 94, oraz *eadem*, *Treny...*, s. 99–101.

Accipe et hos crines, cumque his bombycina testa
 Et zonam, et pictum hoc accipe reticulum;
 Accipe, nata, meos crines lacrimasque meosque
 Exspecta et cineres, Lucia, et inferias. (II 3)

W wypowiedzi ojca powtarzały się ciemności, w skardze matki niczym refren powracają łzy, które dodaje do składanych w grobie przedmiotów należących do córki. Najpierw daje zmarłej Lucii koszyk z wełną do przedzenia, igły, nici, płótno, kądziel¹²², wrzeczono. Reprezentują one domowe zajęcia, są także atrybutami panieńskiej pracowitości i skromności. Później matka dodaje do nich również różne ulubione przedmioty Lucii: wachlarz, nożyczki, złote bransoletki, ozdoby z drogich kamieni, jedwabie, pasek — czyli cały dziewczęcy świat, jakby posag przygotowany na wesele. Do każdego niemal daru matka dodaje łzy¹²³. W końcu składa na grobie rytualną ofiarę oraz swoje włosy obcięte na znak żałoby¹²⁴.

Ból rodziców po śmierci Lucii i ich zawiedzione nadzieje wyrażone są też w finale poematu dydaktycznego, poświęconego astronomii: *Urania sive de stellis*. Żałobny finał *Uranii* analizuje Grażyna Urban-Godziek, zwracając przede wszystkim uwagę na ewentualne inspiracje, jakie mógł zaczerpnąć z tego dzieła Jan Kochanowski, tworząc *Treny*¹²⁵. Natomiast ja chciałabym się skupić na postaci samej Lucii oraz na pewnych motywach antycznych, po które sięgnął Pontano, by wyrazić żałobę po śmierci swej ukochanej córki¹²⁶. Warto na przykład zwrócić uwagę na zastosowaną przez Pontana topikę zamiany obrzędów weselnych na pogrzebowe. Posługiwali się nią autorzy antyczni, a także renesansowi, by podkreślić okrucieństwo przedwczesnej śmierci i ogrom rodzicielskiego bólu¹²⁷.

Rozpoczynając żałobny lament, zrozpaczony ojciec-poeta prosi o odejście wezwane wcześniej Muzy, ponieważ ich udziałem są radosne pieśni weselne:

Parcite, Pierides, nostroque absistite luctu.
 Vos laetos agitare choros iuvet; ite, puellae,
 Ite, deae. Tuque, o toto dux praevia coelo
 Uranie, proprios repetens age, diva, recessus:

¹²² Myślę, że w tym kontekście (przedzenia i szycia) Pontano, pisząc: *colum cape* oraz: *cum colo*, użył rzeczownika *colus* — „kądziel”, a nie: *colum* — „cedzidło, sito”, jak tłumaczy to G. Urban-Godziek, *Treny...*, s. 104.

¹²³ Zob. podobne motywy (ojciec składa na grobie syna dary, ofiary, łzy i ścięte włosy) w *Tumulus* II 27, napisanym po śmierci syna — Lucia.

¹²⁴ Por. G. Urban-Godziek, *Mihi nata seni...*, s. 99–100, oraz *eadem*, *Treny...*, s. 103–104.

¹²⁵ G. Urban-Godziek, *Mihi nata seni...*, s. 98–103, oraz *eadem*, *Treny...*, s. 101–111.

¹²⁶ O postaci Lucii w finale *Uranii* i zastosowanej przez Pontana topice zamiany obrzędów weselnych na pogrzebowe pisałam już w: A. Kotlińska-Toma, M. Łukaszewicz-Chantry, *op. cit.*, s. 240–242. Przedstawiona w tej książce analiza finału *Uranii* jest znacznie poszerzoną i częściowo zmienioną wersją fragmentu tego artykułu napisanego w języku francuskim.

¹²⁷ Zob. A. Kotlińska-Toma, M. Łukaszewicz-Chantry, *op. cit.*, s. 225–249, zob. też T. Szepessy, *The Story of the Girl Who Died on the Day of Her Wedding*, „Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae” 20 (1972), s. 341–357.

Ipsa tibi dulcem in thalamis meditabere cantum.
Funera nos lacrimaeque decent [...] (V 804–809)

Na znak żałoby, oprócz Muz, została odsunięta także sama Urania, którą poeta prosił o natchnienie na początku tego astronomiczno-mitologicznego poematu. Warto więc przypomnieć, że Urania była matką Hymenajosa, zatem mogłaby być muzą pieśni weselnych, a nie pogrzebowych. Wezwana natomiast zostaje jako patronka tej części poematu inna matka, Aurora. Niegdyś opłakiwała swego syna Memnona, potrafi więc zrozumieć żałobę rodziców¹²⁸. W tradycji chrześcijańskiej Jutrzenką jest nazywana Maryja¹²⁹. Pamięta o tym Pontano w zbiorze *De laudibus divinis*, gdy, pisząc hymny do Maryi, nazywa ją Aurorą¹³⁰. Można więc, interpretując postać Aurory z perspektywy chrześcijańskiej, powiedzieć, że patronką finału Uranii staje się Maryja. Podobnie jak mitologiczna Eos, Maryja to matka opłakująca śmierć swego Syna (*Mater dolorosa*), przez to też potrafiąca współczuć i przywieść ukojenie zboliałym rodzicom. Jest przecież wzywana w modlitwach jako *Pocieszycielka strapionych*¹³¹.

Ojciec skarży się, że spodziewał się wesela, że cieszył się już przyszłymi wnukami. Już wyobrażał sobie siebie w roli dziadka śpiewającego im kołysanki, jak niegdyś tworzył *Naeniae* dla swego synka, Lucia:

Certo ego felicitas dulcisque hymenaeos,
Nata, tibi carosque parabam e stirpe nepotes,
Fingebamque et avi lusus, numerosaque verba
Ad cunas, cantusque senex meditabar aniles. (819–822)

Niespełnione marzenia napełniają ojca goryczą i bólem, stąd pełne wyrzutu pytania:

En miserae patris tedeae? Hosne senex hymenaeos
Aspicio? Sunt haec solatia grata nepotum? (823–824)

Również matka, która już przygotowała stroje i dary na wesele, nie ukrywa swej rozpacz:

En tabes. Decor ille tuus quo, nata, recessit,
Deliciae matris miserae? Tibi dona parabat

¹²⁸ Por. G. Urban-Godziek, *Treny...*, s. 102.

¹²⁹ Maryja w tradycji Kościoła jest nazywana Jutrzenką, co w języku polskim może oznaczać zarówno zorzę, jak i gwiazdę poranną. W mitologii antycznej jednak są to dwie odrębne postaci: Aurora (Eos) i Phosphoros — bóstwo Gwiazdy Porannej (planety Venus), uznawane czasem za syna Aurory.

¹³⁰ M. Łukaszewicz-Chantry, *Hymny do Maryi Giovanniego Pontana jako aemulatio z Lukrecjusowym hymnem do Wenus*, [w:] *Imitatio & Aemulatio. Powrót pisarzy antycznych w renesansie*, red. K. Rzepkowski, Warszawa 2009, s. 33–35.

¹³¹ Poetyckie parafrazy niektórych wezwań litanii loretańskiej tworzy Pontano w swoich hymnach do Maryi. Zob. M. Łukaszewicz-Chantry, *Hymny...*, s. 33–34.

Et lusus dignos hymenem et coniuge vestes:
Pro donis lusuque et pro laetis hymenaeis
Liquisti luctum et lacrimas atque aera nigrum. (830–834)

Dramatyzm wydarzenia podkreśla zamiana związanych z oczekiwanym weselem darów i radości na żałobę i łzy. Nasilenie emocji jest tak silne, że przeradza się w wyrzut skierowany do Lucii, jakby to ona była winna swemu odejściu. Można tę skargę ojca i matki porównać ze skargami kobiet porzuconych przez ukochanych mężczyzn. W podobny sposób wyrażają zawiedzione nadzieje na ślub i rozpacz po odejściu ukochanego bohaterki Owidiuszowych *Heroid* (np. *Fyllis do Demofonta*). Adaptacja dyskursu erotycznego do wyrażenia miłości rodzicielskiej była zabiegiem często stosowanym przez Pontana¹³².

Matka dalej żali się, opowiadając o przygotowaniach do ślubu córki:

Ornabam tibi certa domi, syriumque liquorem
Ad thalamos geminae, geminae tua cura sorores
Fundebant. Quid pro sertis syrioque liquore
Liquisti? Sine sole dies, sine sidere noctes, (835–838)

Obrzędy zdobienia domu wiencami oraz przygotowanie wonnego olejku wplecione są w rodzinny kontekst i przez to nasycone silnymi emocjami. Pokazana jest cała rodzina (także rodzeństwo Lucii), która zamiast radości ze spodziewanego wesela, przeżywa żałobę. Wzruszający jest widok małego braciszka, płaczącego w kołysce i tęskniącego za zabawą z Lucią (w. 839–841).

Podobny bolesny cios spotkał niegdyś Fundanusa, ojca młodziutkiej Minicji Marcelli, o której pisze Pliniusz (*Epist.* V 16)¹³³. Czternastoletnia Minicja nie spodziewanie umiera¹³⁴. Ból Fundanusa jest tym większy przez to, że oczekiwał już zbliżającego się ślubu córki:

Iam destinata erat egregio iuveni, iam electus nuptiarum dies, iam nos vocati! Quod gaudium quo maerore mutatum est! Non possum exprimere verbis quantum animo vulnus acceperim, cum audiui Fundanum ipsum, ut multa luctuosa dolor invenit, praecipientem, quod in vestes margarita gemmas fuerat erogaturus, hoc in tus unguenta et odores impenderetur. (6–7)

Ojciec za pieniądze przeznaczone na klejnoty i strój weselny kupuje wonne olejki związane z pogrzebem. Jest więc to też przykład zastosowania topiki zamiany obrzędów i rekwizytów weselnych na pogrzebowe, do której później sięgnie Pontano, pisząc o swojej Lucii.

¹³² Zob. A. Smeesters, *op. cit.*, s. 93–114.

¹³³ Postać tę przedstawia J. Pigoń, *Ummidia i Minicja. Dwa konterfekty niewieście Pliniusza Młodszego* (*Epist.* VII 24; V 16), „*Symbolae Philologorum Posnaniensium*” XVIII (2008), s. 297–303. Zob. też A. Kotlińska, M. Łukaszewicz-Chantry, *op. cit.*, s. 237.

¹³⁴ Według inskrypcji nagrobnej Minicja miała 12 lat, według Pliniusza: 14. Jak sugeruje Pigoń, wiek należy traktować symbolicznie, jako wiek dojrzałości do małżeństwa: J. Pigoń, *op. cit.*, s. 297.

Wróćmy jeszcze do Minicji. Dowiadujemy się, że była osobą niezwykle, obdarzoną wieloma zaletami:

Qua puella nihil umquam festivius amabilius, nec modo longiore vita sed prope immortalitate dignius vidi. Nondum annos XIII impleverat et iam illi anilis prudentia, matronalis gravitas erat et tamen suavis puellaris cum virginali verecundia. (1–2)

Ta niespełna czternastoletnia dziewczyna łączy w sobie zalety czterech kolejnych etapów życia kobiety. Oprócz cech typowych dla młodości: uroku (*suavitas*) i skromności (*verecundia*), obdarzona jest też zaletami wieku dojrzałego: powagą (*gravitas*) i roztropnością (*prudentia*)¹³⁵. Młoda Minicja więc swą dojrzałością dorównuje osobom starszym — jest to wariant toposu *puer senex*. Topos ten był często stosowany w antycznych epicediach dla osób zmarłych w młodości, np. w *Sylwach* Stacjusza (*Silvae* II 1 i II 6), obecny jest również w chrześcijańskiej hagiografii, w której inspiracje mogą też pochodzić z Biblii. W *Księdze Mądrości* na przykład jest mowa o tym, że o sędziwości decyduje mądrość i sprawiedliwość, a nie liczba lat. Dlatego nie należy się dziwić, że ktoś, kto osiąga wcześniej sędziwość (czyli dojrzałość), zostaje zabrany przez Boga, gdyż: „Wcześniej osiągnąwszy doskonałość, przeżył czasów wiele” (*Mdr* 4, 13). Ten właśnie tekst o wczesnej dojrzałości (*Mdr* 4, 7–15) czyta się w czasie liturgii wspominającej św. Stanisława Kostkę, który zmarł, mając zaledwie osiemnaście lat.

Również Pontano przedstawia swą córkę jako osobę już od wczesnej młodości obdarzoną licznymi zaletami ciała i ducha. Lucia, podobnie jak jej rówieśniczka Minicja, oprócz zalet typowych dla młodej panny, wdzięku i miłego wyglądu:

Anne mihi ante oculos grata obversatur imago,
Qua mihi te quondam, mea Lucia, qua mihi tete
Laeta oculis, blanda aspectu, pulcherrima cultu
Consueras offerre? En aspicio ora decusque
Egregium formae et tot honestae frontis honores? (*Urania* V 862–866)

wyróżnia się także powagą, cnotą związaną z wiekiem dojrzałym:

Ipsae mihi flos aetatis speciesque pudorque,
Et gravitas generosa, oculisque afflata venustas
(Heu, quod, iuncta simul dum sunt, bona plurima certant)
Eripuit tete. Ipsa sibi probitasque decorumque
Iniecere manum, et fato sua iura dedere.
Quae, superi, quae saevities [...] (V 851–856)

Zalety Lucii były tak wielkie, że stały się powodem jej przedwczesnej śmierci. Jest to też tradycyjny epicedialny topos, Pontano jednak stosuje go w oryginalny sposób, posługując się zwrotem: *iniecere manum* („położyć rękę”, czyli „wziąć w posiadanie”). Zwrotu tego użył kiedyś Wergiliusz, pisząc o śmierci Halesusa, młode-

¹³⁵ Por. J. Pigoń, *op. cit.*, s. 298–299.

go dzielnego wojownika. Halesus ginie w walce zabity przez Pallasa, syna Euandra, gdyż tak postanowiły Parki:

fata canens silvis genitor celarat Halaesum;
ut senior leto canentia lumina solvit,
iniecere manum Parcae telisque sacrarunt
Euandri [...] (*Aen.* X 417–420)

Parki wyciągnęły rękę („położyły łapę”), by zniszczyć życie młodzieńca. Starożytny komentator *Eneidy* Serwiusz następująco wyjaśnia ten wers:

INIECERE MANVVM PARCAE traxerunt debitum sibi. et sermone usus est iuris: nam manus iniectio dicitur quotiens, nulla iudicis auctoritate expectata, rem nobis debitam vindicamus¹³⁶.

Parki więc upominają się o młodego Halesusa jak o swoją własność. Motyw wyciągniętej ręki po swoją ofiarę był popularny w poezji żałobnej i w ikonografii. Posłużył się nim między innymi Stacjusz, opisując ostatnie chwile małego Glaucjasa. W epicedium na śmierć chłopca trzykrotnie pojawia się śmiercionośna ręka. Najpierw Lachezis dotyka kołyski dziecka:

Scilicet infausta Lachesis cunabula dextra
attigit, et gremio puerum complexa fovebat
Invidia: illa genas et adultum comere crinem, (*Silvae* II 1, 120–122)

Później Parka podnosi rękę, by pozbawić życia małego Glaucjasa:

[...] subitas inimica levavit
Parca manus. quo, diva, feros gravis exseris unguis? (137–138)

Stacjusz zwiększa jeszcze grozę, zaznaczając, że wyciągnięta po dziecko ręka Parki ma drapieżne szpony. Nie mniej okrutna jest Prozerpina, chwytając chłopca ręką za włosy:

Septima lux, et iam frigentia lumina torpent,
iam complexa manu crinem tenet infera Iuno. (146–147)

Pontano przekształca ten motyw: nie Parki, nie jakieś bóstwa czy mitologiczne potwory, ale personifikowane zalety Lucii, *Probitas* i *Decorum*, upomniały się o nią jak o swoją własność. Zabrały ją, same narzuciły swój wyrok losom, powodując przedwczesną śmierć Lucii. I Pontano, i jego poprzednicy nie ukrywają oburzenia z powodu okrucieństwa śmierci. Zgon dziecka jest czymś niezgodnym z naturą.

¹³⁶ Maurus Servius Honoratus, *In Vergilii Aeneidos Libros (Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Carmina commentarii)*. Vol. 1–2, ed. G. Thilo, Lipsiae 1878–1884). (Do: *Aen.* X 419). Dalej posługuję się skrótem Serv. *In Aen.*

Ból i gorycz wyraża ojciec przez metaforę ginącego kwiatu, dobrze znaną z utworów funeralnych, zwłaszcza pisanych dla osób przedwcześnie zmarłych¹³⁷:

At vitae spatium incertum, et persaepe senectus
Ingruit in medio cursu vellitque iuventae
Languentem florem, et spoliat spe divite ramos. (859–861)

Gdy wschodzi słońce, jego zachód można przewidzieć. Inaczej będzie życie ludzi, śmierć przychodzi za wcześnie, w nieoczekiwanym momencie. Tak też ginie Lucia podobna do kwiatu brutalnie wyrwanego. Kwiat, którego życie i tak jest krótkie, przedwcześnie więdnie¹³⁸.

W *Uranii* jest jednak przebłysk nadziei, którą przynosi finalna wizja. Na nieboskłonnie pojawia się wezwana wcześniej jako muza i patronka tej części poematu Aurora, która na swoim rydwanie przywozi Lucję. Po ciemnościach nocy pojawia się więc światło porannej zorzy, by przynieść nadzieję i pociechę. Wizję tę można interpretować w duchu religii chrześcijańskiej jako metaforę życia w niebie po śmierci, zwłaszcza że w pierwszej księdze *Uranii*, pisząc o kosmosie, Pontano wysoko ponad gwiazdami umieszcza tron, na którym zasiada Trójca Święta panująca nad całym wszechświatem (I 875–885). Podobnie Aurorę można interpretować jako Maryję, o czym była już wcześniej mowa. Jest Ona pośredniczką i pomaga ludziom przekroczyć bramy raj. Maryja, zwana w modlitwach: *Ianua Coeli*, wprowadza teraz Lucję do nieba. Podobną funkcję pełniła Maryja (*Parthenos*) we wspomnianej wcześniej żałobnej bukolice Boccaccia (*Ecl.* 14), opiekując się zmarłą Olympią¹³⁹. Teraz Maryja otacza opieką Lucję, odmienny jest jednak finał obu wizji. Olympia w raju jest nadal dziewczęciem, choć wygląda inaczej, dorosłej i wspaniałej, co świadczy o tym, że została włączona do grona świętych. Lucia natomiast zostaje przemieniona w gwiazdę:

[...] Iam, filia, fulges
Insuetum iubar, ardescunt iam tempora, iam iam
In radios abeunt crines; en fulgidus ora
Accendit splendor, micat en lux ignea circum
Perque genas, totoque nitor se fundit olympo.
Exoritur iam sol. Radiis en Lucia solis
Excipitur, roseoque sinu complexa nitentem
Illustratque diem, et super aethera fulget apertum,
Atque novum coelo decus et nova lumina terris

¹³⁷ Zob. wcześniejszy rozdział *Mała dziewczynka*, s. 35–36.

¹³⁸ Warto też przypomnieć nagrobek innej dorastającej córki, Anny Pisarskiej, która zmarła w 1684 r. w wieku 16 lat. W Krakowie, w kościele oo. Dominikanów znajduje się jej epitafium. Jest na nim przedstawiona dłoń, która trzyma łodygę krzewu róży, by zerwać jeden z jej pączków. W umieszczonej pod tym rysunkiem rymowanej polskiej inskrypcji znajdujemy m.in. następujące słowa:

„W lipcu samym gdy kwitnie wonna roza ginie
Łzami już nie krystałem tu Śreniawa płynie”.

¹³⁹ Por. G. Urban-Godziek, *Treny...*, s. 109.

Diffundit: lucem inde aurae sensere recentem,
Clarior et solito diffulxit ab aethere Titan. (*Urania* V 901–911)

Po raz kolejny więc Pontano sięga po swój ulubiony motyw — metamorfozę. Jest to tym razem szczególna metamorfoza: *katasterismos*. I jak w poetyckich nagrobkach *Tumuli*, pisanych dla dziewcząt, przemiana bohaterki była związana z imieniem, symbolizującym charakterystyczną cechę zmarłej¹⁴⁰, tak teraz Pontano, nawiązując do imienia swej córki Lucii, umieszcza ją jako nowe światło na nieboskłonie¹⁴¹. Przemiana Lucii w gwiazdę doskonale wpisuje się w całość tego astronomiczno-mitologicznego poematu, w którym opisane są różne metamorfozy dające początek gwiazdozbiorom.

Umieszczenie Lucii jako nowej gwiazdy na nieboskłonie jest zapewne nawiązaniem do *katasterismoj* antycznych bohaterów. Ale też w Biblii podobna symbolika służy przekazaniu prawdy o wiecznym życiu i szczęściu po śmierci. Spotykamy ją zarówno w Starym Testamencie („Mądrzy będą świecić jak blask sklepienia, a ci, którzy nauczyli wielu sprawiedliwości, jak gwiazdy przez wieki, na zawsze”. *Dn* 12, 3), jak i w Nowym („Wtedy sprawiedliwi jaśnieć będą jak słońce w królestwie Ojca swego”. *Mt* 13, 43). Dlatego też ta gwiazdna symbolika oddająca życie po śmierci stała się częstym motywem w utworach żałobnych, posługuje się nią na przykład Filip Kallimach w epicedium (*Epigr.* II 143) dla przedwcześnie zmarłej Doroty Gonzagi, siostry kardynała, która dokonała żywota w 1467 r. (czyli dwanaście lat przed Lucią). Oryginalnością Pontana jest rozwinięcie tego motywu w opis kolejnych etapów metamorfozy. W *Uranii* jest też mowa o wpływie gwiazd na życie ludzi. Można więc mieć nadzieję, że Lucia będzie teraz dla swego ojca szczęśliwą gwiazdą.

Lucia umarła przedwcześnie, nie dopełniła swego życia jako żona i matka. Inny, o wiele szczęśliwszy los spotkał jej dwie starsze siostry, Aurelię i Eugenię. Radosne chwile ich zaślubin upamiętnił Pontano, pisząc dla swych córek epitafium¹⁴².

Jadwiga*

Przenieśmy się teraz na północ, do Polski, by także w naszej łacińskiej poezji odnaleźć postać pewnej dorastającej córki, niestety, podobnie jak Lucia, przedwcześnie zmarłej. Jest nią królewna Jadwiga, córka Jagiełły, która zmarła w 1431 r., w Krakowie, w wieku 23 lat. Wydarzenie to upamiętnił Adam Świnka¹⁴³. Napisane przez niego epitafium jest wcześniejsze od utworów Pontana (Lucia zmarła w 1479 r.) i chronologicznie należy jeszcze do literatury naszego późnego średniowiecza.

¹⁴⁰ Np. Ielsemina zamieniona w jaśmin *Tumul*us I 51.

¹⁴¹ Por. G. Urban-Godziek, *Treny...*, s. 100.

¹⁴² *De amore coniugali* III 3 i 4. Zob. rozdział *Małżonka i matka*, s. 141–142.

* Cały ten podrozdział jest nieco zmienioną wersją fragmentu artykułu (w języku francuskim): A. Kotlińska-Toma, M. Łukaszewicz-Chantry, *op. cit.*, s. 246–248.

¹⁴³ Epitafium Jadwigi: *Virginum o iubar, o inclita gloria regni...*, zachowane jest w kronice Długosza ks. XI 1431 r. (Świnka zmarł w 1433 lub 1434 r.).

Warto jednak zwrócić uwagę na ten utwór, ponieważ są w nim motywy, którymi lubili posługiwać się humaniści, także Pontano. I choć widać, że Świnka nie radzi sobie z heksametrem, przez co metryka jego epitafium znacznie odbiega od metryki humanistów, to jest to już zapowiedź poezji nowej epoki¹⁴⁴.

Jeszcze niedawno poeta opiewał Jadwigę piękną i radosną, niemal boską:

Laetus olim cecini Pierio carmine laudes
Inclita virgo tuas, dum te consurgere gemmis
Stellatam, floribus fulvo radiare vel auro,
Sidereo vultu — ratus deam esse — mirabar. (3–6)¹⁴⁵

Jest to prawdopodobnie aluzja do jakiegoś niezachowanego epitalamium, napisanego na planowany ślub królewny¹⁴⁶. Teraz poeta musi śpiewać pieśń żałobną:

Nunc mea Calliope attonita police chelyn
Si quatit, heu triste sonat, ha, cymbala planctum
Liraque dat gemitum, dum impio vulnere mortis
Occidis, et nostros obducis fletibus urbes. (7–10)

I w tym epicedium, jak w *Uranii* Pontana, wyrażony został silny kontrast emocji: *laetus–triste*, jest też zapowiedź zmiany radosnego śpiewu na żałobny lament. Smutek ogarnia cały Kraków, kobiety z rozpuszczonymi na znak żałoby włosami i poszarpanymi policzkami lamentują i uderzają się w piersi. Swój ból wyraża przede wszystkim ojciec. Potężny król jest złamany cierpieniem, gdy po raz ostatni patrzy na nieżyjącą już córkę. Ból i rozczarowanie są tym większe przez to, że Jadwiga, podobnie jak Pliniuszowa Minicja, umiera tuż przed terminem ślubu¹⁴⁷. Zawiedzione nadzieje ojca oddaje motyw pochodni, które miały być pochodniami weselnymi, a stały się pogrzebowymi:

Non tales gestare sibi, o inclita, taedas
Sperabat genitor et vota communia patrum
Iam hymenaeus erat thalamo terrisque canendus,
Et sponsus te cum eadem nutritus in aula,
Dux Fridericus ibat, Francorum inclita proles,
Praesignis genere; felicem diximus illum
Te consorte virum. Sed, heu, fefellimus omen, (29–35)¹⁴⁸

¹⁴⁴ Por. S. Zabłocki, *Polsko-łacińskie...*, s. 67–70.

¹⁴⁵ Podstawa tekstu: C. Pirożyńska w: *Joannis Długossii Annales seu Cronicae incliti Regni Poloniae*, I. XI–XII 1431–1444, Varsoviae 2001, s. 50–52.

¹⁴⁶ Zob. S. Zabłocki, *Polsko-łacińskie...*, s. 67, oraz *Antologia poezji łacińskiej w Polsce. Średniowiecze*, oprac. K. Liman, Poznań 2004, s. 187, przypis 130; s. 188, przypis 140.

¹⁴⁷ Jadwiga była zaręczona z księciem Fryderykiem, synem elektora brandenburskiego Fryderyka I Hohenzollerna.

¹⁴⁸ Por. Ovid. *Met.* XII 217–218. Liczne ślady antycznych autorów w epitafium Jadwigi pokazuje K. Weyssenhoff, *Adami Porcarri Epitaphium Zavissi Nigri et Hedvigis Wladislai jagellonis filiae*, Varsoviae 1961, s. 37–40.

Niegodziwa śmierć (*mors impia*), przed którą nic nie może obronić: ani zioła, ani broń, zbyt wcześnie porwała Jadwigę. Przecięła życie dziewczyny w kwiecie wieku, gdy królewna jeszcze nie zdążyła wyjść za mąż:

Impia cum leti, cui nec virtute resisti
Herbarum armisve potest, te falce funesta
Succidit feritas innuptam florentibus annis (36–38)

Umierająca córka Jagiełły przemawia jak bohaterki antycznych epicediów (*ultima morientis verba*). Jadwiga podkreśla swą dawną świetność skonstrastowaną z obecną znikomością. Piękna i potężna niegdyś królewna teraz zamienia się w proch i rozkłada w ziemi. Naturalizm w opisie rozkładania się ciała po śmierci jest zapewne śladem średniowiecznej jeszcze estetyki. Bohaterki humanistycznych epicediów zazwyczaj po śmierci pozostają piękne. Pytanie o piękno, które przeminęło, powraca także w żałobnej pieśni matron i panien:

Quo abiit decor ille tuus? Quo ille genarum
Abscessit fulgor? Quo lactei lumina frontis? (27–28)

Gasnąca Jadwiga poucza, że na nic zdadzą się: chwała królestwa, pochodzenie, uroda, klejnoty. U schyłku życia liczą się tylko cnoty, dlatego królewna kończy swą przemowę prośbą o modlitwę, by mogła wejść do raju. Chrześcijańska wiara w życie po śmierci oddana jest przez obraz Pól Elizejskich, gdzie panuje wieczna wiosna. Tam już nic nie grozi kwiatom: ani mróz, ani deszcz, co jest topossem życia wiecznego, przeciwnym do ginącego kwiatu, symbolizującego przedwczesną śmierć. Na Polach Elizejskich kwiaty kwitną bez końca:

Ver ubi perpetuum floret, nullaeque pruinae
Has vestire solent nec audent laedere nimbi,
Quos gignunt flores Zephiro contente colono. (43–45)

Nic nie zniszczy również kwiatów składanych na grobie królowny. Epicedium więc kończy się konsolacją, wizją szczęśliwego życia w raju po śmierci. W *Uranii* Lucia została zamieniona w gwiazdę, czym próbuje Pontano-ojciec pocieszyć samego siebie. Jadwiga udaje się na Pola Elizejskie, co ma przynieść pociechę innemu ojcu, królowi Jagielle.

ROZDZIAŁ III

KOCHANKA

Omnia vincit Amor: et nos cedamus Amori.
Wergilusz, *Ekl.* 10, 69

Miłość, najbardziej popularny temat w literaturze, w każdej epoce i każdym języku, także w łacińskiej poezji renesansu znajduje wiele różnych sposobów wyrazu. Galeria ukochanych kobiet, bohatererek erotyków, jest tak wielka, że trudno dokonać wyboru. Ze względu na zakresłony w tej pracy obszar (Italia i Polska) proponuję, by naszą wybranką była Fannia Kallimacha, gdyż jej postać łączy poezję włoskiego i polskiego renesansu.

Swoimi utworami adresowanymi do ukochanej Fanni, pomieszczonymi w zbiorze *Fannietum*, Filip Buonaccorsi zainicjował w Polsce humanistyczną poezję erotyczną. Tego rodzaju twórczość była u nas nowatorska, jak pisał Kumaniecki: „W Polsce utwory Kallimacha do Fanni były niewątpliwie rewelacją, jeśli się zważy, że takich utworów nikt jeszcze w Polsce nie pisał”¹⁴⁹.

W Italii natomiast, oprócz twórczości w języku włoskim, istniała już tradycja łacińskiej humanistycznej poezji erotycznej, którą zapoczątkował Antonio Beccadelli, zwany Panormitą (1394–1477). Jego epigramaty ze zbioru *Hermaphroditus*, pełne śmiałej erotyki, graniczącej nieraz z pornografią, zostały uznane za należące do najbardziej obscenicznych utworów renesansu i wywołały obyczajowy skandal¹⁵⁰. Beccadelli sięgał do różnych antycznych autorów: Katullusa, Marcialisa, elegików, także Horacego i Plauta. Szybko znalazł naśladowców i zaczęły powstawać kolejne zbiory łacińskich erotyków, najczęściej były to epigramaty i elegie. Warto przypomnieć poprzedzające Kallimachowe *Fannietum* cykle utworów miłosnych: *Angelinetum*, którego autorem był Giovanni Marrasio (1400/04–1452), a bohaterką — Angela Piccolomini. Podobnie Enea Silvio Piccolomini (1405–1464) napisał cykl zatytułowany *Cynthia*, Cristoforo Landino (1424–1504) *Xandrę*, a Basinio

¹⁴⁹ K. Kumaniecki, *Twórczość poetycka Filipa Kallimacha*, Warszawa 1953, s. 104.

¹⁵⁰ Zob. C. Fantazzi, *The Style of Quattrocento Latin Love Poetry*, „International Journal of the Classical Tradition”, vol. 3, No. 2 (Fall, 1996), s. 129–130.

Basini (1425–1457) — *Cyris*. Znany też był zbiór elegii *Eroticon* — składający się najpierw z dwóch ksiąg (1443), a następnie rozrastający się do sześciu — którego autorem był Tito Vespasiano Strozzi (1424–1505). Jego wybranką była Anthia, zastąpiona później przez Philloroe¹⁵¹. Mamy jeszcze następujące zbiory: *Parthenopeus sive Amores* (1453–1457)¹⁵² Giovanniego Pontana (1429–1503) oraz *Flammetta* (1463) Ugolina Verina (1438–1516), z którym łączyła Kallimacha serdeczna przyjaźń¹⁵³. Kreacja bohaterek, topika erotyczna, styl tych utworów są współzawodniczeniem z poetami antycznymi, przede wszystkim z Katullusem i elegikami rzymskimi. Tą drogą podążył też Kallimach, mając do dyspozycji galerię nie tylko antycznych, ale i humanistycznych bohaterek, a także bogaty repertuar poetyckich środków, którymi mógł się posłużyć, tworząc *Fannietum*¹⁵⁴.

W kreacji bohaterek erotyków ważnym elementem jest podkreślenie pięknego wyglądu — to uroda dziewcząt jest powodem miłosnej niewoli, w którą popadają poeci i stanowi impuls do pisania wierszy. Warto więc przypomnieć reguły stosowane w opisie wybranki (*descriptio puellae*) i zobaczyć, jak się kształtował ideał pięknej kobiety, który obowiązywał w renesansie. Od razu należy zastrzec, że *descriptio puellae* to pewien kanon pożądanych i podziwianych elementów kobiecej urody, a nie wierny portret oddający rzeczywiste rysy. Na darmo staralibyśmy się zrekonstruować wygląd poszczególnych bohaterek. Nawet najbardziej szczegółowe i obszerne opisy to toposy oparte na enumeracji, których zadaniem jest poinformowanie, że ukochana kobieta jest niezwykle piękna, bez próby oddania jej cech charakterystycznych¹⁵⁵.

Piękne Greczynki i Rzymianki

Już na samym początku naszej europejskiej literatury pojawia się postać Heleny, która jest uosobieniem kobiecego piękna. Nie znajdziemy jednak opisów jej urody, musimy uwierzyć, że jest piękna, jako że jest córką samego Zeusa i skoro wzbudza pożądanie i uczucia tak silne, że doprowadzają one do wojny.

¹⁵¹ Datę ukazania się dwuksięgu podają za: F.J. Nichols, *Bibliographical Notes*, [w:] *An Anthology of Neo-Latin Poetry...*, s. 661.

¹⁵² Kolejne redakcje tego zbioru przedstawia G. Parenti, *op. cit.*, s. 111–131, wskazując, że pierwsza wersja powstała już w 1453 r. (*ibidem*, s. 114–117).

¹⁵³ W jednym ze swoich utworów (*Carm.* 161) Kallimach sławi Verina jako autora historycznego eposu *Carlias*, a także pisze epitafium dla syna poety (*Carm.* 162). O kontaktach Kallimacha z Verinem wspomina K. Kumaniecki, *op. cit.*, s. 143–145.

¹⁵⁴ Liczne nawiązania w *Fannietum* do rzymskich elegików ukazuje J. Domański, *De Philippo Callimacho elegicorum romanorum imitatore*, Wrocław 1966. O jednoczesnym naśladowaniu przez Kallimacha poetów rzymskich i humanistycznych (nie tylko w *Fannietum*) pisze D. Coppini, *Tradizione classica e umanistica nella poesia Callimachea*, [w:] *Callimaco Esperiente poeta e politico del '400, Convegno Internazionale di Studi* 1985, a cura di G.C. Carfagnini, Firenze 1987, s. 119–149.

¹⁵⁵ Zob. J. Abramowska, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, [w:] *Poetyka. Wybór materiałów*, red. A. Kubale, E. Nawrocka, Gdańsk 1997, s. 122.

Osobą, która w sposób szczególny ceniła i promowała dziewczęce piękno, była Safona. Nie tylko jako poetka, lecz także wychowawczyni dziewcząt¹⁵⁶. Według Safony dziewczęta powinny pilnie dbać o swój wygląd: ozdabiać głowę i szyję wieńcami z kwiatów, używać kosztownych perfum (fr. 94, w. 12–22), nosić barwne lub złote sandały przywiezione z Lidii, wkładać na włosy purpurowe przepaski i otaczać się różnymi luksusowymi przedmiotami. Jak zauważa Alicja Szastyńska-Siemion:

Dbłość o wygląd nie jest przejawem pustej kokieterii, lecz pożądanym społecznie zachowaniem, popartym sankcją boską. Dziewczyna, która dba o atrakcyjny wygląd, zapewnia sobie także lepszą przyszłość i jednocześnie składa hołd bóstwom, charytom, zarówno patronkom poezji, jak i świeżej dziewczęcej urody, która jest nie tylko darem natury, ale także wynikiem nieustannych zabiegów o własny wygląd¹⁵⁷.

Safona więc odmiennie niż mężczyźni traktuje starania dziewcząt o swoją urodę¹⁵⁸. Spójrzmy, jak wygląda jedna z jej ulubionych uczennic, Anaktoria:

I mnie dziś czułość piękną Anaktorię
wspominać każe,
której chód lekki ujrzyć bym pragnęła
i twarz tak jasną, piękniejszą niż wszystkie
rydwany Lidii, niż jej świetne wojska
wspaniałe zbrojne. (fr. 16, 15–20, przeł. Janina Brzostowska, [w:] *Liryka...*, s. 38)

Jak pisze Alicja Szastyńska-Siemion:

Dla Safony najpiękniejsza jest Anaktoria, której urodę i czar określają dwa znaki, lekki chód — może pełen wdzięku taniec — oraz *amarychma prosopo* — ten dar charyt, który błyszczą w oczach młodych, zakwitających dziewcząt i który ginie bezpowrotnie, gdy wyjdą one za mąż. O urodzie nie decydują wymiary czy piękne szczegóły, lecz wdzięk ogólny, całej postaci i twarzy, jakaś szczególna atmosfera otaczająca młodą osobę¹⁵⁹.

Zatem już u początków liryki o pięknie kobiety decyduje trudny do opisu urok oraz wrażenie, jakie potrafi wywołać na otoczeniu¹⁶⁰. Podobnie patrzy na dziewczęta rzymski twórca erotyków, Katullus:

Quintia formosast multis; mihi candida, longa,
rectast. haec ego sic singula confiteor;
totum illud 'formosa' nego: nam nulla venustas,
nulla in tam magnos corpore mica salis.
Lesbia formosast, quae cum pulcherrima totast,
tum omnibus una omnes surripuit Veneres. (*Carm.* 86)

¹⁵⁶ Zob. rozdział *Dorastająca córka*, s. 38.

¹⁵⁷ A. Szastyńska-Siemion, *op. cit.*, s. 51.

¹⁵⁸ Zob. rozdział *Dorastająca córka*, s. 46–49.

¹⁵⁹ A. Szastyńska-Siemion, *op. cit.*, s. 67.

¹⁶⁰ Zob. Z. Głombiowska, *Człowiek i świat w poezji starożytnych Greków i Rzymian*, Gdańsk 1994, s. 42, oraz K. Zieliński, *Słońce w rozpacz. Liryka miłosna Safony w aspekcie oralności*, Wrocław 2006, s. 108–137.

Poeta, porównując Lesbię i Kwincję, uważa, że o pięknie decydują nie poszczególne elementy urody, lecz wdzięk (*venustas*) oraz ogólne wrażenie, które może być bardzo subiektywne. Dla innych piękna jest Kwincja, ale nie dla Katullusa: dla niego więcej uroku ma Lesbia. Jasna karnacja Kwincji nie wzbudza zachwyty poety, czym Katullus różni się od wielu innych mężczyzn, chwalcących śnieżnobiłą płę swych wybranek. Ale, jak wiadomo, *de gustibus non est disputandum*.

Katullus opisuje również dziewczynę, której wygląd jest odwrotnością ideału:

Salve, nec minimo puella naso
nec bello pede nec nigris ocellis
nec longis digitis nec ore sicco
nec sane nimis elegante lingua,
decoctoris amica Formiani.
ten provincia narrat esse bellam?
tecum Lesbia nostra comparatur?
o saeculum insipiens et inficetum! (*Carm.* 43)

Wynika z tego, że ładna dziewczyna powinna mieć mały nos, czarne oczy, smukłe dłonie i zgrabne stopy.

W kształtowaniu kanonu kobiecej urody ważnym etapem jest poezja augustowska, choć i tutaj okruchy kobiecego piękna są rozsypane po różnych utworach i nie znajdziemy pełniejszych opisów. Horacjańskie bohaterki, które często noszą charakterystyczne *nomina loquentia*, np. Chloe (pierwszy zielony kielek rośliny), Glycera (słodka), pozostają bez portretów. Czasem mignie jakiś szczegół ich urody: płowe włosy Pyrry (I 5, 4–5), lśniąco białe ramiona Lalagi (II 5, 18–20) i Lidii (I 13, 9–10), także jej śnieżnobiała szyja (III 9, 3). Nieco dłużej zatrzymuje wzrok Horacy na wyglądzie jasnówłosej Fyllidy, chwali jej twarz, ramiona i kształtne łydki (II 4, 21–22). Namawia Ksantiasa, by nie gardził urodziwą dziewczyną, choć jest ona niewolnicą. A w innej już pieśni sam przyznaje się do tego, że płonie z powodu uroku Glycery (I 19, 5–8).

W *Eneidzie* natomiast warto zwrócić uwagę na opis urody Lawinii:

Indum sanguineo veluti violaverit ostro
si quis ebur, aut mixta rubent ubi lilia multa
alba rosa, talis virgo dabat ore colores. (*Aen.* XII 67–69)

Twarz dziewczyny, jasna jak kość słoniowa i lilie, ożywiona jest mocnym rumieńcem. Róże i lilie to kwiaty, które często służą do oddania dziewczęcej urody¹⁶¹. Natomiast inna piękna bohaterka *Eneidy*, Dydona, jest nazwana *pulcherrima* (*Aen.* I 496; IV 60), ale Wergiliusz nie zatrzymuje się dłużej nad jej wyglądem. W opisie Elissy narrator podkreśla bogactwo i majestat królowej, wymieniając przede wszystkim złoto i purpurę w jej stroju (*Aen.* IV 136–139)¹⁶².

¹⁶¹ Por. rozdział *Mała dziewczynka*, s. 24.

¹⁶² Por. M. Łukaszewicz-Chantry, *Sofonisba i Masynissa w Afryce Petrarki czyli nowe losy Dydony i Eneasza*, [w:] *Fortunniejszy był język, bo ten i dziś miły*, „Colloquium Neolatinum” IV, pod. red. Z. Głombiowskiej, Gdańsk 2010, s. 208–209.

Gatunkami, w których w sposób szczególny można spodziewać się pięknych dziewcząt, są bukoliki i elegie. Pasterze śpiewając o wybrankach swego serca, nie opisują jednak ich wyglądu, np. Amarylis jest po prostu *formosa*. Paroma porównaniami została wyróżniona Galatea: słodsza od tymianku, bielsza od łabędzia, ładniejsza od białego bluszczu („Nerine Galatea, thymo mihi dulcior Hyblae, / candidior cycinis, hederā formosior alba”, *Ecl.* 7, 37–38). Te pasterskie komplementy, pochodzące ze świata przyrody, Wergiliusz zaczerpnął z siałanek Teokryta (*Ecl.* 11, 19–21)¹⁶³. Rozwinie je następnie Owidiusz w *Metamorfozach*, w niezwykle plastycznym opisie Galatei, widzianej oczyma zakochanego w niej Polifema (*Met.* XIII 789–797).

Niebezpiecznym urokiem obdarzone są bohaterki elegii. Poeci, by usprawiedliwić swoje szalone uczucie, skarżą się na zniewalające piękno swych kochanek. Czują się też zobowiązani do uwiecznienia ich w poezji, oczekując w zamian miłości i wierności.

Delia

Tibullus zapewnia, że Delia to *formosa puella* (I 1, 55), ale bardzo powściągliwie kreśli jej urodę:

non facit hoc verbis, facie tenerisque lacertis
devotet et flavis nostra puella comis.
talis ad Haemonium Nereis Pelea quondam
vecta est frenato caerula pisce Thetis. (*El.* I 5, 43–46)

Miłość w mężczyźnie wzniciła twarz dziewczyny, jej jasne włosy i delikatne ramiona (później jeszcze ukazuje się jej śnieżnobiała stopa: w. 66). Poeta zapewnia, że Delia swym pięknem dorównuje Tetydzie, mknącej na delfinie przez fale.

Cynthia

Pełniejszego nieco portretu doczekała się Propercjuszowa Cynthia. Już w pierwszej elegii otwierającej zbiór zakochany mężczyzna skarży się na niebezpieczne oczy Cynthii, które od razu pojęły go w niewolę miłości:

Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,
contactum nullis ante cupidinibus. (I 1, 1–2)

Później jeszcze Propercjusz chwali jej jasne włosy, długie ręce, okazałą posturę i chód godny bogini:

fulva comast longaeque manus, et maxima toto
corpore, et incedit vel Iove digna soror, (*El.* II 2, 5–6)

¹⁶³ Zob. też Katullus *Carm.* 17, 15–16 („et puella tenellulo / delicatior haedo”).

Próbuje też oddać piękno jej twarzy, którą okalają włosy spływające na gładkie ramiona:

nec me tam facies, quamvis sit candida, cepit
 (lilia non domina sint magis alba mea;
 ut Maeotica nix minio si certet Hiberno,
 utque rosae puro lacte natant folia),
 nec de more comae per levia colla fluentes,
 non oculi, geminae, sidera nostra, faces,
 nec si qua Arabio lucet bombyce puella
 (non sum de nihilo blandus amator ego): (El. II 3, 9–16)

Cynthia ma cerę bielszą od lilii i od śniegu, ale i jej, jak Lawinii, dodaje uroku rumieniec. Tę grę kolorów oddaje porównanie do płatków róży pływających po czystym mleku. Oczy dziewczyny są niczym gwiazdy lub płonące pochodnie. Te cechy urody odziedziczą kolejne pokolenia dziewcząt sławionych przez poetów, także w renesansie¹⁶⁴.

Cynthia przewyższa urodą sławne mitologiczne piękności (El. I 4, 5–8; El. II 2, 13–14; El. II 28, 29–30). Gdy jest pogrążona we śnie, może konkurować ze śpiącą Ariadną, Andromedą czy piękną bachantką (El. I 3). Propercjusz przedstawiając śpiącą Cynthię, inspirował się zapewne znanymi dziełami sztuki. Jednocześnie jest przekonany, że portret Cynthii przewyższyłby pięknnością wszystkie inne obrazy (El. II 3)¹⁶⁵.

Korynna

Owidiuszowa Korynna, inaczej niż Lesbia, Delia czy Cynthia, jest uznana za postać czysto literacką¹⁶⁶. W upalne południe Korynna pojawia się jak senne marzenie. Odziana jest w cienką tunikę, przez którą prześwituje jej zgrabna sylwetka:

ecce, Corinna venit, tunica velata recincta,
 candida dividua colla tegente coma —
 qualiter in thalamos famosa Semiramis isse
 dicitur, et multis Lais amata viris.
 [...] in toto nusquam corpore munda fuit.
 quos umeros, quales vidi tetigique lacertos!

¹⁶⁴ Zob. Z. Głombiowska, *Elegie łacińskie...*, s. 76–78, oraz D. Coppini, *Ritratti al femminile nella poesia latina del Quattrocento*, [w:] *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica* (Convegno di studi, Firenze, 26–27 marzo 1998), Firenze 2000, s. 291–327.

¹⁶⁵ Podobnie w El. II 26. Powiązania twórczości Propercjusza z malarstwem podkreślają G. Przychocki, W. Strzelecki, [w:] *Rzymska elegia miłosna*. (Wybór), przeł. A. Świderkówna, oprac. G. Przychocki, W. Strzelecki, Wrocław 1955, s. XXXVIII–XXXIX.

¹⁶⁶ Zob. M. Zagórski, *Żony, kochanki, heroiny i świat męskich uczuć w poezji Owidiusza*, [w:] *Miłość mężczyzny. Społeczno-kulturowe mechanizmy kreowania emocji. Antropologia miłości*, t. 2, red. B. Płonka-Syroka, J. Stacherzak, Wrocław 2008, s. 148. Zob. też Z. Głombiowska, *Elegie łacińskie...*, s. 70–71.

forma papillarum quam fuit apta premi!
 quam castigato planus sub pectore venter!
 quantum et quale latus! quam iuvenale femur!
 Singula quid referam? nil non laudabile vidi
 et nudam pressi corpus ad usque meum. (*Amores* I 5, 9–12; 18–24)

Rozpuszczone włosy, biała szyja, a później, po zerwaniu tuniki, ukazuje się całe doskonałe ciało: ramiona, kształtne piersi, a także te części, które były rzadziej opisywane (płaski brzuch i biodra). To wszystko wzbudza zachwyt i pożądanie. Korynna, jako wyidealizowana elegijna kochanka, jest ucieleśnieniem zmysłowej przyjemności mężczyzny i erotycznej poezji¹⁶⁷. Zmysłowość Korynny podkreśla porównanie jej do królowej Semiramidy i hetery Lais, kobiet znanych nie tylko z urody, lecz także z seksualnego nienasyceń. W opisie została pominięta twarz Korynny, co sprawia, że dziewczyna tym bardziej zdaje się być tworem męskiej wyobraźni¹⁶⁸. Jest więc ta postać, jak pisze Mariusz Zagórski, „wynikiem zjawiska, które A. Sharrock nazywa *womanufacture*, tworzeniem kobiety niejako w warsztacie artysty”¹⁶⁹. Tak niegdyś Pigmalion stworzył Galatę.

Pewnym uzupełnieniem portretu Korynny jest elegia III 3. Dziewczyna ma długie włosy, a jej twarz łączy w sobie „kanoniczne” kolory, czerwień i biel:

quam longos habuit nondum periura capillos,
 tam longos, postquam numina laesit, habet.
 Candida candorem roseo suffusa rubore
 ante fuit — niveo lucet in ore rubor. (III 3, 3–6)

Korynna jest wysoka, zgrabna i ma śliczne drobne stopy, a jej oczy błyszczą jak gwiazdy:

pes erat exiguus — pedis est artissima forma.
 longa decensque fuit — longa decensque manet.
 argutos habuit — radiant ut sidus ocelli,
 per quos mentita est perfida saepe mihi. (w. 7–10)

Korynna, mimo że jest wiarołomna i okrutna wobec swego kochanka, nadal zachwyca go swoją urodą.

Jedną z elegii (*Amores* I 14) Owidiusz poświęca włosom swej kochanki. Wcześniej Propercjusz karmił Cynthię za farbowanie włosów (*El.* II 18b). Teraz Owidiusz wypomina Korynny, że zniszczyła sobie włosy farbowaniem i układaniem loków na gorąco. A jej włosy były przecież wcześniej niezwykle piękne: miękkie i puszyste, delikatne jak jedwab i nić pajęczyny, w oryginalnym kolorze: ani czarne, ani całe złote, podobne do cedru, gdy zedrze się z niego korę. Długie, niby płaszcz

¹⁶⁷ Zob. A. Keith, *Sexuality and Gender*, [w:] *A Companion to Ovid*, ed. P.E. Knox, Chichester 2009, s. 357.

¹⁶⁸ M. Zagórski, *op. cit.*, s. 149.

¹⁶⁹ *Ibidem*. Zob. A.R. Sharrock, *Womanufacture*, „Journal of Roman Studies” 81 (1997), s. 36–49.

okrywały całą postać dziewczyny. Korynna swymi włosami dorównywała samej Afrodycie-Dione, wynurzającej się z morza¹⁷⁰. Zapewne nieprzypadkowo Owidiusz wybiera ten właśnie element urody Korynny. W starożytności włosom przypisywano znaczenie erotyczne i uważano, że mają w sobie magiczną moc, która może zniewolić mężczyznę. Zatem zniszczenie włosów mogło mieć bardzo poważne skutki dla obojga kochanków.

Oprócz kanonu piękna można też mówić o pewnym utrwalonym zestawie cech charakteru kochanek, zwłaszcza bohaterek elegii, choć już sławiona przez Katullusa Lesbia wprowadza do poezji erotycznej pewne rysy, które będą powracać u późniejszych wybranek. Okazuje się niewierna i chciwa. Katullus przedstawia ją w towarzystwie podpitych mężczyzn i pisze o jej niezliczonych „klientach” (*Carm.* 11; 37; 58).

Bohaterki elegii mają wiele wspólnych cech. Zachwycająco piękne, zniewalające swym urokiem i będące natchnieniem dla poetów, z czasem stają się powodem ich udręki, gdy okazują się wiarołomne i wyrachowane, wybierając względy i podarunki bogatszych wielbicieli. Można jednak zauważyć pewne różnice w modelowaniu postaci Delii i Cynthii.

Jak cała twórczość Tibullusa jest synkretyczna i z konwencją elegijną łączy cechy typowe dla bukoliki, tak też Delia ma różne wizerunki. Jest ukazana jako mężatka, niedostępna za zamkniętymi dla zakochanego poety drzwiami (*El.* I 2), potrafi być niewierna i chciwa, cenić bardziej złoto niż szczere uczucia (*El.* I 5). Ale też w marzeniach istnieje Delia kochająca i oddana aż do śmierci, wierna towarzyszka życia w wiejskim ustroniu (*El.* I 5). Podobnie w czasie rozłąki Tibullus błaga kochankę, by była mu wierna (*El.* I 3, 83–94); w jego pragnieniach Delia siedzi zajęta przedzeniem niczym skromna i pracowita niewiasta, wiernie czeka na powrót ukochanego, niemal jak Penelopa. Gdy kochanek niespodziewanie przychodzi, z pośpiechem wybiega mu na spotkanie. Jednak wierna i skromna Delia istnieje tylko w marzeniach, które rozwił wiatr, gdyż wiarołomna dziewczyna wybrała bogatszego rywala (*El.* I 5).

Propercjuszowa Cynthia to *puella docta*. Potrafi układać pieśni, śpiewać, grać na lutni i tańczyć. Niestety tak piękna i utalentowana dziewczyna ma wiele wad: chciwość, wyrachowanie, skłonność do gniewu. Jest też niewierna i ma więcej kochanków niż znane greckie hetery: Lais, Thais i Phryne (*El.* II 6). Postępowanie Cynthii doprowadza ukochanego do decyzji o ostatecznym zerwaniu ich związku.

Również Korynnie Owidiusz przypisuje podobne negatywne cechy charakteru: niewierność, chciwość, wyrachowanie i brak serca, a także skłonność do rozpusty.

Bronią, którą stosują poeci wobec niewierności czy oziębłości kochanek, są groźby zbliżającej się starości. Propercjusz rozstając się w gniewie z Cynthią, zapewnia, że w przyszłości spotka ją kara: stara i brzydka zostanie odrzucona przez

¹⁷⁰ Znany był w Rzymie obraz Apellesa *Anadyomene*, który August kazał przywieźć do Rzymu. Być może aluzja do tego obrazu. Zob. *Rzymska elegia...*, s. 116, przypis 33.

kochanków (*El.* III 25). Podobnie Tibullus, ku przestrodze, roztacza przed Delią wizję kobiety, która nie potrafiła być w młodości wierna, a teraz starzeje się w samotności i ubóstwie, stając się pośmiewiskiem dla młodzieńców (*El.* I 6, 77–84). Również Owidiusz, w *Ars amandi*, ostrzega dziewczęta: jeśli będą gardzić kochankami i nie będą odwzajemniać ich miłości, to będą tego w przyszłości gorzko żałować, gdy dotknie ich starość i samotność.

Tempus erit, quo tu, quae nunc excludis amantes,
Frigida deserta nocte iacebis anus,
Nec tua frangetur nocturna ianua rixa,
Sparsa nec invenies limina mane rosa.
Quam cito (me miserum!) laxantur corpora rugis,
Et perit in nitido qui fuit ore color. (*Ars am.* III 69–74)

Owidiusz, ostrzegając przed szybko płynącym czasem, który niszczy piękno i urok (*tempus edax*), namawia do korzystania z młodości i miłości:

[...] carpite florem,
Qui, nisi carptus erit, turpiter ipse cadet. (*Ars am.* III 79–80)

To wezwanie do „zerwania kwiatu”¹⁷¹, powtórzone następnie przez autora elegii *De rosis nascentibus*: „Collige, virgo, rosas dum flos novus et nova pubes,/ Et memor esto aevum sic properare tuum” (w. 49–50), będzie jak echo powracać w humanistycznej poezji erotycznej.

Antyczny ideał niewieściej urody obowiązywał też w następnych wiekach¹⁷². Klasyczny zestaw cech i porównań oddających piękno dziewczyny można znaleźć u autorów średniowiecznych, zarówno w poezji uczzonej, jak i w pieśniach wagan-tów¹⁷³. Ustalaniem kanonu kobiecego piękna zajmują się też autorzy średniowiecznych poetyk, np. Mateusz z Vendôme w *Ars versificatoria* (XII w.). Opisu-jąc idealną urodę Heleny, porównuje jej zęby do kości słoniowej, czoło do mleka, szyję do śniegu, oczy do gwiazd, usta do róży itd.¹⁷⁴. Portrety dziewcząt w łacińskiej poezji średniowiecznej często miały formę obszernych katalogów podziwianych elementów urody¹⁷⁵. Nie opisywały oczywiście cech indywidualnych, lecz chwaliły piękno wybranej kobiety zgodnie z obowiązującym kanonem. Taki też „kanoniczny” wizerunek dziewcząt wyłania się z pieśni trubadurów prowansalskich, choć

¹⁷¹ Zachęty do zerwania kwiatu młodości też znajdziemy w liryce greckiej, np. Pindar, Enk-mion dla Theoksenosa z Tenedos (fr. 123, 1–2).

¹⁷² Pisząc o Lidii Kochanowskiego i jej literackich wzorach, Zofia Głombiowska zauważa: „Nie należy także pomijać faktu, że istniała nieprzerwana ciągłość tradycji, której średniowiecze nie tylko nie zniweczyło, ale właśnie podtrzymało”. Z. Głombiowska, *Elegie łacińskie...*, s. 79.

¹⁷³ Przykłady *descriptioes puellae* w różnych utworach średniowiecznych analizuje Z. Głom-biowska, *Elegie łacińskie...*, s. 79–82.

¹⁷⁴ Zob. *Descriptio forme pulchritudinis* w: Matthaei Vindocinensis *Ars versificatoria*, Paris 1879, s. 26–28.

¹⁷⁵ O takich *laudes amicae* wspomina Z. Głombiowska, *Elegie łacińskie...*, s. 81–82.

zwykle opisy zawierają tylko kilka rysów wybranki, a wyrażają przede wszystkim zachwyt jej urokiem i uczucia zakochanego mężczyzny. Jak pisze o poezji prowansalskiej Zofia Romanowiczowa:

Głównym tematem pieśni miłosnej jest właśnie obserwacja i analiza uczuć i nastrojów poety. Dama wydaje się pretekstem dla tej swoistej autoanalizy, poeta zadowala się tak summarycznym opisem jej wyglądu: płowowłosa, gibka, rumiana — że wydaje się czasem, jak gdyby wszyscy oni kochali się w tej samej idealnej kobiecie, najbardziej udanym dziele rąk Bożych¹⁷⁶.

Laura i Sofonisba

Ważnym ogniwem w tym łańcuchu tradycji jest Petrarka, łączący w swej twórczości dorobek poetów średniowiecznych i literaturę antyczną, której był wielkim miłośnikiem. W jego niezwykle bogatym księgozborze znajdowały się między innymi elegie Propercjusza (w tamtych czasach było to rzadkością), zatem opis urody Cynthii (*El.* II 3) mógł być dla niego inspirującym wzorem¹⁷⁷. W sonetach do Laury Petrarka utrwalił i rozwinął reguły opisu kobiety, stosując charakterystyczny zestaw barw i porównań. Swoiste jest też dla Petrarki, jak w przypadku trubadurów, podkreślenie wrażenia, jakie na mężczyźnie robi piękna dziewczyna. Jak już wielokrotnie zwracali na to uwagę różni badacze, głównym bohaterem liryki miłosnej Petrarki nie jest kobieta, lecz zakochany w niej mężczyzna, który analizuje swoje uczucie.

Oprócz Laury z włoskich sonetów i łacińskich bukolik warto przywołać jeszcze jedną sławioną przez Petrarkę piękność. Jest nią Sofonisba z łacińskiego eposu *Africa*. W piątej księdze tego eposu przedstawiona jest historia gwałtownej i tragicznej miłości łączącej Sofonisbę i Masynisę¹⁷⁸. Petrarka z epickim rozmachem rozwija opis Sofonisby, komponując go zgodnie z regułami *descriptio puellae* i tworząc obszerny katalog cech, nawiązujący do średniowiecznych *laudes amicae*:

Ille nec thereis unquam superandus ab astris
Nec Phebea foret veritus certamina vultus
Iudice sub iusto. Stabat candore nivali
Frons alto miranda Iovi, meritoque sorori
Zelotipe metuenda magis quam pellicis ulla
Forma viro dilecta vago. Fulgentior auro
Quolibet, et solis radiis factura pudorem,

¹⁷⁶ *Brewiarz miłości. Antologia liryki staroprowansalskiej*, przeł. i oprac. Z. Romanowiczowa, Wrocław 1963, s. XVI.

¹⁷⁷ O kopii rękopisu Propercjusza w bibliotece Petrarki zob. L.D. Reynolds, N.G. Wilson, *Skrybowie i uczeni. O tym, w jaki sposób antyczne teksty literackie przetrwały do naszych czasów*, przeł. P. Majewski, Warszawa 2008, s. 175–176. Na antyczne inspiracje Petrarki w opisach Laury i znajomość Propercjusza zwraca uwagę Z. Głombiowska, *Elegie łacińskie...*, s. 78–79.

¹⁷⁸ Cały akapit dotyczący Sofonisby był już publikowany (w wersji nieznacznie się różniącej): M. Łukaszewicz-Chantry, *Sofonisba i Masynissa...*, s. 208–210, 216.

Cesaries spargenda levi pendebat ab aura
 Colla super, recto que sensim lactea tractu
 Surgebant, humerosque agiles affusa tegebat
 Tunc, olim substricta auro certamine blando
 Et placidis implexa modis: sic candida dulcis
 Cum croceis iungebat honos, mixtoque colori
 Aurea condensi cessissent vascula lactis,
 Nixque iugis radio solis conspecta sereni.
 Lumina quid referam preclare subdita fronti
 Invidiam motura deis? divina quod illis
 Vis inerat radiansque decor, qui pectora posset
 Flectere quo vellet, mentesque auferre tuendo,
 Inque meduseum precordia vertere marmor,
 Africa nec monstris caruisset terra secundis.
 Hec, planctu confusa novo, modo dulce nitebant,
 Dulcius ac solito; ceu cum duo sidera iuxta
 Sintillant pariter madido rorantia celo,
 Imber ubi nocturnus abit. Geminata superne
 Leniter aerii species inflectitur arcus;
 Candida purpureis imitantur floribus alme
 Lilia mixta gene; roseis tectumque labellis
 Splendet ebur serie mira; tum pectus apertur
 Lene tumens blandoque trahens suspiria pulsu,
 cum quibus instabilem potuit pepulisse precando
 unde nequit revocare virum; tum brachia quali
 Iupiter arctari cupiat per secula nexu.
 Hinc leves longeque manus, teretesque sequaci
 ordine sunt digiti, propriumque ebur exprimit unguis.
 Tum laterum convexa decent, et quicquid ad imos
 membrorum iacet usque pedes: illosque moveri
 mortali de more neges; sic terra modeste
 tangitur, ut tenere pereant vestigia plante,
 etherium ceu servet iter. [...] (*Africa* V 20–59)¹⁷⁹

Kolejność opisywanych elementów (czoło, włosy, szyja i barki, oczy, policzki, usta, zęby, piersi, ramiona, dłonie, palce, talia, stopy), paleta barw (złoto, biel, czerwień), zastosowane porównania (czoło jak śnieg, włosy jak złoto i promienie słońca, szyja jak mleko, oczy jak gwiazdy, policzki jak lilie zmieszane z purpurowymi kwiatami, wargi jak róże, zęby i paznokcie jak kość słoniowa) typowe są dla poetyckiej wyobraźni Petrarckiej, w podobny sposób przedstawiona jest uroda Laury we włoskich sonetach. I tym razem w wyglądzie obu wybranek nie są zaznaczone ich cechy indywidualne, lecz poprzez zastosowaną w opisie enumerację wyrażone jest ich niezwykle, niemal boskie piękno. Jak w sonetach do Laury, podobnie w eposie *Afryka* nie jest najważniejsze odmalowanie piękna Sofonisby, lecz oddanie uczuć, które wzbudza w Masynissie. Często podkreśla się, że sposób przedsta-

¹⁷⁹ Cytaty z *Afryki* podaję na podstawie wydania: Pétrarque, *L'Afrique (1338–1374)*, préf. H. Larmarque, introd., trad. et notes R. Lenoir, Grenoble 2002.

wiania urody Laury mocno oddziałał na kreację bohaterek w nowołacińskiej liryce erotycznej. Ale trzeba też pamiętać o pięknej Sofonisbie¹⁸⁰. Opisy tej postaci mogły być bezpośrednim wzorem dla późniejszych poetów nowołacińskich, sławiących wdzięki swoich wybranek. Sofonisba jednak znacznie różni się od Laury charakterem. Nie jest to *donna angelicata* łącząca w sobie piękno ciała i ducha. Sofonisba to postać tragiczna i jednocześnie niebezpieczna, antyczna *femme fatale*. Doprowadza do zguby swego pierwszego męża Syfaksa, następnie zniewala swym urokiem innego mężczyznę, Masynisę, a w końcu sama ginie tragicznie¹⁸¹.

W renesansie powstają kolejne dzieła opisujące kryteria niewieściej urody. Kobiety natomiast starają się sprostać tym wymaganiom, stosując różne zabiegi, np. rozjaśniając włosy — rzeczywistość stara się zbliżyć do ideału¹⁸². Interesującym przykładem takiego wzajemnego przenikania ideału i rzeczywistości jest traktat: *Della bellezza delle donne*, który napisał Angelo Firenzuola (1493–1543). Autor uzupełnia klasyczny kanon własnymi obserwacjami, przeprowadzonymi na mieszkankach Prato. Firenzuola przedstawił później ten traktat kobietom z Prato, ilustrując kolejne elementy niewieściej urody przykładami zaczerpniętymi z własnych „badan”¹⁸³.

Reguły *descriptio puellae* stosują też w swej twórczości poeci humanistyczni¹⁸⁴. Bohaterki erotyków, a zwłaszcza elegii, obdarzone są podobnym wyglądem i charakterem. Zanim przedstawimy Fannię Kallimacha, warto popatrzeć na jej „starszą siostrę”: znana była już inna Fannia, którą opiewał w swych erotykach starszy nieco od Kallimacha Giovanni Pontano, a z którą polską Fannię łączy nie tylko imię¹⁸⁵.

Fannia Pontana

Pontano był uczniem i przyjacielem Panormity, którego śladami kroczył zwłaszcza w swej młodzieńczej twórczości¹⁸⁶. Pozostawił po sobie bogatą twórczość erotycz-

¹⁸⁰ Przypomina opis tej postaci u Petrarki też D. Coppini, *Ritratti al femminile...*, s. 292.

¹⁸¹ Wzorem dla Petrarki była księga XXIX *Ab urbe condita*. Zob. też M. Łukaszewicz-Chantry, *Sofonisba i Masynissa...*, s. 208–217.

¹⁸² Zob. rozdział *Dorastająca córka*, s. 48–49.

¹⁸³ Zob. J. Burckhardt, *op. cit.*, s. 213.

¹⁸⁴ Zob. Z. Głombiowska, *Elegie łacińskie...*, s. 76–78.

¹⁸⁵ Interesującą hipotezę pochodzenia imienia „Fannia” proponuje Domański, pisząc, że Kallimach nie tylko nawiązuje do istniejącego już w tradycji erotyków imienia wybranki Pontana, ale jednocześnie tworzy, na wzór rzymskich elegików, imię, które łączy się sematycznie z imieniem prawdziwym kochanki. Swentocha jest związane ze „świętością”, podobnie jak Fannia z łacińskim *fanum*. Zob. J. Domański, *Filip Kallimach. Naśladowca czy współzawodnik elegików rzymskich?*, [w:] *Philologica, Litteraria, humaniora. Studia i szkice z dziejów recepcji dziedzictwa antycznego*, Warszawa 2009, s. 202–203. Warto też pamiętać, że imię „Fannia” było znane Rzymianom: Pliniusz Młodszy w kilku listach wspomina Fannię (np. *Epist.* IX 13).

¹⁸⁶ Pontano spotkał Panormitę na dworze króla Alfonsa I Wielkiego w Neapolu. Po śmierci Panormity Pontano zajął jego miejsce — stał się przywódcą poetów humanistów tworzących „akademię” zbierającą się w *Porticus Pontaniana*.

ną, którą reprezentują przede wszystkim trzy zbiory: młodzieńczy *Parthenopeus sive Amorum libri II* oraz późniejsze: *Hendecasyllabi seu Baiae* i *Eridanus*. W zbiorze *Parthenopeus sive Amores* adresatką większości erotyków jest Fannia. Zwróćmy uwagę na jej najważniejsze rysy, a także na pewne typowe motywy, do których sięga Pontano, snując opowieść o miłości.

Fannia jest oczywiście obdarzona zachwycającą urodą:

Candidior nivea Veneris, mea Fannia, planta es,
 Et Charitum tenero lactea crure magis,
 Aurorae praelata coma, praelata nitore;
 Hebe munditiis cesserit ipsa tuis,
 Cesserit aspectu Lede, Hermioneque papillis,
 Flora genis, cedat Tyndaris ore tibi;
 Nigraque formoso furata es lumina Amori,
 Et per te caecus dicitur ille puer.
 Naiadum illecebris cum sis lascivior, et sit
 Usque comes dictis gratia blanda tuis,
 Ambrosia hinc teneris stillat tibi roscida labris,
 Ambrosia hinc roseo spirat ab ore tibi.
 Huius in amplexus, superi, properate. Sed ipse
 Praeveniam, nec tu, bella puella, neges. (*Parth.* I 2, 1–14)

Dziewczyna ma białą skórę, jasne, lśniące włosy, czarne oczy, różane usta. Równie dobrze mogłaby to być Cynthia lub jeszcze jakaś inna bohaterka erotycznych elegii. Klasyczne jest też zestawienie poszczególnych części ciała Fanni i znanych mitologicznych piękności. W tym konkursie wybranka Pontana, jak wcześniej Propercjuszowa Cynthia, oczywiście wygrywa. Opis wyglądu Fanni to doskonały układ różnych elementów urody, synteza piękna przewyższającego mitologiczne heroiny.

Fannia, niestety, odziedziczyła po bohaterkach rzymskiej elegii także przykre dla kochanka cechy charakteru. Jej piękne oczy potrafią być okrutne, podobnie jak serce, na co skarży się poeta-kochanek, stojąc pod jej zamkniętymi drzwiami (*Parth.* I 3, *Carmen nocturnum ad fores puellae*). Dlatego też, ponownie zachwycając się urokiem Fanni, ostrzega ją przed szybkim przemijaniem piękna:

Puella molli delicatior rosa,
 Quam vernus aer parturit
 Dulcique rore Memnonis nigri parens
 Rigat suavi in hortulo,
 Quae mane primo roscidis cinctos foliis
 Ornat nitentes ramulos;
 Ubi rubentem gemmeos scandens equos
 Phoebus peragrat aethera,
 Tunc languidi floris breve et moriens decus
 Comas reflectit lassulas;
 Mox prona nudo decidit cacumine
 Honorque tam brevis perit. (*Parth.* I 4, 1–12)

Pontano przyrównuje Fannię do róży, ulubionego kwiatu Afrodyty i Erosa. To rozbudowane porównanie jest opisem życia róży, które trwa jeden dzień: od wschodu do zachodu słońca. Widok więdnącej róży przechodzi następnie w obraz starzejącej się kobiety, która traci swych wielbicieli i jest skazana na samotne noce (w. 13–28). Dlatego też Pontano wzywa Fannię do cieszenia się miłością, póki trwa młodość i wyraża to przez zachętę do zerwania kwiatu:

Quin hoc iuventae floridum atque dulce ver
Brevemque florem carpimus; (29–30)

Jest to powtórzenie wezwania skierowanego do dziewcząt przez Owidiusza (*Ars am.* III 79–80) oraz autora elegii *De rosīs nascentibus*, o czym była już wcześniej mowa. Przypomnijmy, że Owidiusz, uzasadniając to wezwanie, opisuje starzejącą się kobietę, skazaną na samotność (*Ars am.* III 69–79), co zapewne było dla Pontana inspiracją do nakreślenia podobnej karykatury starzejącej się w przyszłości Fanni¹⁸⁷. Pontano też sięga do bogatej tradycji utworów straszących dziewczęta starością oraz wzywających do korzystania z życia¹⁸⁸. Staje się więc wiersz do Fanni ważnym ogniwem w łańcuchu humanistycznych erotyków, wzywających do „zrywania kwiatów” miłości i młodości.

Oprócz ostrzeżenia przed starością i paraklausithyronu w *Amores* Pontana są też inne motywy dobrze znane z antycznych erotyków, np. mnożenie pocałunków, czy też ptaszek-ulubieniec, tym razem nie jest to wróbelek ani papużka, lecz gołąbek (*Parth.* I 5: *Ad pueros de columba*). Łączą się więc w zbiorze motywy zaczerpnięte z epigramatów Katullusa i Marcjalisa oraz rzymskiej elegii, utrwalone później w humanistycznych erotykach poprzedników Pontana (przede wszystkim Panormity), stając się tworzywem opowieści o miłości do Fanni, a także do innych dziewcząt, adresatek pozostałych wierszy.

Sylwia Kallimacha

Wróćmy jednak do Kallimacha. Fannia nie jest pierwszą wybranką poety, najpierw jego sercem rządziła Sylwia — gdyż tak nazwał swą wenecką kochankę, którą opiewał, gdy przebywał jeszcze w Italii. Nawiązując do Owidiusza (*Amores* I 10), poeta sławi wygląd swej dziewczyny:

¹⁸⁷ Erotyk Pontana do Fanni analizuje G. Urban-Godziek (*Gdy róża...*, s. 533–535), która, pisząc o wizerunku starzejącej się Fanni, zauważa, że takie „wysoce naturalistyczne obrazowanie jest jednak dla Pontana, zwłaszcza późniejszego, dość nietypowe” (*ibidem*, s. 535). Badaczka jednak nie bierze pod uwagę jako wzoru Pontana *Ars amandi* Owidiusza. Myślę, że to właśnie siła autorytetu rzymskiego poety mogła sprawić, że Pontano po wezwaniu do zerwania kwiatu stworzył też wizerunek starzejącej się Fanni.

¹⁸⁸ Pontano łączy motywy z Katullusa, Horacego i elegików. Zob. A. Iacono, *Le fonti del Parthenopeus sive Amorum libri di Giovanni Gioviano Pontano*, Napoli 1999, s. 49–53.

Qualis erat, gremio pluvium quae sustulit aurum
 aut quae mendacis tergo vecta bovis,
 qualis olorina facie, quam lusit adulter,
 pulchrior aut talis Silvia visa mihi.
 Et cycinum falsumque bovem timuique metallum:
 tantum erat aeterno digna rapina Iove. (*Epigr.* II 58)¹⁸⁹

Sylwia jak Korynna przewyższa swą urodą mitologiczne piękności: Danae, Europę i Ledę, które zwróciły na siebie uwagę samego Jowisza. W tym okresie Kallimach uważa siebie za barda Sylwii i jest przekonany, że jego wybranka, *puella docta*, potrafi docenić jego poezję. Jednak po pewnym czasie Sylwii przestała wystarczać sława bohaterki. Jak niejedna jej poprzedniczka oczekiwała od kochanka bardziej konkretnych darów:

Heliadum fletus tu tamen usque petis
 et cupis articulos cingere chrysolitis. (*Epigr.* II 80, 7–8)

Lzy Heliad to zapewne bursztyny¹⁹⁰, których, oprócz chryzolitów, zapagnęła Sylwia. Takich kosztowności nie mógł jej zapewnić poeta, więc został odrzucony. Skarżąc się na zamknięte przed nim drzwi ukochanej, jeszcze raz głosi pochwałę jej urody. Jego zachwyt wzbudza płeć bielsza od pierwszego śniegu, ligustrów i kości słoniowej:

Quid mihi si messes Arabas et iugera Paesti
 Eoque ignes Silvia turis olet,
 si nivibus primis matutinisque ligustris
 dentibus est Indae candidiorque ferae, (*Epigr.* II 83, 1–4)

Sylwia to *domina rapax*, swą chciwością i wyrachowaniem dorównuje bohaterkom elegii rzymskich. Zraniony w swych uczuciach kochanek ostrzega przed uciekającym czasem i życiem:

Menses effugiunt, Silvia, Silvia,
 menses effugiunt et nive candidis
 hiberna redeunt gramina collibus
 et ramis virides comae. (*Epigr.* II 138, 1–4)

Nawiązując do Horacego¹⁹¹, Kallimach przypomina, że wszystko przemija, że wiosna nie trwa wiecznie, lecz musi kiedyś nadejść zima. Tak też przemienie uroda ukochanej:

¹⁸⁹ Teksty utworów cytuję według wydania: *Philippi Callimachi Epigrammatum libri duo*, ed. C.F. Kumaniecki, Vratislaviae-Varsaviae-Cracoviae 1963.

¹⁹⁰ Zob. Owidiusz, *Met.* II 340–366.

¹⁹¹ *Carmina*: II 14; IV 12; IV 7; III 28; II 9; III 30; IV 13. Są w tym utworze do Sylwii także echa szóstej elegii Marrasia z *Angelinetum*, do której Kallimach będzie jeszcze nawiązywać, pisząc elegię do Fanni (*Carm.* 5).

[...] Te quoque, Silvia,
mutabit volucris dies.

Accedet capiti nix, senium tuo
et fastus tetricae cornua contrahent
rugae; ni tumulo corpora livido
reddas, ante dies graves.

Tunc quamvis careat robore ianua
et gratis liceat tangere limina,
ad te lentus ero, iusseris ac licet,
causas inveniam morae. (w. 19–28)

Kallimach więc stosuje wypróbowaną broń odrzuconych kochanków (*amatores exclusi*), roztaczając przed Sylwią wizję czekającej ją starości i samotności.

Innym motywem znanym z antycznych erotyków jest ptaszek — ulubieniec kochanki. Także Sylwia, jak Katullusowa Lesbia, ma swojego ulubionego wróbelka (*De passere Silviae Epigr.* I 8). Gdy Kallimach poznał Fannię, wróbelek zmienił swą panią z weneckiej na sarmacką.

Fannia Kallimacha

Fannia Swentocha (Świentochna) to nowa miłość Kallimacha. Poznał ją po przyjeździe do Polski, gdy znalazł schronienie w Dunajowie, na dworze Grzegorza z Sanoka w latach 1470–1472. Nic pewnego o owej Fanni nie wiadomo, a podane w utworach informacje często są z sobą sprzeczne i zależą od gatunkowych konwencji. Wiersze pisane do Sylwii były rozrzucone w zbiorze *Epigramatów*. Dla Fanni Kallimach ułożył cały tomik erotyków, *Fannietum*, choć dołączył do nich też utwory o innej tematyce. W pierwszej redakcji *Fannietum* liczyło 62 *carmina* i zostało ofiarowane Aynolfowi Thedaldiemu w 1472 r.¹⁹². Następnie Kallimach zbior ten poprawił, a także ponownie przeredagował i znacznie poszerzył. Ostateczna redakcja została przesłana Wawrzyńcowi Wspaniałemu (prawdopodobnie w 1491 lub 1492 r.)¹⁹³ wraz z listem Macieja Drzewickiego, pełniącym funkcję przedmowy¹⁹⁴. Zdecydowana większość wierszy poświęconych Fanni to elegie, oprócz tego pieśni (w różnych miarach lirycznych), epigramaty, epitalamium i jeden dłuższy utwór autobiograficzny. Redagując po raz kolejny tomik swych wierszy, Kallimach

¹⁹² K. Kumaniecki, *op. cit.*, s. 97.

¹⁹³ A. Miodoński, *Philippi Callimachi et Gregorii Sanocei carminum ineditorum corollarium*, Cracoviae 1904, s. 7.

¹⁹⁴ Ta właśnie redakcja została przyjęta za podstawę tekstu w wydaniu, które sporządził F. Sica: *Callimachi Experientis (Philippi Bonaccorsi) Carmina*, a cura di F. Sica, introduzione di G. Paparelli, Napoli 1981. O kolejnych redakcjach i różnych kodeksach *Fannietum* zob. wstęp do tego wydania, s. 19–23, oraz: L. Casara, *La ricerca poetica di Callimaco. Redazioni e tradizione manoscritta*, [w:] *Callimaco Esperiente...*, s. 151–168, a także Z. Głombiowska, *Melius et sonantius. O budapeszteńskim kodeksie Fannietum Filipa Kallimacha*, [w:] *Studia Neolatina...*, s. 95–103.

starał się zadbać o kompozycję całości, o urozmaicenie (*varietas*) tematów i nastroju. Pierwsze trzydzieści utworów to elegie (w pierwszej redakcji elegie były przeplatane utworami w innych miarach), a po nich następują utwory polimetryczne¹⁹⁵.

Fannietum jest cyklem, jest w nim więc ukazany pewien ciąg zdarzeń, któremu towarzyszy dynamika uczuć oraz ewolucja wzajemnej relacji kochanków. Dlatego też poddamy analizie kolejne elegie cyklu, by zobaczyć, w jaki sposób rozwija się historia miłości Fanni i Filipa, jaka jest skala emocji, a przede wszystkim jak kreowana jest bohaterka tego cyklu.

Pierwsza elegia otwierająca cały zbiór (*Philippi Callimachi Experientis elegiarum libellus ad Fanniam Sventhocam*) głosi pochwały urody Fanni. Są one wyrażone w sposób erudycyjny — konwencjonalne komplementy polegają na zestawieniu Fanni z boginkami i mitologicznymi heroinami¹⁹⁶. Fannia jest ideałem piękna w krainie Północy, ale równie dobrze mogłaby być takim ideałem w Sparcie czy Mykenach. Kallimach nawet twierdzi, że lepiej byłoby dla świata, gdyby na Delos Latona urodziła nie Dianę i Apollina, lecz Fannię. Światło słońca bowiem kończy się nocą, a księżycą w dzień, czasem też bywa przyćmione. Fannia natomiast świeci stale i niezmiennie, nigdy nie tracąc blasku. Tak niezwykle piękna kobieta warta jest odpowiedniego wieszcza. Kallimach zapewnia, że jedynie Orfeusz byłby godzien ją opiewać i zapewne zapomniałby o swej Eurydyce. Zachwyt wzbudzają niektóre szczególnie udane części ciała Fanni: kształtne łydki, delikatne stopy i śnieżnobiałe kostki. Nogi są tak ładne, że żadna żmija nie odważyłaby się ich tknąć. Fannia jest więc piękniejsza od Eurydyki, skoro swym urokiem potrafiłaby ujarzmić nawet jadowite gady. Motyw ten wykorzystał już wcześniej Petrarca w eposie *Afryka* — w podobny sposób chwalił nogi Sofonisby Masynissa, spodziewając się, że ich piękno oczaruje jadowite węże, gdy we dwoje uciekną przed Scypionem do Libii¹⁹⁷:

[...] Fugiamus in Orbis
Ultima, et ignotas Lybie penetremus harenas,
Est ubi serpentum regio tutissima nobis,
Tutior hac patria: nec enim venturus ad illam
Est Scipio, nec pestiferi vis ulla veneni
Tam pulcros lesura pedes. Michi forsitan ipsa
Ignoscent spectante fere [...] (*Africa* VI 590–596)

Kallimach posuwa się dalej w swych komplementach. Żmije nie tylko nie ukąszą Fanni, lecz będą się wręcz łaścić do jej stóp:

¹⁹⁵ Także Pontano pisze dla swojej Fanni nie tylko elegie: jego *Amores*, choć tytułem nawiązując do zbioru elegii Owidiusza, w pierwszej księdze zawierają utwory polimetryczne.

¹⁹⁶ Krytycznie ocenia ten utwór jako „zimny i sztuczny” z powodu przeładowania erudycją mitologiczną K. Kumaniecki, *op. cit.*, s. 84. Por. J. Domański, *De Philippo...*, s. 10–16, oraz J. Zaborska-Musiał, *Fannia, Grynea, Lidia... Portret kobiety w polsko-lacińskiej elegii epoki renesansu*, „Meander” 59 (2004), z. 5–6, s. 447–448.

¹⁹⁷ Zob. M. Łukaszewicz-Chantry, *Sofonisba i Masynissa...*, s. 210.

Sed tam formosis cavisset vipera suris
 Vulnera Letifero figere dente suo,
 Calcares nudis pedibus secura dracones.
 Namque tuo innocuum virus honore foret
 Gauderentque illi teneris se subdere plantis
 Et niveis talis oscula blanda darent. (1, 41–46)¹⁹⁸

Fannia zatem swym pięknem przewyższa nie tylko Eurydykę, lecz także Sofonisbę, dlatego też ta niezwykła kobieta powinna być opiewana przez boskiego wieszczą, najlepiej — Orfeusza. Skoro jednak nawet bogowie pozwalają, by sławili ich zwykli śmiertelnicy, Kallimach ma nadzieję, że Fannia pozwoli, by on, skromny poeta, sławił ją w swych elegiach. Po tych komplementach Kallimach przyznaje się do ogarniającego go silnego uczucia oraz do utraty wolności:

Liber eram nullosque mihi meditabar amores,
 Contentus casto vivere posse thoro:
 Ast amor abruptit pacte mihi federa pacis
 Et iubet assueto reddere colla iugo.
 [...]
 Candida nunc nostros vexabit Fannia sensus
 Servili que iterum conditione premet,
 Sic ego non aliquo victurus tempore liber
 Preda pharetrati semper amoris ero. (2, 1–4, 9–12)

Ujarmiony przez Fannię już na zawsze będzie łupem uzbrojonego w strzały Amora. Przyznanie się do popadnięcia w niewolę miłości (*servitium amoris*) to deklaracja przyłączenia się do grupy elegijnych kochanków i dzielenia ich doli. Z zapewnień Kallimacha wynika, że jego poddanie się miłości jest całkowite: niech inni zajmują się tym, czym chcą, on pragnie tylko być poetą Fanni i miłości¹⁹⁹. Chce opiewać swą wybrankę, która przewyższa wszelkie antyczne i włoskie dziewczyny, pragnie uczynić ją sławną, nawet gdyby ktoś nie mógł uwierzyć, że w Sarmacji może mieszkać taka piękność:

Unus et alter erit qui secum forte requirat
 Natane sit Getico tam bona forma solo. (2, 45–46)

Po tych westchnieniach i deklaracjach pojawia się nadzieja na spełnienie pragnień (*Carm.* 3). Fannia zwraca się do przygnębionego wygnańca ze słowami pociechy, obdarowuje wieńcem i pocałunkiem, który, jak sama wyznaje, jest dowodem

¹⁹⁸ Przy cytowaniu i analizie utworów korzystam z wydania: *Callimachi Experientis (Philippi Bonaccorsi) Carmina*, a cura di F. Sica, introduzione di G. Paparelli, Napoli 1981.

¹⁹⁹ Por. I. Domański, *De Philippo...*, s. 16–17. Autor pokazuje nawiązania do *El.* II 2 Propercjusza, które też są zapowiedzią programu poetyckiego. Domański za podstawę analizy bierze teksty Kallimacha z pierwotnego zbioru z 1472 r. Stąd też mogą pojawić się różnice w redakcji i numeracji elegii w porównaniu z wersją późniejszą, z której korzystam.

miłości: „Hoc certum nostri pignus amoris habe”. Słowa Fanni są nawiązaniem do rzymskiej formuły na pierścieniach zaręczynowych: *pignus amoris habes*.

Kallimach pisze o sobie jako wygnańcu doświadczającym goryczy losu, nawiązując do perypetii Owidusza. Uważa jednak, że w porównaniu z rzymskim poetą jest w lepszej sytuacji. Jest z nim Fannia, w której widzi wierną towarzyszkę swego życia, jej miłość sprawi, że przestanie odczuwać ból wygnania. Fannia, zastępując wszystkich bliskich, napelni jego życie radością, a później będzie go opłakiwać w dniu pogrzebu²⁰⁰.

Wieniec z kwiatów ofiarowany Filipowi przez Fannię jest wyrazem miłości, jednak, jak zauważa Juliusz Domański, w Rzymie były odwrotne obyczaje: to mężczyźni nakładali swym kochankom wieńce, jak np. Propercjusz śpiącej Cynthii (I 3, 21), czy jak poucza młodzieńców Owidiusz w *Ars amandi* (II 269 n); być może więc wieniec z kwiatów jest dla Kallimacha symbolem poezji: Fannia czyni Filipa poetą, a on, ozdobiony wieńcem, jest niczym *poeta laureatus*²⁰¹.

Następna elegia (*Carm.* 4) jest opisem wieńca, który zachwyca swym prostym pięknem. Choć składa się ze zwykłych, polnych kwiatów, jest niczym wielobarwna tęcza i nie ustępuje wieńcowi, którym Apelles ozdobił Wenus, malując jej portret. Wieniec, którym został obdarzony Kallimach, jest piękny, ponieważ jest dziełem Fanni, najpiękniejszej z najad:

At mea Nayadum pulcherrima Fannia semper
 Ut nuper texat florea certa mihi.
 Aspice, ceu vario distinxit in ordine flores,
 Unus ut alterius gratior esset ope.
 [...]
 Fannia sed nullo passim splendore iacentes
 Legit et ethere texuit arte manus. (4, 23–26; 33–34)

W porównaniu Fanni do najady może też kryje się wyjaśnienie dokonanego przez Kallimacha odwrócenia obyczaju i wyjścia poza elegijną konwencję, w której to kochankowie obdarowywali wieńcami swe wybranki. Fannia zostaje przeniesiona w scenerię bukoliczną: wśród kwiatów układa wieńce, niczym leśna nimfa, jak Wergiliuszowa *candida Nais* (*Ecl.* 2). Kallimach podkreśla, że są to zwykłe polne kwiaty — sławne i dumne rośliny zostały odpędzone w apostrofie rozpoczynającej utwór („Ite procul lauri celebres ornate triumphos”), co też jest sygnałem nawiąza-

²⁰⁰ Prowadzoną w tej elegii *aemulatio* z poezją wygnańcą Owidiusza dokładnie analizuje J. Domański, *De Philippo...*, s. 23–25.

²⁰¹ *Ibidem*, s. 22. Niewykluczone też, że Kallimach zainspirował swych młodszych kolegów. Zaprzyjaźniony z nim Angelo Poliziano (1454–1494) również pisze o kwiatkach, które otrzymuje od swej ukochanej jako *pignus amoris*: „Formosae o violae, Veneris munuscula nostrae, / dulce quibus tanti pignus amoris inest.” (Poliziano, *El.* 5, *In violas, a venere mea dono acceptas*, w. 1–2). Podobnie Klemens Janicki zostaje obdarowany wieńcem z róż, przysłanym przez ukochaną Elsulę (*Epigr. liber*, 8).

nia do tradycji sielankowej²⁰². Już Tibullus wprowadził do elegii elementy świata bukolicznego, co później podejmują poeci renesansowi, także Kallimach. Wizerunek Fanni podobnej do nimfy pływającej wśród kwiatów będzie jeszcze powracać w późniejszych utworach.

Po tych obiecujących początkach miłości i zachwytach Fannią następuje zmiana nastroju. Fannia okazuje się zarozumiała z powodu swej urody (*Ad Fanniam superbientem Carm.* 5). Poeta-kochanek ostrzega więc, że młodzieńcze piękno szybko przemija:

Quid furis, audaci nimium confisa iuventa,
Fannia? Non semper quelibet herba viret
Que modo florebant biferi violaria Pesti:
Vix bene transacto mense, perusta rigent.
Perpetuo nec nube carens stat lucidus aer,
Nec semper plena lampade luna nitet.
Lilia vere novo, fruges estate leguntur,
Poma dat autumnus, frigore torpet hiems.
Te quoque mutabit venturi temporis ordo,
Non erit eternum tam bona forma tibi:
Paulatim color et facies etasque peribunt
Per que nunc populo conspicienda venis,
Et cutis in rugas redigetur lassa seniles,
Nam de te spoliū quelibet hora rapit. (1–14)

Podobnie ostrzegali nie tylko własne kochanki, lecz także cudze, rzymscy poeci²⁰³. Tibullus na przykład upominał Pholoe, ukochaną Marathusa, by nie była *superba* i nie gardziła miłością młodzieńca. Kiedyś, gdy będzie stara, gorzko tego pożałuje (*El.* I 8). Skarżą się na nieprzystępność swych kochanek i ostrzegają je przed starością i samotnością renesansowi poprzednicy Kallimacha: Landino, Piccolomini, Strozzi, Pontano i Marrasio. To właśnie z elegią Marrasia Kallimach prowadzi dialog, powtarzając wers inicjalny, który, jak pisze Donatela Coppini, staje się „mottem”, a także pokazując cały ciąg przykładów zmian zachodzących w przyrodzie, połączonych refrenicznym: *non semper*²⁰⁴. Marrasio pisał do swej Angeli:

Quid furis, audaci nimium confisa iuventa?
Praecipiti penna curva senecta venit.
Aspice: non semper vestita est terra virenti
Gramine, nec semper solibus usta riget,
Nec semper rutilos producit terra colores
Et niveos pariter purpureasque rosas,
Lilia saepe nitent placido redolentia odore,

²⁰² Choć akurat u Wergiliusza najada zbiera też laury. Kallimach zapewne bierze pod uwagę różnice w realiach botanicznych w Italii i w Polsce.

²⁰³ Liczne nawiązania w tym utworze Kallimacha do elegików pokazuje J. Domański, *De Philip-po...*, s. 103–107.

²⁰⁴ D. Coppini, *Tradizione classica...*, s. 138.

Saepe gravant ramos dulcia poma suos,
 Dulces saepe cibos dat nobis pampinus uvas;
 Non semper fructus quaelibet arbor habet.
 Sic te decipiet formosa et blanda iuventus
 Quae nunc est votis obsequiosa tuis. (*El.* 6, 1–12)²⁰⁵

Podobnie ostrzega Kallimach Fannię²⁰⁶: jak przemijają pory roku, tak też przemija życie. Czas, który pożera wszystko, kiedyś zabierze jej piękno i sławę, wtedy znajdzie się sama, bez wielbicieli. Kallimach jednak zna pewien sposób pokonania niszczącego czasu. Tym, co może zapewnić dziewczynie nieśmiertelność, jest związek z kochankiem-poetą, który w swych pieśniach będzie ją sławić. Jej imię będzie znane nie tylko w Polsce, ale również w Italii i dzięki poezji pokona upływ czasu. Jednocześnie jednak poeta-kochanek ostrzega, że sama uroda nie wystarcza, przykry charakter i zarozumiałość mogą pozbawić dziewczynę całego uroku:

Quid tibi cum fastu? Quid per te, mente superba,
 Destruietur forme gloria tota tue? (45–46)

Jak zauważa Domański, Kallimach, podejmując tu typowy elegijny motyw prędkiego przemijania piękna oraz przestróg dla zarozumiałej kochanki, proponuje inną konkluzję. Nie namawia do szybkiego „zerwania kwiatu”, jak wspomniani już poeci rzymscy czy renesansowi, ale zachęca do wierności i stałości w uczuciach, do tego, by pięknemu wyglądowi towarzyszyły też zalety charakteru²⁰⁷. Elegia zyskuje więc parenetyczne przesłanie.

Gdy Fannia obchodzi urodziny, Kallimach układa dla niej poetyckie życzenia (*Carm.* 6 *Ad Fanniam natali die*), wzorowane na antycznych genethliakonach. Tego typu utwory pisali trzej rzymscy elegicy, do których sięga Kallimach, nawiązując przede wszystkim do Propertiusza (*El.* III 10). W taki też sposób starali się uczcić swoje wybranki humaniści, np. Tito Vespasiano Strozzi w *De die natali Anthiae* (*Eroticon* IV 5). Kallimach poucza Fannię, jak powinna się ubrać w tym dniu („Cinge comas violi et puras induue vestes”) i jak składać bogom ofiarę z mąki i soli, zgodnie ze starożytnymi obrzędami. Układa też hymn do Apollina, który Fannia powinna w tym dniu odśpiewać.

Fannia musiała posłuchać wcześniejszych upomnień poety, gdyż przestała gardzić jego miłością (*Ad Gallum Carm.* 7). Kallimach opisuje teraz szczęśliwe chwile z ukochaną dziewczyną na wsi, z dala od miejskich trosk. Wszystko go cieszy: proste pożywienie, poprzestawanie na małym i życie zgodne z naturą. Jest nie mniej szczęśliwy niż horacjański *beatus ille* (bohater drugiej epody), a przy jego boku jest czuła i wierna Fannia, która towarzyszyć mu będzie aż do kresu jego dni. Podobne marzenia snuł niegdyś Tibullus o szczęśliwym życiu z Delią w wiejskim za-

²⁰⁵ Cyt. za: *Johannis Marrasii Angelinetum et carmina varia*, a cura di G. Resta, Palermo 1976.

²⁰⁶ W podobny sposób pisał wcześniej Kallimach do Sylwii, por. epigr. II 138.

²⁰⁷ Por. J. Domański, *De Philippo...*, s. 103–104.

ciszu, aż do śmierci, przy której będzie obecna jego ukochana. Również Kallimach ma nadzieję, że wierna Fannia go pochowa i będzie opłakiwać jego śmierć. Nadzieja jest uzasadniona miłością Fanni, której teraz doświadcza. To już nie marzenia, lecz ich spełnienie: szczęście we dwoje w wiejskim ustroniu. Na wzór zakochanych pasterzy, których później naśladowali kochankowie ze świata elegii, Kallimach wycina na korze drzew imię ukochanej oraz skierowane do niej komplementy: „Fannia vincit / Mortales forma ceu Venus Alma deas” (39–40).

W dni świąteczne cieszy go widok Fanni, która białymi dłońmi spleta wieniec z kwiatów:

Quam iuvat et festis dominam spectare diebus,
Cum texit nivea florea sarta manu! (47–48)

Nadal więc Fannia jawi się niczym nimfa czy bukoliczna pasterka wśród kwiatów. W tym sielskim krajobrazie uwypuklone zostaje naturalne piękno Fanni:

Illa quidem haud gemmis, nec fulvo splendet ab auro:
Nativis tantum conspicienda bonis;
Et superat candore nives, quas collibus altis
Intactas semper Bistonis ora tenet.
Et modo diffundit, quales habuisse Dyone
Pingitur, auratas per sua colla comas, (49–54)

Podziw wzbudzają jasna płeć dziewczyny oraz jej rozpuszczone złote włosy. Swym wyglądem przypomina malowaną z długimi jasnymi włosami Afrodytę-Dione, wyłaniającą się z morza²⁰⁸. W starożytności znany był obraz Apellesa *Anadyomene*, a w renesansie nadal można podziwiać złote loki Afrodyty na różnych dziełach sztuki²⁰⁹. Przywołanie Dione jest współzawodniczeniem z Owidiuszem, który w podobny sposób chwalił włosy Korynny (*Amores* I 14), o czym już była wcześniej mowa. Kochanka rzymskiego poety jednak zniszczyła je farbowaniem, Fannia więc przewyższa Korynnę.

Bardzo plastyczne, także bliskie renesansowemu malarstwu, jest porównanie Fanni do Flory, która przed spotkaniem z Zefirem wiąże włosy w węzeł i wplata w nie fiołki, a potem biegnie boso przez pola²¹⁰:

Nunc ligat in nodum, violasque interserit illis,
Ceus solet ad Zefirum Flora venire suum.
Ah quotiens, nudis pedibus cum prata pererrat,
Extimui ruris flumineosque deos! (55–58)

²⁰⁸ Chodzi tu zapewne nie o tytankę Dione (matkę Afrodyty), jak sugeruje J. Zaborowska-Musiał, *op. cit.*, s. 441, lecz o samą Afrodytę, która miała (po swej matce) przydomek Dione.

²⁰⁹ Na przykład Botticellego: *Narodziny Wenus* (1477–1478). Daty powstania podaje za: B. Santi, *Botticelli, [w:] Les Protagonistes de l'Art Italien*, Florence 2004, s. 107.

²¹⁰ Choć sławny obraz Botticellego *Wiosna* (z Florą i Zefirem) datowany jest na lata 1477–1478. Powiązanie portretu Fanni ze sztuką włoską podkreśla J. Zaborowska-Musiał, *op. cit.*, s. 445.

Kallimach przywołuje jeszcze zrywającą kwiaty Persefonę oraz Europę, które z powodu swej urody zostały porwane przez bogów. Pełen lęku, by Fannia nie podzieliła ich losu, radzi swej ukochanej, by poprzestała na ziemskim kochanku, jeśli nie chce, jak nieszczęsna Ino, zamienić się w jałówkę.

Uroczą Fannia wśród kwiatów, w krainie wiejskiej szczęśliwości, wiernie i czule kochająca. To radosny rozdział elegijnej opowieści o miłości, teraz wzajemnej i spełnionej²¹¹. Tym większe jest rozgoryczenie Filipa wyrażone w następnej elegii (8 *Ad Fanniam*). Fannia, jak niejedna elegijna kochanka, okazuje się wiarołomna²¹². Poeta wypomina jej zarozumiałość, którą do tej pory potrafił cierpliwie znosić i pokornie błagać o wzdłędy:

Ille ego, qui supplex totiens tibi, Fannia, veni,
Et manibus totiens oscula blanda dedi,
Qui tibi blanditias et verba precantia dixi
Atque tuos fastus ferre paratus eram, (1–4)

Niewierność, i to nieukrywana, to zbyt wiele, tego już znieść nie można. Ukazuje się zupełnie inny wizerunek Fanni:

Te modo rivali spectabam reddere nutus,
Et modo nil simplex virgineumque loqui;
Nunc madidos inter media discumbere nocte
Ac ferre admittit qualiascumque merum;
Nunc mihi suspectis donis ornare capillos
Et nimium cupidis velle placere viris;
Ut sileam choree lasciva volumina, per que
Quisque tuum potuit sollicitare latus! (*Carm.* 8, 37–44)

To silny kontrast z poprzednią elegią, zupełna zmiana scenerii i wizerunku bohaterki. Fannia jest teraz zaprzeczeniem naturalnego piękna, niewinności i wierności. Już nie bóstwo wśród kwiatów w sielskiej dolinie, lecz prostacka dziewczyna, uczująca nocą w towarzystwie podszczypujących ją podpitych mężczyzn. To też radykalna zmiana emocji i nastroju, po upojeniu szczęściem rozbrzmiewa teraz skarga zdradzonego i rozgoryczonego kochanka. Rozpoczyna się elegijna *querimonia*, która powracać będzie jeszcze w następnych utworach cyklu.

²¹¹ Na radosny ton w cyklach renesansowych elegii erotycznych zwraca uwagę W. Ludwig, *Petrus Lotichius Secundus and the Roman Elegists: Prolegomena to a Study of Neo-Latin Elegy*, [w:] *Classical Influences on European Culture A.D. 1500–1700*, ed. R.R. Bolgar, Cambridge 1976, s. 176–177. Ludwig powołuje się też na wypowiedź Scaligera na temat elegii, wyrażoną w *Poetyce* (I 50), gdzie humanista pisze, że tematem elegii może być nie tylko śmierć, lecz także miłość. Nie jestem jednak pewna, czy rzeczywiście można Scaligerowi przypisywać — jak czyni to Ludwig — interpretację horacjańską frazy: *voti sententia compos* jako wyrażającą szczęśliwe spełnienie miłości w erotycznej elegii. Za interpretacją Ludwiga podąża też G. Urban-Godziek, *Elegia renesansowa...*, s. 93.

²¹² Różne przykłady skarg elegików rzymskich na niewierne kochanki przytacza Domański, uznając je za ewentualne wzory dla tej elegii Kallimacha. J. Domański, *De Philippo...*, s. 76–78.

Cierpienie szczególnie dotkliwe jest w czasie samotnej, bezsennej nocy, gdy wyobraźnia podsuwa bolesne obrazy (*Carm.* 9 *Ad somnium*). Bezsenność kochanka to stały motyw w elegii rzymskiej i humanistycznej²¹³. Kallimach, przepełniony goryczą i dręczony zazdrością, zwraca się z prośbą do snu, by przyniósł ukojenie i spełnienie marzeń:

Sepe, sed huc illuc versato corpore, tandem
 Inveniar vigilans exoriente die,
 Ni tu, Somne, venis, divum placidissime, nam tu
 Solus opem misero nunc inferre potes,
 Solus et exiguo spatio mihi reddere pacem,
 Ac pectus curis evacuare meum.
 Sed placidus mitisque veni nullasque figuras
 Aut saltem letas ad mea visa feras:
 Non mea rivalet agitent insomnia leti,
 Non moveat lachrimas Fannia dura meas. (37–46)

Pojawienie się ukochanej we śnie — niedostępnej na jawie z różnych powodów: oddalenia, zdrady czy śmierci — przynosiło ukojenie wielu zakochanym. Wygnany Owidiusz we śnie rozmawiał ze swą żoną Fabią, Petrarca spotykał zmarłą Laurę, podobnie Pontano swoją zmarłą żonę Ariadnę, a później inny jeszcze cierpiący mężczyzna, Janus Secundus, ukochaną Julię, która poślubiła rywala. Sen przynosi ukojenie bólu i spełnienie marzeń zakochanego²¹⁴. Podobną pociechę pragnie znaleźć Kallimach. Okrutna Fannia w sennych marzeniach może stać się znowu dawną, kochającą czule i wiernie dziewczyną:

Sint procul irate tristissima iurgia lingue
 Et causam litis quicquid habere potest.
 Sed culta comitante, subi mea tecta, puella
 Que secum pacem blanditiasque ferat.
 Complexus varios nectat, det basia mille
 Et mecum letis ludat imaginibus;
 Nec nisi Lucifero tandem veniente recedat
 Sic tamen ut dicat: sum reditura, vale! (w. 47–54)

Następna elegia przynosi spełnienie pragnień Filipa — Fannia znowu odwzajemnia jego miłość. Oboje kochankowie, którzy teraz zmożeni zostali chorobą, są zgodni i zatroskani o siebie (*Carm.* 10 *Ad mortem*). Każde z nich gotowe

²¹³ Por. J. Domański, *De Philippo...*, s. 26–29. Podobne cierpienia zazdrości spędzającej sen z powiek przeżywał np. Landino: *Xandra* II 11 *De insomnia*, z którego elegię Kallimach prowadzi literacką grę, co pokazuje D. Coppini, *Tradizione classica...*, s. 139–141.

²¹⁴ O motywie snu w poezji nowołacińskiej, zwłaszcza elegiach, zob. np.: B. Windau, *Somnus. Neulateinische Dichtung an und über den Schlaf. Studien zur Motivik. Texte, Übersetzung, Kommentar* (Trier 1998), oraz G. Urban-Godziek, *De consolatione somni — figura Pocieszycielki. Jan Kochanowski w nurcie łacińskiej literatury europejskiej* (Boecjusz, F. Petrarca, G. Pontano, J. Secundus), <http://neolatina.bj.uj.edu.pl/main/reports.html> [data dostępu: 2.06.2014].

jest umrzeć wcześniej, gdyby, dzięki tej ofierze, ukochana osoba mogła cieszyć się jeszcze życiem. Poeta błaga śmierć, by oszczędziła Fannię:

Ultima Parcarum nostre miserere puelle!
Si tibi sat vite rumpere fila mee. (1–2)

Podobnie Fannia pragnie umrzeć wcześniej niż jej ukochany i życzy mu długiego życia. Kallimach chciałby, by Fannia żyła dłużej niż on, także po to, by mogła go pochować. Wygnanemu z rodzinnego kraju Fannia w czasie pogrzebu zastąpi wszystkich bliskich. I jak była towarzyszką życia, tak niech będzie i przy śmierci:

Sed precor ut nostri prius occludantur ocelli,
Seu comes in vita, seu mihi mortis erit. (109–110)

Na grobie Kallimacha, na wzór grobu Tibullusa (Tib. *El.* I 3, 55), Fannia wyrze epitafium:

„Callimachus iacet hic peregrini cultor amoris,
Fannia cui tumulum fecit et exequias”. (51–52)

Pociechę ma jeszcze przynieść wizja przyszłego spotkania kochanków na Polach Elizejskich, podobnego do spotkania w zaświatach Orestesa i Pyladesa, wiernych i oddanych sobie przyjaciół. Oboje kochankowie w tym trudnym doświadczeniu okazują się osobami, które potrafią kochać szczerze i ofiarnie. Ich wzajemna miłość jest silniejsza niż strach przed własną śmiercią.

Również w następnej elegii Fannia nadal pozostaje wiernie kochającą dziewczyną (*Carm.* 11 *In Ioannem Miricam*). Kiedy doszły do niej słuchy o rzekomej śmierci Filipa, rozpacza i jest nieutulona w bólu. Gdy poeta zjawia się u niej, zastaje ją całą we łzach, co z wdzięcznością przyjmuje jako dowód szczerzej miłości, wbrew plotkom o niewierności kochanki. Ujmujący jest widok Fanni, zaniedbanej i nieszczęśliwej:

Cum nuper dominam non expectatus adirem
Visurus reditum ferret ut illa meum,
Inveni in lachrimas confuso crine solutam
Et toto ornatus corpore nullus erat.
„Me miseram duro — dicebat — sidere natam”
Marmorea tundens pectora eburna manu. (1–6)

Na znak żałoby Fannia uderza się w piersi, które — jak poeta nawet w takiej sytuacji nie omieszka zaznaczyć — są białe jak marmur, a ręka ukochanej jest jak z kości słoniowej. Następuje szczęśliwy finał: Fannia tuli się do Filipa i znajduje ukojenie w jego ramionach.

Jednak plotki na temat niewierności Fanni krążą dalej i są tematem następnej elegii: *Ad Luperum invidum* (*Carm.* 12). Poeta-kochanek nie daje jednak im wiary,

z oburzeniem broni Fanni („Quid tibi cum nostra, scelerate Luperce, puella?/Quod totiens a te crimina ficta refers?”). Cała elegia pełna jest gniewnych słów, skierowanych do rozsiewającego takie fałszywe oskarżenia zazdrośnika.

Tymczasem Fannia ponownie niedomaga. Tym razem choroba zaatakowała jej oczy (*Carm.* 13 *In reuma Fannia dolente oculos*). Kallimach kieruje do personifikowanej choroby słowa pełne wyrzutu:

Quid minime credes posthac tibi, reuma, licere
 Cum vexes domine sidera bina mee?
 Palladis aut Veneris turgentia lumina reddes
 A te nec coniunx tuta Tonantis erit:
 Et facinus minus est oculos torquere dearum
 A superis vires nec cohibere suas,
 Quam tam formose faciem violare puelle
 Ac forme humane detenuare decus. (1–8)

Piękna twarz dziewczyny została oszpecona przez chorobę. Jej oczy, które błyszczały jak gwiazdy, są teraz czerwone i spuchnięte. Ból jest tak silny, że Fannia słabnie przy pracy:

Aspice turgidulos sanies ceu fecit ocellos,
 Utque dolore gravi pupula queque rubet;
 Nec dormire licet, radios nec cernere solis,
 Flammaque candele quantulacumque nocet;
 Nec oculos tantum dolor urget, serpit in omne
 Iam caput et totum corpus ab inde dolet.
 Dextra remittit opus versandi pollice fusi
 Et cadit a plena languida facta colo! (9–16)

Chora dziewczyna nie może utrzymać wrzeciona, spada jej kądziel. Widać więc, że Fannia, jak skromna panna, zajmowała się przędzeniem. Tym większe jest oburzenie Kallimacha na chorobę, która zaatakowała tak dobrą i pracowitą osobę. Inni ludzie często złorzeczą bogom, a mimo to dalej cieszą się dobrym wzrokiem. Fannia nie popełniła niczego, co by zasługiwało na karę. Wręcz odwrotnie, czciła bogów i szanowała rodziców:

Quid mea quid gravius commisit, reuma, puella
 Quo sibi non liceat cernere posse diem?
 Illa quidem merita semper pietate parentes
 Et coluit summa religione deos!
 Nec tulit in vulgus, sed nec sibi querere cura
 Ulla fuit sacris si qua tacenda latent!
 Non Iovis uxorem lesit sermone procaci,
 Non oculos dixit Palladis esse malos,
 Cumque ipsam Veneri multi preponere vellent
 Se tamen inferior iudice semper erat! (31–40)

Fannia, obdarzona wieloma zaletami, mimo nieprzeciętnego, boskiego piękna nie wywyższała się, lecz zachowywała się pokornie wobec bogów. Dlatego też oburzony kochanek podejrzewa, że to zawiść bogiń o piękne oczy Fanni sprowadziła na nią chorobę:

An quia vere oculos vicit splendore dearum,
 Invidie illarum prelia, reuma, geris?
 Turpe sed est divis odio exardere puelle
 Mortalisve oris concupiisse decus.
 Pulchrius hac fuerat facie celestia regna
 Ornare, e terris si removenda fuit!
 Sed timuit fortasse virum regina deorum
 Quam spretam, forma sepe minore, ferunt! (41–48)

Fannia jest zupełnie niewinna, inaczej niż Cynthia, która za chęłnienie się urodą i krzywoprzysięstwo wobec kochanka została ukarana przez bogów chorobą (Prop. *El.* II 28). Propercjusz prosił bogów o zdrowie dla ukochanej i został wysłuchany. Kallimach natomiast kończy swą modlitwę prośbą o odwrócenie choroby od pięknej, młodej Fanni i skierowanie na twarze, które są stare i oszpecone gniewem.

Następna elegia (*Carm.* 14 *Ad Fanniam*) przynosi kolejną zmianę sytuacji i wizerunku bohaterki. Fannia nie przychodzi na umówione spotkanie²¹⁵. Niecierpliwie czekając na dziewczynę, poeta przypomina, do jakich tragedii może doprowadzić spóźnienie ukochanej osoby, co ilustrują losy mitologicznych par (Pyram i Tysbe, Fyllis i Demofont). Kallimach wchodzi na wieżę, by mieć lepszy widok na okolicę i wypatrywać wozu z Fannią. Targają nim różne uczucia: tęsknota przepłataną z nadzieją, gniew i gorycz rozczarowania, w końcu rozpacz, a nawet myśli samobójcze. Z czasem przychodzi jednak opanowanie i pogodzenie z losem. Kochanek widzi, że jedynym sposobem zdobycia serca dziewczyny i cieszenia się w przyszłości jej miłością jest cierpliwość. Jest więc gotowy przejść przez tę próbę, jego miłość do Fannii pozostaje wierna i niezmienna.

Natomiast Fannia znowu okazuje się wiarołomna, mimo swych zapewnień o miłości i wierności (*Carm.* 15 *Ad Fanniam*)²¹⁶:

Non potes, ut quondam, nostros eludere amores,
 Testaris frustra, Fannia, crede, deos:
 Vidi ego, fateor mallet caruisse videndi
 Viribus, atque oculos non habuisse bonos;
 Vidi ego ab alterius manibus tua pectora tangi,
 Et tenerum solvi, te patiente, sinum.
 Ille tuas laudes scribat, tibi munera mittat,
 Ille tuo felix vivat amore velim;

²¹⁵ *Aemulatio* z elgikami rzymskimi w tym utworze analizuje J. Domański, *De Philippo...*, s. 42–50.

²¹⁶ Por. *ibidem*, s. 100–103.

Sed moneo credat qua sum deceptus ab arte
 Nec nimium verbis blanditiisque tuis.
 Perfida, iurabas: „Tecum mihi vivere dulce.
 Si non sis, cupiam protinus ipsa mori!”
 Ah quotiens nostro fallacia brachia collo
 Imponens dixti: „Tu mihi solus amor!”
 Hec ego te pura meditabar dicere voce,
 Deque tua plenam mente venire fidem:
 Sed quod nocte facis cum, me presente, papillas
 Alterius tangi leta sinas manibus,
 Confiteor, volui me non vidisse putare,
 Ac vulnus tacite dissimulare meum.
 Sed dolor immodicus vires superavit amoris
 Fregit et iniusti vincula dura iugi! (1–22)

Ból z powodu niewierności ukochanej jest ogromny. To już nie plotki, na które można by się oburzać. Teraz niestety kochanek mógł się przekonać na własne oczy. Fannia jest nie tylko wiarołomna (*perfida*), ale też okazuje się łasa na podarki. Jej względy rywale kupują bogatymi darami. Ale zdradzony kochanek ostrzega, że prezenty przeminą tak, jak jej uroda. Bogactwo nie zapewni Fanni nieśmiertelności. Nieśmiertelność i wieczną młodość może zapewnić kobiecie tylko poeta-kochanek, sławiąc ją w swych wierszach. Jednak osobą, którą Filip w ten sposób wyróżni, nie będzie już wiarołomna Fannia, lecz jakaś inna dziewczyna.

Następna elegia (*Carm. 16 Ad Fanniam*) jest wypowiedzią wstrząśniętego poety, który dowiedział się, że Fannia zamierza usunąć niechcianą ciążę²¹⁷. Niegdyś Owidiusz (*Amores* II 14) oburzał się na Korynnę, gdy zdecydowała się na aborcję²¹⁸. Ton elegii Kallimacha, w porównaniu z rzymskim wzorem, jest jednak bardziej przejmujący i podniosły, świadczący o dużej moralnej wrażliwości.

Kallimach oburza się, że ktoś wynalazł truciznę na zgubę rodzaju ludzkiego, jak Tibullus skarżył się na tego, kto pierwszy wynalazł miecz (*El. I* 10). Trucizna jest straszną bronią, o ile jednak można ostatecznie zrozumieć, że stosuje się ją przeciwko wrogom, o tyle nikczemnością jest stosowanie jej wobec własnego dziecka:

Scilicet hoc forsán tolerabile siquis in hostem
 Letifera succos exprimat arte malos.
 Quid meruere illi quorum genitricis in alvo
 Natalem multo prevenit hora necis?
 Hii numero maiore cadunt et iniqua parentum,
 Nondum perfecto corpore, facta luunt.
 Quid facitis tenere, mitissima turba, puelle?
 In nosque nostras concitat ira manus? (16, 19–26)

²¹⁷ Według Kumanieckiego aborcja, o której pisze Kallimach, „nie jest chyba fikcją” (*op. cit.*, s. 90).

²¹⁸ Inspiracje Owidiuszowe w tej elegii śledzi J. Domański, *De Philippo...*, s. 85–92.

Kallimach na wzór Owidiusza pisze, że nawet najdziksze zwierzęta nie niszczą swoich płodów. Od tych groźnych drapieżników ludzie powinni się nauczyć troski o swoje dzieci, także jeszcze nienarodzone:

Que fera Caucaseos saltus tam seva pererrat,
 Ut natis saltem non sit amica suis?
 Ante diem fetum non ponit sponte leena,
 Nec festinata prole sit ursa nocens;
 Hoc scelere Hircano numquam se litore tigris
 Inquinat, ad partum tempora iusta manens.
 Vipera, quos genuit ne perdat, viscera rodi
 Substinet et fieri vult quoque morte parens.
 Discite ab exemplo natos servare ferarum:
 Est rubor in vobis si minor esset amor. (27–36)

Kallimach próbuje powstrzymać Fannię, odwołując się jeszcze do gniewu bogów i kary piekielnej. Fannia, jeśli zabije swoje dziecko, znajdzie się w podziemiach obok Prokne, która zamordowała swego syna Itysa, i będzie tam cierpieć wieczne męki.

Jeszcze jeden argument, który ma trafić do Fanni i obudzić w niej uczucia macierzyńskie, to wizja ślicznego niemowlęcia ssącego jej piersi:

Pone tibi ante oculos formam, quam posset habere
 Tam pulchra natus de genitrice puer;
 Fingito lactentem niveis alludere mammis,
 In que tuos vultus tollere sepe manus
 Ignotosque sibi conantem reddere nutus,
 Et qui subbleso murmure velle loqui:
 Nonne eris orbata catulis tu sevir ursa
 Si dederis tali pocula plena necis?
 Hoc facies, bibet ille tuo nunc gutture virus,
 Crimine quo debes ipsa perire cadet! (59–68)

Tę zapowiedź pięknych chwil czekającego ją macierzyństwa Kallimach kończy słowami włożonymi w usta jej nienarodzonego dziecka, by przez to jeszcze mocniej poruszyć wyobraźnię i sumienie Fanni. Dziecko ma nadzieję, że jego mama nie będzie okrutna, że pozwoli mu żyć.

Obawiając się, że te argumenty mogą nie przekonać Fanni, Kallimach ucieka się znowu do groźby. Jeszcze raz straszy dziewczynę potępieniem po śmierci, a także zapowiada, że przez całe życie będą ją dręczyły wyrzuty sumienia:

Non tibi leta dies, nec erit nox una quieta,
 Conscia sed Furie pectora semper agent. (81–82)

Następna elegia (17), której adresatem w ostatecznej redakcji jest Jan Miryka, śławi królewicza Władysława, gdy w 1471 r. został wybrany na króla Czech. Kallimach najpierw się tłumaczy, że nawet w tak niezwykłym momencie historii mi-

łość i Muzy każą mu opiewać Fannię, później jednak elegia zamienia się w panegyryk dla rodziny królewskiej. Utwór ten stanowi pewne zawieszenie akcji cyklu. Nie wiadomo, jaką decyzję podejmie Fannia, czy trafiły do niej argumenty poety.

Fannia jest bardzo przygnębiona z powodu niechcianej ciąży (*Carm.* 18 *Ad Fanniam*)²¹⁹. Jak kiedyś Cynthia po sprzeczce z ukochanym, smutna i zaniedbana siedziała w domu i przędła (*El.* III 6)²²⁰, podobnie Fannia, nieuczesa i niedbale ubrana nie wychodzi z domu, gdzie również zajmuje się przędzeniem:

At nunc mesta domi latitas avieque propinqua
Sordida sub trito pollice fila trahis!
Squalentesque artus simili vix veste recondis
Quaque fluat temere nec tibi cura subest.
Auratos per colla sinis sine lege capillos
Et magna incomptum parte latere sinum!
Est odio tibi festa dies, quam sepe solebas
Optare, et multo plus loca sola placent. (23–30)

Strapiona dziewczyna uznała samą siebie za osobę już nieatrakcyjną, przestała dbać o swój wygląd i uczestniczyć w zabawach. A przecież do tej pory Fannia była duszą towarzystwa, przewodziła płsom dziewcząt. Kallimach przywołuje jej wcześniejszy wizerunek:

Fannia, puellaris semper lepidissima turbe,
Qua sine festa fuit non satis ulla dies:
Per te rebus erat iocundis gratia maior,
Per te nil poterat triste manere diu. (1–4)

Następujące później porównania pokazują, jak bardzo dziewczętom brakuje Fanni: są jak owce bez pasterza, jak nimfy bez Diany czy najady bez Amfitryty. Obecność Fanni sprawiała, że nawet Słońce jaśniej świeciło i pięknie brzmiała muzyka. Tym większy kontrast stanowi obecne zachowanie Fanni, zaniedbanej i przygnębitej. Kallimach, by pocieszyć ukochaną, przywołuje różne boginki i heroiny, którym także zdarzyło się mieć nieślubne dziecko, a następnie okazywało się, że wyrosło ono na niezwyklego herosa. Tego typu przykładów w mitologii nie brakuje, więc Fannia nie powinna się wstydić. Poeta namawia ją, by wróciła do swych dawnych dziewczęcych zwyczajów i nie zapominała o urodzie i młodości. Zachęca do zadbania o fryzurę i makijaż, a także do porzucenia pracy w domu i wzięcia udziału w zabawach:

Est facinus tales non ponere in ordine crines
Tamque bonas minime composuisse genas.
Linque colum nataque manu contexere flores.
Desine servili carpere pensa modo:

²¹⁹ W pierwszej redakcji inna adresatka: *Ad Annam Silviam*.

²²⁰ Tak przynajmniej zapewniał Propercjusza niewolnik Lygdamus.

Accipe consuetos cultus facieque serena
Inter virgineos ludere perge choros! (63–68)

Warto zauważyć, że zostały tutaj przeciwstawione dwa niewieście zajęcia: wicie wianków i przędzenie²²¹. Kwiaty, wianki i zabawa są odpowiednie dla uroczych i beztrudnych młodych dziewcząt. Natomiast przędzenie to praca panien służebnych czy też starszych już kobiet, które utraciły swój dawny urok. Ten kontrast pokazywał wcześniej Horacy w pieśni o podstarzałej Chloris (*Carm.* III 15), której w głowie nadal zabawy i hulanki, choć powinna już siedzieć w domu i zajmować się przędzeniem:

Uxor pauperis Ibyci,
tandem nequitiae fige modum tuae
famosisque laboribus;
maturo propior desine funeri
inter ludere virgines
et stellis nebulam spargere candidis.
[...]
te lanae prope nobilem
tonsae Luceriam, non citharae decent
nec flos purpureus rosae
nec poti vetulam faece tenus cadi. (Hor. *Carm.* III 15, 1–6; 13–16)

Leciwa Chloris nadal próbuje bawić się wśród panien („inter ludere virgines”), lecz wygląda przy nich jak chmura wśród gwiazd. Kallimach — zapewne prowadząc literacką grę z pieśnią Horacego — odwraca obraz. Młoda Fannia powinna bawić się w korowodzie panien („Inter virgineos ludere perge choros!”), a jej postać, odmiennie niż Chloris, dodaje wszystkim blasku. W elegii Kallimacha więc, ze względu na wiek adresatki, jest odwrotna konkluzja: wezwanie do porzucenia przędzenia oraz zachęta do układania wieńców z kwiatów i do zabawy.

Warto jeszcze przypomnieć wiersz Safony o Charytach, które kochają kwiaty i są łaskawe dla dziewcząt przyozdobionych kwiatami:

Z radością patrzą Charyty
na strojne w kwiaty dziewczęta,
lecz nie obdarzą spojrzeniem
tych, które wieńców nie noszą [...]. (fr. 81b, 5–8, przeł. Janina Brzostowska, [w:] *Liryka...*, s. 43)

Dlatego też Kallimach namawia Fannię, by, jak dawniej, sięgnęła po kwiaty, zatroszczyła się o swój wygląd i przewodziła tańcom dziewcząt. Pragnie, by ukochana znowu weszła w zachwycający świat dziewczęcego wdzięku i piękna, podobny do tego, który stworzyła poezja Safony.

²²¹ Bo tak zapewne należy rozumieć *colum*, jako kądziel od *colus*, a nie jako przetak (*colum*), jak to tłumaczy J. Zaborowska-Musiał, *op. cit.*, s. 449.

W następnej elegii (*Carm.* 19 *Ad Fanniam*) powraca jeszcze temat aborcji Fanni, teraz już dokonanej. Poeta w ostrych słowach wypomina ten czyn swej kochance:

Impia quod gravido dederis medicamina ventri
Et sis insonti sanguine facta nocens!
Nec nostre potuere preces hominumve deumve
Cura nec ultrices te cohibere faces!
Et modo tam diri tibi conscia criminis audes
Suspiciere impavidis sidera luminibus
Nec trepidas nimbis quotiens occluditur ether
Et rutilant manibus fulmina missa Iovis? (3–10)

Filip jeszcze raz próbuje poruszyć sumienie dziewczyny. Roztacza wizję kar w Hadesie, gdzie Fannia zostanie uznana za większą zbrodniarkę niż Medea czy Prokne.

Po tym wybuchu gniewu następuje zmiana emocji (*Carm.* 20 *Ad Ioannem Miricam*). Poeta-kochanek przebywając daleko od Fanni i bardzo za nią tęskniąc, chciałby wiedzieć, jak Fannia przeżywa to rozstanie. Czy też tęskni, czy smutna i zaniedbana wiernie czeka, zajęta pracą, przędzeniem:

Num sine me neglecta domi lacerisque capillis
Assidet et mesto pollice fila trahit? (5–6)

Podobne marzenia snuł niegdyś Tibullus, pragnąc, by Delia na niego wiernie czekała, wypełniając swój czas przędzeniem (*El.* I 3, 83–88). Również Propercjusz, w czasie rozstania spowodowanego kłótnią, chciał wiedzieć, co robi jego kochanka. Wypytywał więc z niepokojem niewolnika Lygdamusa, który jednak zapewniał, że Cynthia, zaniedbana i smutna, pracuje w domu razem z pannami służebnymi, które przędą (*El.* III 6, 15–18)²²².

Ale Kallimachowi wyobraźnia podsuwa też odmienny widok. Fannia przed lustrem stroi się, by spodobać się innym mężczyznom:

Atque procis aliis cupiens formosa videri
Componit speculo conciliante comas;
Purpureoque simul croceo vel flore coronat
Ceum fuerit tunicis ille vel ille color!
Nec studio levior ornat frontemque genasque
Indicium forme quam subitura Venus!
Et Iovis accita ad mensam quanto ordine Pallas
Incedit tanta promovet arte pedes, (23–30)

Strojenie się, makijaż, układanie włosów można jeszcze uznać za kobiecą próżność. Później jednak wyobraźnia podsuwa kolejne obrazy: Fannia w czasie uczty,

²²² O tym nawiązaniu do Propercjusza pisze też J. Domański, *De Philippo...*, s. 109.

otoczona przez zalotników, wychyla obfite kielichy wina, śpiewa, tańczy, swobodnie się zachowuje, może też źle mówi o nieobecny Kallimachu...

Myśli o zdradach Fanni powracają w nocnych koszmarach (*Carm.* 21 *Ad somnum*). Nieszczęśliwy kochanek jeszcze raz zwraca się z prośbą do Snu, by przyniósł ukojenie zboląlemu sercu, by chociaż we śnie Fannia była wierna i czule kochająca:

Fac placidam mitemque mihi spectare puellam
Iurantemque meo velle in amore mori!
Oscula det nobis numero vincentia frondes
Et sit in amplexus prompta venire meos!
Sit liceat fallax, illam tu finge fidelem,
Sit mihi fas vana credulitate frui!
Hoc si, Somne, facis, tibi farre et thure litabo,
Inque tuis aris hostia nigra cadet. (27–34)

Po tych nocnych cierpieniach i udręce zazdrości zaskoczeniem jest następna elegia (*Carm.* 22). Kallimach dowiaduje się, że jego Fannia (*mea Fannia*) ma poślubić jakiegoś znakomitego młodzieńca. Wiadomość ta napełniła poetę... radością (!) i skłoniła do napisania uroczystych życzeń:

Fama erat egregium iuvenem, mea Fannia, nuper
Coniugii dextram iure dedisse tibi!
Gaudebam et palmis pariter cum mente levatis
Omnia felici facta precabar ave!
Connubii que deos supplex in vota vocabam
Ut fierent faciles ad sua sacra tibi!
Presertim, Lucina, tibi custodia partus
Protinus ingenti munera lance dedi! (1–8)

Nadchodzi jednak kolejna wiadomość i okazuje się, że narzeczony Fanni jest prostym wieśniakiem (*plenus rusticitate*), co wprawia Kallimacha w oburzenie. Swoje emocje opisuje, analizując poszczególne symptomy głębokiego wzburzenia: pot, ból, utratę zdolności mówienia. Jest to nawiązanie do Katullusa (*Carm.* 51), który z kolei parafrazował słynną „patografię” miłości Safony (fr. 31). Konkluzją elegii jest próba skłonienia Fanni do tego, by zrezygnowała ze ślubu z prostakiem i poczekała na lepszego kandydata, którego jest warta tak piękna i subtelna dziewczyna. Zaskakujące jest, że tak silne negatywne emocje wzbudza nie fakt, iż kochanka jest wiarołomna i to w nieodwołalny sposób, wychodząc za mąż za rywala, lecz przekonanie, że ów rywal nie jest jej wart²²³.

Wypowiedziane w piewszej części utworu życzenia i radosne gratulacje z powodu ślubu ukochanej odchodzą daleko od elegijnej konwencji i wzbudzają niedo-

²²³ Coppini, *Tradizione classica...*, s. 145, w przypisie 84 porównuje ten utwór Kallimacha z Elegiami I 26, 27, 28 Ugolina Verina, który też przeżywa ślub swej Flametty z rywalem. Verino jednak przede wszystkim zarzuca swej kochance, że jest wiarołomna, choć też krytykuje swego rywala i twierdzi, że nie jest wart Flametty.

wierzenie. Tego rodzaju altruizm i zupełny brak zazdrości są psychologicznie nieprawdopodobne, zwłaszcza po wcześniejszych utworach pełnych bólu z powodu rywali. Zadziwia również tak gwałtowna zmiana nastroju i tak silny kontrast emocji pomiędzy pierwszą i drugą częścią elegii. Odnosi się wrażenie, że jest to pewien eksperyment literacki, próba, dosyć ryzykowna, połączenia dwóch różnych konwencji — radosnego utworu gratulacyjnego z elegią pełną gniewu i bólu, mającą odwieść kochankę od nieodpowiedniego zamążpójścia.

W następnej elegii (*Carm.* 23) jeszcze raz powraca problem dokonanej aborcji. Tym razem Fannia wyrzuca Kallimachowi, że z jego powodu została oskarżona o popełnienie zbrodni. Oburzony poeta broni się, przytaczając kolejne argumenty i obciążając całkowitą winą Fannię, którą przecież starał się odwieść od aborcji. Padają ostre słowa pod adresem Fanni, która znowu zostaje nazwana *impia*, a później jeszcze *sclerata*. Kallimach przedstawia ją jako osobę bez serca, która bojąc się opinii publicznej, była zdolna popełnić dzieciobójstwo, a teraz jeszcze winą chce obarczyć kochanka.

Po tak gwałtownym oburzeniu i gniewnych słowach następuje ich odwołanie (*Carm.* 24). W Filipie budzi się poczucie winy, że niepotrzebnie rozgłaszał wiadomości o tym, o czym lepiej było milczeć. Píše więc palinodię, przepraszając za grzechy swego języka, który — jak uroczyście zapewnia — za karę należałoby mu wyrwać. Poeta odwołuje wszystkie oskarżenia wypowiedziane pod adresem Fanni. Czyni to jednak w tak przesadny sposób, podobnie jak niegdyś Horacy wobec wiedzy Kanidii (*Epod.* 17), że jego szczerość wzbudza wątpliwości, a cała sytuacja traci swą powagę i staje się humorystyczna²²⁴. Podobnie trudno poważnie traktować zapewnienia wyrażone pod koniec utworu, że już nigdy o nic złego nie będzie podjrzywać Fanni, nawet wbrew temu, co widziałyby jego oczy.

Następna elegia (25) skierowana jest do Jana Długosza i głosi pochwały dziępisarza, a także jego młodszego brata, przedwcześnie zmarłego. Jest więc przerwaniem w dziejach miłości Filipa i Fanni.

Jeszcze raz dochodzi do głosu rozgoryczenie z powodu zdrady, wyrażone w kolejnej elegii (26). Fannia ponownie zostaje oskarżona o niewierność i brak serca. Tym razem jednak kochanek już stracił cierpliwość i postanawia na zawsze odejść. Wypomina dziewczynie jej okrutne i przewrotne postępowanie. Fannia jest tak pewna swego uroku zniewalającego Kallimacha, że już nie ukrywa zdrad, jak próbowała to czynić wcześniej:

Viribus ipsa tamen confisa prioribus erras,
Et que clam quondam teste vidente facis!
Cauta prius, memini, sic tu peccare solebas
Ut posses saltem cuncta negare mihi!
Et mala suspitio quotiens me exurere cepit
Finxisti lachrimas tristis in ore tuo!
Nunc si forte adigit temere convellere crines

²²⁴ Por. K. Kumaniecki, *op. cit.*, s. 91–92.

Vel caput aut pectus concutere ira meum,
Dissimulas tacitoque, puto, sub pectore dicis:
„Nil agis, hanc iram denique vincet amor”. (25–34)

Fannia potrafiła udawać żal i wylewać fałszywe łzy, by ułagodzić gniew zdradzonego kochanka. Podobne sztuczki stosowała kiedyś Cynthia wobec Propercjusza (*El.* III 25, 5–6), który w końcu stracił cierpliwość i zerwał z ukochaną, grożąc jej jeszcze wizją starości i samotności. Kallimach powstrzymuje się od gróźb, koncentruje się przede wszystkim na swoim cierpieniu i na pragnieniu zapomnienia o Fanni, nawet gdyby miał wędrować aż do dzikich skał Kaukazu i zejść do piekieł, by napić się wody z Lete, przynoszącej zapomnienie. I jak Propercjusz odnalazł w gniewie siły do zerwania z Cynthią, podobnie Kallimach wylicza winy Fanni, by łatwiej mu było rozstać się z dziewczyną:

Sit licet hoc durum, vires sibi colliget ira
Facta tua enumerans cuncta dolenda sibi!
Ponet et ante oculos quotiens mihi dura fuisti
Et quotiens aliis obsequiosa viris!
Quanta tibi dederim, quam blandus sepe rogarim,
Et quam non fueris semper amica mihi. (47–52)

Fannia postępowała więc jak niejedna kochanka elegijna, *dura* i *superba*, wykorzystująca bezlitośnie swą przewagę nad pokonanym przez Amora mężczyzną.

Koniec miłości prowadzi też do zakończenia twórczości erotycznej. Następna elegia (27) jest modlitwą do Wenus, pisaną na wzór horacjańskiej pieśni III 26. Obaj kochankowie-poeci, Horacy i Kallimach, w świątyni bogini jako vota składają swoje „akcesoria”. Kallimach ofiaruje bogini płaszcz z kapturem, sztylet, dorobiony klucz do drzwi ukochanej, napoje usypiające psy oraz miłosne wiersze. Składa więc typową „broń” kochanków, którą posługiwał się w czasie nocnych wypraw do domu Fanni. Jest to broń bardziej wyrafinowana w porównaniu z horacjańską, do której należą też łom i siekiera, używane do walki z zamkniętymi drzwiami kochanki. Oprócz inspiracji horacjańskich są też w tym utworze liczne nawiązania do elegików²²⁵, jak chociażby porównanie miłości do walki, a kochanka do żołnierza. Również pomysł, by porzucić erotyczną twórczość poetycką (i zająć się studiowaniem praw natury) miał wcześniej Propercjusz (*El.* III 5). Kallimach podejmuje więc przełomową decyzję, postanawia, że przestanie być poetą Fanni. W początkowych elegiach cyklu zapewniał, że interesuje go tylko miłość i sławienie w wierszach swej wybranki, teraz, po licznych cierpieniach i rozczarowaniach, zmienił zdanie i wycofuje się z wcześniejszych deklaracji.

Kallimach wiosną 1472 r. wyjeżdżał do Krakowa i żegnał się z Fannią²²⁶. Poetyckie wspomnienie tego pożegnania przynosi elegia 28, zatytułowana *De lachrimis*

²²⁵ Odnotowuje je skrupulatnie J. Domański, *De Philippo...*, s. 117–122.

²²⁶ Zob. K. Kumaniecki, *op. cit.*, s. 92.

Fannie, uznana za jeden z najpiękniejszych utworów Kallimacha²²⁷. I choć wiele wycierpiał z powodu Fanni, przeżył miłosny zawód i zerwał z kochanką przepelniony goryczą i gniewem, to jednak pożegnanie przedstawione jest w czułych słowach, a dominującym uczuciem jest wdzięczność wobec Fanni, która była osłodą jego wygnania:

Tu mihi solamen miseranda in sorte fuisti,
 Per te magna meis sarcina dempta malis,
 Per te ego non sensi patria tellure carere
 Et glacies inter vivere Sarmaticas!
 Per te tota mihi facilis iactura meorum
 Natali et placuit barbara terra magis.
 Ergo ego vitali donec versabor in aura
 Confitear vitam munere habere tuo!
 Et si quid possunt nostre preconia muse
 Diceris grato chara fuisse viro!
 Nec mea lingua tuos usquam reticebit honores
 Dum meus in terris spiritus ossa reget!
 Tu quoque Callimachum quandoque in mente voluta,
 Si tibi quid nostro dulce in amore fuit. (9–22)

Myszę, że można zauważyć tutaj oryginalną *aemulatio* z pożegnaniem Eneasz z Dydoną, ukazanym w *Eneidzie*. Eneasz, rozbitek i tułacz, znalazł bezpieczne schronienie w Kartaginie i pociechę w ramionach Dydony. Żegnając się z kochanką, zapewnia, że będzie pamiętać o jej zasługach aż do końca życia:

tandem pauca refert: ego te, quae plurima fando
 enumerare vales, numquam, regina, negabo
 promeritam, nec me meminisse pigebit Elissae
 dum memor ipse mei, dum spiritus hos regit artus. (*Aen.* IV 333–336)

Inna jest reakcja każdej z kobiet, wynikająca z odmiennej sytuacji obu rozstających się par. Dydona została niespodziewanie porzucona przez Eneasza, natomiast wyjazd Kallimacha następuje już po wcześniejszym rozstaniu z kochanką, do którego zresztą doszło z jej winy. To Fannia okazała się wiarołomna, *perfida*. W *Eneidzie* natomiast Eneasz otrzymuje taki epitet od Dydony, która czuje się przez niego zdradzona. Królowa Kartaginy jest nieprzejednana w gniewie, Fannia jest wzruszona i nie potrafi powstrzymać łez:

Hic tacui, ast illi iam dudum ex ore cadendo
 Implorat totos lucida gutta sinus.
 Mortales primum gemitus lachrimasque putavi
 Et volui sicca tergere ab ore manu!
 Sed liquide fuerant cristalli in pectore gutte
 Gemmarumque imber fluxerat in gremium.

²²⁷ *Ibidem*, s. 92–93.

Sic lachrimare deas meditor, si numina luctus
 Tangit, si meror pectora sancta subit!
 At me sive dolor, seu maior flere vetabat
 Vis aliqua et sensus corpore nullus erat!
 Cumque iterare „Vale — vellem — mea Fannia”, lingua
 In mediis prorsus faucibus obstupuit. (23–34)

Oboje, Fannia i Filip, doświadczają bólu z powodu pożegnania i głębokiego wzruszenia. Tak czule rozstanie mimo wcześniej doznanych krzywd oraz ogarniające poetę uczucie ogromnej wdzięczności wykraczają poza świat elegijnej miłości i są oryginalnym rysem *Fannietum*.

W Krakowie Kallimach nie przestaje myśleć o Fanni i za nią tęsknić:

Egra sed absentem mea mens te respicit usque
 Et de te tacito pectore multa refert,
 Nec desiderio nostro succurrere quicquam
 Substinet aut curam detenuare tui.
 Omnia mi sordent preterquam vivere tecum
 Atque frui facie luminibusque tuis.
 Nunc miser exerior fuerint que gaudia per te
 Atque voluptatum copia quanta mihi!
 Heu sine te quales patior, mea Fannia, noctes,
 Heu quales cogor nunc tolerare dies!
 Non locus aut tempus non res valet ulla quietum
 Reddere, non minima parte levare mali!
 Quicquid prospicio quicquid defertur ad aures
 Dat lachrimis vires materiamque meis! (*Carm.* 29, 11–24)

Czas i odległość, a może też wspańiałomyślne usposobienie poety, sprawiły, że we wspomnieniach Fannia jest kochanką pozbawioną wad. Wyidealizowany jest też wiejski świat, w którym Kallimach przeżywał miłość, a do którego teraz, żyjąc w miejskich murach, przenosi się myślami. Nawiązując do bogatej tradycji opisów błęgiego życia na wsi, Kallimach żałuje, że nie należy do grona szczęśliwych rolników, że skończyły się czasy, gdy żyjąc na wsi, ludzie potrafili zadowolić się tym, co proste i nie ulegali chciwości, która prowadzi do wojen²²⁸. Podobnie jak Tibullus marzy, by przy boku swej ukochanej żyć w wiejskim ustroniu, nawet gdyby miał być tylko jej niewolnikiem i wykonywać najcięższe prace. Nadal jest pełen wdzięczności w stosunku do Fanni, która na obczyźnie zastąpiła mu całą rodzinę:

Tu mihi mater eras, tu fratrum turba meorum,
 Tu pater et quicquid terra paterna habuit! (37–38)²²⁹

Prosi też Fannię, by, będąc daleko, nadal pamiętała o swoim dawnym kochanku.

²²⁸ Różne wzory antyczne, z których mógł korzystać Kallimach, podaje J. Domański, *De Philip-po...*, s. 123–128.

²²⁹ Por. Propercjusz, *El.* I 11, 21–26.

W następnej elegii (30) Kallimach odpowiada na postawiony mu zarzut, że Fannia w rzeczywistości nie jest tak piękna, jak ją ukazuje w swych utworach. Cała elegia jest pochwałą urody Fanni, podobnie jak elegie otwierające zbiór (*Carm.* 1 i 2). Fannia swą urodą przewyższa zarówno antyczne bohaterki i boginie, jak i współczesne dziewczęta, jak Słońce swym światłem przyćmiewa Księżyc:

Tu Phrygias quamvis referas formasque Pelasgas
Et quicquid rarum quelibet ora tulit,
Pulchrior est aliis tantum collata puellis
Fannia, quam superas, Phebe, sororis equos; (5–8)

Fannia jest piękniejsza od wszystkich wybranek Jowisza. Nawet trzy najpiękniejsze boginie — Junona, Wenus i Minerwa — oddałyby jej pierwszeństwo w konkursie piękności:

Sic memorat: „Vincis, Fannia, furta Iovis”!
Iudice sub Phrigio, Iuno Pallasque Venusque
Sponte reservassent aurea dona tibi! (18–20)

Piękno Fanni jest niemal boskie. Dlatego też w odróżnieniu od pozostałych śmiertelniczek powinna cieszyć się nim przez całe życie. Kochanek życzy, by była zawsze młoda i by starość nie zniszczyła jej urody:

Non tua difficilis deformat membra senectus
Sed tibi sit Clarii more iuventa dei. (25–26)

Fannia jest tak piękna, że powinni ją słać inni, doskonalsi od Kallimacha poeci — godna jest zostać bohaterką samego Wergiliusza. Elegia ta, ostatnia w cyklu, tworzy kompozycyjną ramę z elegią pierwszą w tym zbiorze, także wyrażającą zachwyt boskim pięknem Fanni, którą powinien opiewać sam Orfeusz. Zakończenie cyklu elegii do Fanni jest więc jeszcze raz pochwałą jej wyglądu. Warto też zauważyć, że Kallimach życzy swej wybrance, by jej uroda nie została zniszczona przez czas. To silny kontrast z klasycznymi elegiami, w których rozgoryczeni kochankowie rzucają groźby szybkiej starości i brzydoty swym partnerkom, jak choćby Propercjusz, rozstając się z Cynthią. Kallimach zdaje się nie pamiętać, jak wiele wycierpiał, jakie targały nim silne negatywne emocje.

Nietypowy jest też finał: po cyklu trzydziestu elegii umieszczone jest epitalamium na ślub Fanni. Utwór ten jest wzorowany na epitalamium Katullusa (*Carm.* 62) i także pisany heksametrem²³⁰. Poeta składa młodej parze życzenia i gratulacje, jakby chodziło nie o jego ukochaną Fannię, lecz o jakąś obojętną mu dziewczynę. Donatella Coppini sugeruje, że brak zazdrości wynika zapewne nie z tego, że Kallimach być może już przestał być zakochany w Fanni, lecz z konwencji gatunkowej:

²³⁰ Według Kumanieckiego Kallimach pogodził się z faktem, że Fannia wychodzi za mąż za prostego wieśniaka, choć wcześniej jej to odradzał. Zob. *idem, op. cit.*, s. 95–96.

w epitalamium nie ma miejsca na osobiste wynurzenia. Włoska badaczka zauważa jednocześnie, że poeta mimo wszystko narusza poetykę tego gatunku, wspominając na początku utworu nocne *amores furtivi*²³¹.

Epitalamia Katullusa i Kallimacha, zgodnie z tradycją, śpiewane są wieczorną porą. Katullus zaznacza tylko, że weszła już pierwsza gwiazda, co jest sygnałem do rozpoczęcia pieśni, natomiast Kallimach rozbudowuje opis nocy — pory, która sprzyja zakochanym i potajemnej miłości:

Iam dudum occiduo prenuntia noctis ab orbe
 Stella micat, quam mane diem predicere credunt,
 Grataque lascivis redeunt taciturna puellis
 Tempora, solliciti quibus exagitantur amantes
 Spemque metumque inter, timidosque ad limina passus
 Ingeminant quo ducit amor captantque, paventi
 Pectore, custodis stertentis fallere curam!
 Iam nova legitimos thalamos intrare parata
 Sponsa, maritalis quibus insita cura cubilis
 Et genus humanum semper reparare novella
 Progenie ac rapidas mortes evincere. [...] (1–11)

Kallimach więc do epitalamium wprowadza obraz pochodzący ze świata przedstawionego elegii: swawolne dziewczęta cieszą się, że już zapada noc, a kochankowie skradają się do drzwi swych wybranek, z lękiem, ale i z nadzieją, że uda im się zwieść stróża²³². Po tym obrazie poeta od razu skupia uwagę na oblubienicy, gotowej przekroczyć próg małżeńskiej sypialni. Tworzy więc wyraźne przeciwstawienie dwóch rodzajów związków: miłości kochanków, która korzysta z ukrycia nocy i różnych podstępów, oraz miłości małżonków, jawnej i legalnej. Epitalamium, rzecz jasna, jest pochwałą miłości małżeńskiej. Być może jednak jest to też subtelny sposób wyrażenia wspomnień, przywołania nocy, które łączyły go z Fannią, teraz oblubienicą jakiegoś Muzeusza, ale niegdyś przecież jego kochanką.

Ślub ukochanej z rywalem zdarzał się w świecie przedstawionym elegii. Swoje cierpienie z tego powodu wyrażał na przykład Ugolino Verino, tracąc bezpowrotnie Flamettę, czy też później w Niderlandach Janus Secundus (1511–1536), cierpiąc z powodu zamążpójścia Julii. Secundus opisywał zaślubiny swojej kochanki, stosując topikę zamiany obrzędów weselnych na pogrzebowe, sugerując złą wróżbę, ciężącą nad tym związkiem (*Julia monobyblos* I 11). Inaczej reaguje — przynajmniej jako poeta — Kallimach, pisząc dla swojej Fanni epitalamium, składając jej życzenia i gratulacje.

Drugą część tomu utworów Kallimacha rozpoczyna elegia do Kupidyna. Jak niegdyś Fannia, tak teraz inne dziewczęta próbują ujarzmić poetę. W tej części zbioru wśród utworów będą też erotyki, ale już nie tak liczne i nietworzące całego cyklu. Pojawia się nowe bohaterki: Drusilla, Phryne, Roxana. Będą też jeszcze

²³¹ D. Coppini, *Tradizione classica...*, s. 145.

²³² Te nawiązania do elegii odnotowuje też J. Domański, *De Philippo...*, s. 133–134.

utwory skierowane do Fanni, lecz nieelegijne, które w pierwotnej redakcji należały do pierwszej części, uzupełniając elegie, a później zostały z niej wyłączone — ze względu na odmienność gatunku i związaną z tym polimetrię. Tworzą więc teraz poetyckie wspomnienia miłości do Fanni, uzupełniają jej wizerunek i ukazują w innych nieco barwach. Tym razem wzorem dla Kallimacha są przede wszystkim Katullus i Marcjalis, a także ich humanistyczni uczniowie, zwłaszcza Giovanni Pontano, który odegrał ważną rolę w asymilacji i rozpowszechnieniu w poezji humanistycznej topiki i stylistyki Katullusa²³³. Będą więc to utwory, w których zabrzmi silniej zmysłowość, jak np. w *Carm. 52, De papilla Fannie*, wierszu opisującym kształtną oraz miłą w dotyku pierś Fanni:

Dii, qualem modo lusitans papillam
Tractavi manibus licentiosis!
O quam candidula est venustula eque
Quam molli et modico tumore surgit!
Si spectes ebur, indicium videtur!
Si tangas velut anserina pluma
Subsidit digitis, subinde turget!
O me ter quater octies beatum
Cui tam candidulam tenellulamque
Tam bellam quoque contigit papillam
Tractando totiens repressitare! (52, 1–11)

Swobodny erotyzm dochodzi do głosu również w trzech utworach rozpamiętujących gorące pocałunki (dwa: *De suavio Fannie* 41 i 50 oraz *Ad Fanniam* 61). Dzieląc z Katullusem i Marcjalisem niepohamowaną zachłanność na całusy, Kallimach prosi:

Da mihi septem basiationes,
Da centum totidemque, Fanniella;
Da mille undecies, columba quales
Conserto solet implicare rostro;
Lascivis mihi morsicanda prebe
Dentibus labra et invicem remorde;
Et lingua humidula oriensque quicquid
Producit redolente, lusitemus,
Donec spiritulus meus, relicto
Invisi sibi corporis recessu,
In pectus veniat tuum per ora
Et vivas animis subinde binis:
Namque te magis appetit negatque
Mecum spiritus iste mansitare. (*Carm. 61*)

Kallimach oprócz liczenia pocałunków wprowadza inne klasyczne motywy. Należą do nich: sposób całowania (udział warg, zębów, języka), gołąbek jako *magister*

²³³ Zob. W. Ludwig, *The Origin and Development...*, s. 189.

basionum oraz skutki pocałunku, czyli zjednoczenie kochanków, które dokonuje się poprzez przejście przez usta duszy z jednego do drugiego ciała. Motywy te były popularne w poezji antycznej: o parze gołąbków symbolizujących miłość wspominało wielu autorów²³⁴; o właściwościach całusów (ich wilgotności) i „technice” całowania (walce języków) pisali także rzymscy elegicy (np. Tib. I 8, 37–38)²³⁵. U Propercjusza też pojawia się myśl o duszy przechodzącej przez wargi w czasie pocałunku (I 13, 15–18). Obszerniejszy opis takiej wymiany dusz w czasie pocałunku wyrażony został w anonimowym wierszu przekazanym przez Gelliusza w *Noctes Atticae* (XIX 11, 4)²³⁶. Popularny był też w renesansie przypisywany Korneliuszowi Gallusowi anonimowy erotyk *Ad Lydiam*, w którym również jest mowa o pocałunkach na wzór gołąbków i przenikaniu dusz przez wargi²³⁷. Jednak, szukając Kallimachowych inspiracji, trzeba też sięgnąć do tradycji bezpośredniej, do twórczości erotycznej Giovanniego Pontana. We wspomnianym już wcześniej jego młodzieńczym zbiorze *Parthenopeus sive Amores* jest kilka wierszy o całusach, których domaga się od swojej Fanni oraz od innych dziewcząt. Przytoczmy jeden z tych utworów:

Da mi basia, Gelliana, mille,
Da quot Lesbia iam dedit Catullo;
His addas volo millies trecenta.
Da dulcis totidem, Medulliena.
O desiderium mei furoris
Phyrne, consere labra cum labellis;
Pugnent humidulae per ora linguae;
Innitens manibus meoque collo
Pendens, in numerum et modum columbae,
Coeli sidera vince basiendo.
Hyblaeo, Glyca, suavior liquore,
Si me vel digito semel lacessas,
Cordis deliquium mei videbis.
Sed me nunc animus meus relinquit.
Ah me nunc fugis, ah fugis, miselle,
Clitinam petis et petis Velinam.
Qui fiet, miser, ut duobus unus
Vivas pectoribus? Redi, miselle;
Nam si Fannia viderit vagantem,

²³⁴ Np. Propercjusz II 15, 27–28. A o pocałunkach na wzór gołąbków np. Katullus *Carm.* 68b, 125–130.

²³⁵ Por. J. Domański, *De Philippo...*, s. 68–69.

²³⁶ Na to źródło zwraca uwagę L. Piotrowicz, *Philippi Callimachi carminum ineditorum particula*, [w:] *Stromata in honorem Casimiri Morawski*, Cracoviae 1908, s. 44–45.

²³⁷ Porriga labia, labia corallina;
da columbarum mitia basia;
sugis amentis partem animi,
cor mihi penetrant haec tua basia (12–15).

Utwór ten pochodzi prawdopodobnie z czasów późnej starożytności lub wczesnego średniowiecza. Zob. C. Fantazzi, *op. cit.*, s. 136–137.

Invitum capiet, tibi que pennas
 Victrix eripiet, redire nunquam
 Ad me tu poteris, morique coges. (*Parth.* I 14, 6–27)

Odnajdujemy u Pontana te same motywy (liczenie całusów, „technika” całowania, gołąbek-*magister basiorum*, wymiana dusz)²³⁸, do których sięga potem Kallimach, zainspirowany zapewne wierszem Neapolitańczyka. Dlatego trudno zgodzić się z Donatellą Coppini, która porównując utwory Pontana i Kallimacha o pocałunkach, uważa że podobieństwo wynika jedynie ze wspólnego źródła: Katullusa (*Carm.* 5)²³⁹. Badaczka ta jednak bierze pod uwagę tylko *Parth.* I 24 i I 26 Pontana, natomiast pomija cytowany tu *Parth.* I 14, którego echa tak mocno brzmią w erotyku Kallimacha (*Carm.* 61).

Warto zauważyć też pewną istotną różnicę. Pontano domaga się pocałunków od wielu dziewcząt i obawia się zazdrości Fanni, podobnie nienasycony był Marcjalis. Kallimach natomiast zwraca się z prośbą tylko do Fanni, jak Katullus tylko do Lesbii.

Wśród nawiązujących do Katullusa erotyków jest też utwór o wróbelku Fanni (56 *De passere Fannie*), pierwotnie napisany dla Sylwii. Jest to też interesujący przykład współzawodniczenia z poetą z Werony: to Fannia jest śmiertelnie chora, dlatego wróbelek, dawniej radosny, teraz jest osowiały i bolejąc nad tym, że może umrzeć jego tak piękna pani, pragnie razem z nią być złożony w grobie.

Stylistykę Katullusową (przede wszystkim zdrobnienia) stosuje też Kallimach, oddając urok Fanni, w utworze, z którego wyłania się nieco pełniejszy portret dziewczyny:

Iam dudum, mea Fanniella, quisquis
 Argentum colit arva Sarmatarum
 Et Tyram bibit Istulamque quisquis,
 Aut ripas habitat Catharabonis,
 Te sidus vocat arctici Liburni,
 Et te fulgidulos habere ocellos
 Et te candidula valere forma
 Et te roscidulo colore dicit.
 Crines aureolos tuos recenset
 Et nares eboris labella collum
 Pectus ac humeros, manus, lacertos;
 Et quicquid tegit hinc et inde vestis
 A summo capitis pedes ad imos,
 Hoc est non rigido placere vati,
 Hoc est versiculis cani iocosis. (*Carm.* 40, 1–15)

²³⁸ O pocałunkach w wierszach Pontana pisze G. Urban-Godziek, *Magistri basiorum — neoplatoniske wariacje na temat katullańskich pocałunków. Od Giovanniego Pontana do Jacobusa Pontanusa*, [w:] *Aemulatio & imitatio...*, s. 44–45.

²³⁹ D. Coppini, *Tradizione classica...*, s. 142.

Złotowłosa, z oczami pełnymi blasku, obdarzona jasną, delikatną karnacją i kuśca całym swym ciałem jakby wyrzeźbionym z kości słoniowej — piękna jest Fannia od stóp do głów. Jest też do złudzenia podobna do innych adresatek erotyków, tworzonych od antyku aż po renesans. To kolejny zatem przykład utrwalonego w poezji kanonu opisu wybranki (*descriptio puellae*), jak również typowych deklaracji poetów-kochanków, obiecujących dziewczętom wieczną sławę dzięki swoim wierszom.

Ale obok tych westchnień i zachwytów są też, podobnie jak u Katullusa, ostre słowa nagany. W epigramatach Fannia okazuje się łatwą dziewczyną, szynkarką w gospodzie, która sprzedając wino, dorzuca do niego za darmo całusy:

Basia dat gratis, vendit mea Fannia potum:
Hac nisi delirans nullus in urbe bibet. (*Carm.* 92)

Staje się więc „przynętą na konsumentów”, dodawaną do sprzedawanych napojów:

Venalis modo potionis esca
Atque illix mea Fanniella fiet. (*Carm.* 70, 1–2)

Poeta nie po raz pierwszy skarży się, że jego Fannia znajduje się w towarzystwie podpitych mężczyzn, którym pozwala na bardzo swobodne igraszki i pieszczoty:

O quam luminibus carere vellem
Ne turpe hoc facinus videre possem!
Nam quis ferreus hinc et inde tantum
Indigno ut queat esse par dolori,
Cum cernet rosei nitoris ora,
Et plena ambrosii labella odoris,
Turgentum ebriola infici saliva,
Et quantum, reor, aureis papillis
Non parcent digiti procaciores! (70, 8–16)

Piękne ciało Fanni jest skalane przez dotyk lubieżnych mężczyzn, na co też skarżył się kochanek już w elegiach (*Carm.* 8, 20, 26). Kallimach jest oburzony nie tylko na Fannię, lecz także na tego, kto pierwszy sprawił, że dziewczęta stały się nierządnicami.

W pierwszej redakcji ostatnim utworem o Fanni (a przedostatnim w zbiorze) była pieśń *Ad mentem suam*, która później została zatytułowana *Ad se ipsum* (*Carm.* 106). Fannia jest teraz mężatką i Kallimach, prowadząc dialog wewnętrzny — podobnie jak Katullus, który próbował zapomnieć o Lesbii (*Carm.* 8) — sam siebie upomina, by już nie wracał myślami do dawnej miłości:

Desine insane placideque falli.
Nam fuit quondam, fuit illa nostra,
Sensit et tecum tepuisse ab una
Se quoque flamma. (106, 9–12)

Pieśń, nawiązując też do drugiej epody Horacego (*Beatus ille*), pokazuje proste i szczęśliwe życie na wsi, które wie dzie Fannia ze swym mężem. Tym razem Fannia, podobnie jak *pudica mulier* — bohaterka Horacjuszowej epody, jest prostą kobietą, skromną i pracowitą, oddaną swemu małżonkowi:

Ille sed felix populoque dignus
Quem tulit tellus Iove vagiente,
Mella cum quercus rigide ferebant,
Flumina nectar:

Qui potest letus modicis paterno
Rure fumosum coluisse culmen,
Sternit et durum fluvialis ulve
Fronde grabactum.

Assident illi rigido capillo,
Simplices nati minimumque coniunx
Culta, sed casto talami pudorem
Federe servans;

Et fatigatum quotiens remittit
Vesper, et silvis cadit umbra maior
Accipit gaudens, satagitque circum
Fronte serena. (106, 57–72)

Pochwała dawnej kochanki jako szczęśliwej i wiernej żony innego mężczyzny jest czymś niespotykanym zarówno u antycznych autorów erotyków, jak i poetów Quattrocenta²⁴⁰. To zupełnie nowy i oryginalny finał opowieści o miłości.

Podsumowując analizę erotyków Kallimacha, co możemy powiedzieć o Fanni? Jak przystało na bohaterkę cyklu elegii erotycznych, jest niezwykle piękna, choć w utworach wyrażony jest przede wszystkim zachwyt i wrażenie, jakie wywołuje na zakochanym mężczyźnie. Opis jej wyglądu jest raczej powściągliwy, a pełniejszy nieco portret (*Carm.* 40) przynosi po prostu „potwierdzenie zgodności” urody Fanni z obowiązującym wzorem. W oddaniu piękna swej wybranki Kallimach podąża więc szlakiem przetartym przez poetów antycznych i humanistycznych. Natomiast nie znajdziemy u Kallimacha typowych dla elegików przestróg przed zbytnim strojeniem się i poprawianiem naturalnej urody²⁴¹. Wręcz odwrotnie, gdy Fannia jest smutna i nie dba o swój wygląd, poeta zachęca ją do uczesania włosów i zrobienia makijażu.

Fannia łączy w sobie skrajne zalety i wady. Potrafi być skromna, pracowita, pobożna, okazywać czułość i ofiarną miłość. Jest gotowa nawet umrzeć, by w ten sposób przedłużyć życie swego kochanka. Jednocześnie okazuje się zarozumiała,

²⁴⁰ Na nowatorstwo Kallimacha w tej pieśni zwraca też uwagę J. Domański, *Filip Kallimach...*, s. 201.

²⁴¹ Por. J. Domański, *De Philippo...*, s. 142.

wiarołomna, rozpustna i chciwa, a do tego jeszcze dokonuje aborcji. Negatywne cechy Fanni są szczególnie bolesne, jej niewierność i chciwość jeszcze uwypuklone — nie odchodzi z bogatszym kochankiem, lecz ma wielu gachów (jak Lesbia czy Cynthia). Zwraca na to uwagę Domański, który twierdzi, że Kallimach specjalnie przerysowuje rozpustne postępowanie Fanni, by w ten sposób zganić chciwość, nie tylko jako przywarę swej kochanki, ale również jako powszechną wadę, prowadzącą ludzi do kolejnych złych czynów²⁴². Widać też, że Kallimach poważnie traktuje swój związek i często przyjmuje postawę wychowawcy młodej Fanni, dlatego też niektóre elegie mają charakter parenetyczny. Zalety i wady Fanni są mocno z sobą skontrastowane, ta amplituda wydaje się większa niż w przypadku kochanek z rzymskiej elegii, co zostaje jeszcze wzmocnione negatywnym wizerunkiem Fanni w epigramatach. Ta jednoczesna heroizacja i deheroizacja postaci kochanki stanie się charakterystycznym zjawiskiem w naszej poezji erotycznej renesansu i baroku²⁴³.

Kallimach snuje opowieść o swojej miłości, stosując repertuar znanych motywów i sytuacji: *servitium amoris*, choroba ukochanej, bogaci rywale, bezsenność. Korzystając z antycznej elegijnej topiki, Kallimach dostosowuje ją do swojej sytuacji, przekształca niektóre motywy, dbając o prawdopodobieństwo. Nie ma więc stręczycielki ani czarownicy czy czarów, które należały do świata przedstawionego rzymskiej elegii, a paraklausithyron pojawia się tylko w wyobraźni poety²⁴⁴.

Fannia oprócz typowych rysów kochanki elegijnej ma pewne cechy oryginalne: np. przynosi ukojenie w czasie wygnania²⁴⁵. To dzięki niej tułacz na nowo stał się szczęśliwy, gdyż Fannia zastąpiła mu wszystkich bliskich. I choć, jak w rzymskiej elegii, dochodzi do pełnego gorczy rozstania z powodu niewierności kochanki, to jednak poeta nie zapomina o zasługach Fanni i pozostaje jej wdzięczny. To nowe uczucie w elegijnym świecie. Podobnie opis skromnego, szczęśliwego życia małżeńskiego dawnej kochanki z rywalem jest czymś wcześniej niespotykanym w antycznej i humanistycznej poezji erotycznej.

Charakterystyczne dla elegii erotycznej, rzymskiej i humanistycznej, jest łączenie doświadczeń osobistych z fikcją literacką²⁴⁶. W ten sposób też pisze o swojej miłości Kallimach. Portret Fanni to mistrzowska mozaika, składająca się z elementów pochodzących z biografii i tradycji literackiej. Podobnie kompozycja zbioru to kompromis: połączenie kolejnych wydarzeń z historii miłości oraz troski o kunsztowny układ zbioru, by nie był monotony, lecz urozmaicony ciągłą zmianą na-

²⁴² Zob. *ibidem*, s. 149–150.

²⁴³ Zob. J. Pelc, *Bohaterowie literaccy a wzorce osobowe*, [w:] *Problemy literatury staropolskiej*, red. J. Pelc, seria 3, Wrocław 1978, s. 11.

²⁴⁴ Por. J. Domański, *De Philippo...*, s. 153.

²⁴⁵ Również Domański podkreśla oryginalność Kallimacha w odniesieniu do elegików rzymskich, z których żaden nie przeżywał takiej sytuacji jak włoski poeta, znajdujący pociechę w miłości w czasie wygnania. J. Domański, *De Philippo...*, s. 144–145. Ten sam badacz twierdzi też, że może to być emulacja z poezją wygnańczą Owidiusza. Zob. *idem*, *Filip Kallimach...*, s. 204–205.

²⁴⁶ K. Kumaniecki, *op. cit.*, s. 81–82.

stroju i motywów²⁴⁷. Zwłaszcza gdy wiemy, że jest to kolejna, zmieniona, zapewne więc na nowo przemyślana redakcja. W pierwotnej redakcji Domański wydziela trzy części: w pierwszej dominują szczęśliwe chwile, w drugiej bolesne rozczarowanie, a w trzeciej rozstanie i pożegnalne utwory. Zmiany w późniejszej redakcji, np. przeniesienie elegii 39 *De Fannia superbiente* do pierwszej części, w której staje się piątym utworem w cyklu, pociąga za sobą zmianę wizerunku bohaterki: już wcześniej ujawniają się jej wady, już na samym początku miłości okazuje się zbyt pewna i siebie, i uczuć kochanka. Podobny efekt przynosi umieszczenie wcześniej elegii *Ille ego, qui suplex totiens tibi, Fannia, veni* (w pierwotnej redakcji nr 18, a w ostatniej — nr 8), w której Fannia jest wiarołomna i ulega wulgarnym zaczepkom gromady mężczyzn. W ostatecznej redakcji więc już wcześniej zaczyna się elegijna *querimonia*²⁴⁸. Dzięki temu przedstawieniu utworów znajduje też uzasadnienie bezsenność, na którą cierpi kochanek, co jest tematem następnej elegii (nr 9). W pierwszej redakcji te nocne niepokoje poety są pewnym zaskoczeniem. Inna ważna zmiana w kompozycji polega na usunięciu wierszy nieelegijnych z pierwszej części zbioru i umieszczeniu ich po elegiach i epitalamium. Odnosi się przez to wrażenie, że związek trwa krócej, gdyż umieszczone w dalszych miejscach zbioru — już po rozstaniu z Fannią i jej ślubie — utwory nieelegijne należą już jakby do wspomnień.

Erotyki Kallimacha były nowym zjawiskiem w poezji uprawianej w Polsce. Cieszyły się ogromną popularnością, krążyły w licznych odpisach, zwłaszcza wśród studentów Akademii Krakowskiej, znalazły też kontynuatorów. Utwory do Fanni pisał Kallimach również z myślą o sobie i swojej sławie poetyckiej, czego nie ukrywa. Zapewniając sławę Fanni, zdobył ją też dla siebie, inicjując elegie erotyczne w poezji naszego renesansu i przenosząc humanistyczną miłość pod północne niebo.

²⁴⁷ Troskę Kallimacha o kunsztowną kompozycję cyklu podkreśla K. Kumaniecki, *op. cit.*, s. 103.

²⁴⁸ Podobny zabieg redakcyjny stosuje w cyklu swych elegii Kochanowski: w wersji późniejszej skargi na Lidię znajdują się już w pierwszej księdze zbioru.

ROZDZIAŁ IV

MAŁŻONKA I MATKA

Ona będzie zbawiona, jeśli rodząc dzieci,
wychowa je roztropnie w wierze, miłości i świętości.
Św. Paweł, 1 Tym 2, 15

Pierwsza kobieta Ewa jest żoną i matką. Małżeństwo i macierzyństwo są spełnieniem życiowego powołania kobiety, danego jej przez Boga od samego początku. Pouczają o tym renesansowi kaznodzieje zarówno katoliccy, jak i protestanccy. Małżeństwo i rodzina są też tematem wypowiedzi wielu humanistów²⁴⁹. Pierwsze renesansowe traktaty o małżeństwie powstały w Italii; przypomnijmy najważniejszych autorów oraz tytuły: Francesco Barbaro — *De re uxoria* (1416), Agnolo Pandolfini — *Trattato del governo della familia* (1430)²⁵⁰, Leon Battista Alberti — *I libri della famiglia* (1435–1444). Później także Erazm z Rotterdamu udzielał rad na ten temat w swych pismach, np.: *Encomium matrimonii* (1518), *Colloquia familiaria* (1523) czy *Institutio Christiani matrimonii* (1526). Myśliciel z Rotterdamu podkreślał znaczenie i piękno ludzkiej miłości, która ma być drogą do zbawienia. Nauczanie Erazma kontynuował jego uczeń Juan-Luis Vives we wspomnianym już bardzo popularnym dziele *De institutione feminae christianae*, podkreślając, że małżeństwo jest rzeczą świętą, ustanowioną w raju jeszcze przed pierwszym grzechem człowieka.

W tradycyjnym patriarchalnym społeczeństwie renesansowej Europy role obu płci były jasno określone. W małżeństwie mężowi przysługiwał autorytet i władza, a żonie pozostawało posłuszeństwo. O wyborze partnera dla swego dziecka decydowali rodzice (przede wszystkim ojciec) i często kierowali się względami finansowymi²⁵¹. Celem zawieranego małżeństwa było przedłużenie rodu oraz powiększenie jego majątku. Młodzi ludzie musieli się podporządkować woli rodziców. Zdarzały się niekiedy bunt i próby samodzielnego wyboru współmałżonka,

²⁴⁹ Natomiast wśród tekstów antycznych warto przypomnieć Plutarcha *Zalecenia małżeńskie*.

²⁵⁰ Traktat ten jest też przypisywany Albertiemu, zob. J. Burckhardt, *op. cit.*, s. 99 i 348, przypis 5.

²⁵¹ M. Bogucka, *Białogłowa...*, s. 36.

były one jednak surowo karane²⁵². Choć wybór partnera był wynikiem kalkulacji rodziców, oczekiwano od małżonków, że będą darzyć się wzajemnym szacunkiem i przyjaźnią. Małżonkowie mają stać się „jednym ciałem i jedną duszą”, dzielić z sobą wszystkie troski i radości, wzajemnie się wspierać²⁵³. Popularne wtedy określenie współmałżonka, zwłaszcza żony, to „przyjaciół”²⁵⁴. I rzeczywiście można podać liczne przykłady udanych, szczęśliwych związków. Pamiętniki i korespondencja pokazują, że małżonków zarówno w Italii, jak i w Polsce łączyły często szczerze uczucia i silna namiętność²⁵⁵.

W małżeństwie przełomowym wydarzeniem było przyjście na świat dzieci. Kobieta w stanie błogosławionym otoczona była szczególnym szacunkiem, a po urodzeniu dziecka (zwłaszcza syna) darzona ją wyjątkowymi względami²⁵⁶. Płodność (*fecunditas*) uznana była za podstawową zaletę kobiety²⁵⁷. Rodząc dzieci, spełniała zadanie zapewnienia ciągłości rodu, macierzyństwo więc było dla niej powodem do dumy.

Ojciec, głowa rodziny, był odpowiedzialny za odpowiednią formację jej członków (nie tylko dzieci, lecz także swojej żony) i jego głos był zawsze decydujący²⁵⁸. Natomiast codzienny trud wychowania dzieci, zarówno córek, jak i synów, spoczywał przede wszystkim na matce²⁵⁹. Rodzenie i wychowanie dzieci było najważniejszym zadaniem kobiety, jej „zawodem”²⁶⁰. Jednocześnie przyjście dziecka na świat łączyło się z bólem i zagrożeniem życia matki ze względu na wysoką śmiertelność kobiet w czasie porodu i położu. Matki także często cierpiały z powodu poronień czy śmierci narodzonych już dzieci²⁶¹. Za swoje macierzyństwo kobiety więc płaciły bardzo wysoką cenę. Trudy te i cierpienia przyjmowały z pokorą. Bóle porodowe traktowano jako karę, która spotkała Ewę po jej grzechu i którą teraz muszą ponosić wszystkie jej córki.

Zanim zajmujemy się różnymi postaciami żon i matek w poezji renesansowej, sięgnijmy najpierw do antyku, by przywołać wybrane bohaterki, które mogły być inspiracją dla humanistów. Mowa tu między innymi o sławnych małżonkach, które Grecy stworzyli w swej mitologii: Andromacha, Penelopa, Alkestis, Laodamia, czy sławione przez Rzymian: Lukrecja i Tanakwil (też jako Gaja Cecylia). Kobiety te są archetypami doskonałych żon, podkreślano ich ofiarną miłość, wierność, skromność, pracowitość i dzielność. Takie też oczekiwania mieli Grecy i Rzymianie

²⁵² M.L. King, *Kobieta...*, s. 295.

²⁵³ Zob. M.L. King, *Women...*, s. 35–37.

²⁵⁴ Zob. M. Bogucka, *Białogłowa...*, s. 41, 51.

²⁵⁵ M.L. King, *Women...*, s. 37–38; M. Bogucka, *Białogłowa...*, s. 51; *eadem*, *Gorsza pleć...*, s. 101–102.

²⁵⁶ M.L. King, *Kobieta...*, s. 286.

²⁵⁷ Zob. M. Bogucka, *Białogłowa...*, s. 158–159.

²⁵⁸ Ch. de La Roncière, *op. cit.*, s. 203–213.

²⁵⁹ M. Bogucka, *Białogłowa...*, s. 56–57.

²⁶⁰ M.L. King, *Kobieta...*, s. 286.

²⁶¹ *Ibidem*, s. 57–59.

w stosunku do swoich towarzyszek życia, co wyrażają choćby inskrypcje nagrobne, jak np. epitafium Klaudii (z II w. p.n.e):

Hospes, quod deico paullum est, asta ac pellege.
 Heic est sepulcrum hau pulcrum pulcrae feminae.
 Nomen parentes nominarunt Claudiam.
 Suom mareitum corde deilexit souo.
 Gnatos duos creauit. Horum alterum
 in terra linquit, alium sub terra locat.
 Sermone lepido, tum autem incesso commodo.
 Domum seruauit. Lanam fecit. Dixi. Abei. (CLE 52)

Klaudia chwalona jest za to, że z całego serca kochała swego męża, urodziła dwoje dzieci, jej słowa były miłe, zachowanie stosowne, dbała o dom i przędła wełnę. Ostatni wers stał się wręcz emblematyczną pochwałą żony, przebywającej w domu i zajętej pracą. Przędzenie, jak wiadomo, było symbolem skromnego i cnotliwego życia kobiety²⁶².

Podobnymi komplementami została obdarzona Amymone, żona Marka (Rzym I w. p.n.e.):

Hic sita est Amymone Marci optima et pulcherrima,
 Lanifica pia pudica frugi casta domiseda. (CLE 237)

Amymone, jak Klaudia, zrealizowała ideał matrony: przędła wełnę, była pobożna, skromna, oszczędna i czysta, nie opuszczała domu.

Epitetem, który najczęściej powtarza się w pochwałach małżonek, jest: *pudica*. *Pudicitia* to najważniejsza cnota wszystkich niewiast, jednak w sposób szczególny powinny się nią wyróżniać mężatki. W starożytnym Rzymie była czczona bogini Pudicitia, która miała swój ołtarz na *Forum Boarium*. W jej kulcie mogły brać udział tylko *univirae*, czyli kobiety, które miały jednego, to znaczy pierwszego męża.

Również Horacy, tworząc literacki wizerunek doskonalej małżonki, charakteryzuje ją epitetem *pudica*:

quis non malarum quas amor curas habet
 haec inter obliviscitur?
 quodsi pudica mulier in partem iuvet
 domum atque dulcis liberos,
 Sabina qualis aut perusta solibus
 pernicis uxor Apuli,
 sacrum vetustis exstruat lignis focum
 lassi sub adventum viri
 claudensque textis cratibus laetum pecus
 distenta siccet ubera

²⁶² Zob. *Wprowadzenie*, s. 12–13.

et horna dulci vina promens dolio
dapes inemptas adparet: (Hor. *Ep.* 2, 37–48)

Horacjańska bohaterka jest skromna i pracowita, otoczona gromadką dzieci, dba o małżonka i ognisko domowe. Gdy zmęczony mąż wraca do domu, troskliwa żona podaje mu posiłek. W dodatku posiłek przygotowany jest z produktów, które nie zostały kupione, lecz pochodzą z własnego ogrodu — są owocem pracy skrzętnej gospodyni.

Epoda Horacego była bardzo popularna i wielokrotnie parafrazowana w renesansowej Europie. Wiele utworów nawiązujących do horacjańskich ideałów powstało w naszej poezji staropolskiej, zwłaszcza nurtu ziemiańskiego²⁶³. O żonie doskonałej pisze między innymi Jan Kochanowski w twórczości polskiej: *Pieśń 10 z Ksiąg Wtórych* (znana jako *Pieśń o uczciwej małżonce*) oraz *pieśń Panny XII z Pieśni świętojańskiej o Sobótce*.

Podobny wzór małżonki — chciałoby się rzec: biblijny sobowtór rzymskiej matrony — podaje autor *Księgi Przysłów* (V w. p.n.e.):

Niewiastę dzielną ktoś znajdzie?
Mąż jej ufa
i majątku mu nie ubywa.
Ona przez wszystkie dni swego życia
wyświadcza mu nie zło, lecz dobro.
Troszczy się o len i wełnę,
chętnie pracuje swoimi rękami.
[...]
Wyciąga ręce po kądziel,
dłonią chwyta wrzeciono. (*Prz* 31, 10–13, 19)

Ten wizerunek biblijnej dzielnej niewiasty sparafrazował w języku polskim Szymon Szymonowicz w wierszu zatytułowanym *Mulier fortis* (*Kobieta stateczna*). Ideał skromnej i pracowitej małżonki, horacjańska *pudica mulier*, wzmocniony jeszcze autorytetem biblijnej *mulier fortis* obowiązywał przez wiele wieków.

Wróćmy jednak do starożytnego Rzymu. W poezji łacińskiej warto jeszcze zwrócić uwagę na twórczość elegików. Choć tematem elegii jest przede wszystkim *amor furtivus*, to również w tym gatunku znajdziemy pochwały miłości małżeńskiej. Przypomnijmy, że Propercjusz pisze elegię żalobną (IV 11), której bohaterką jest Kornelia, żona Aemiliusa Paulusa Lepidusa. Kornelia jest uosobieniem wszelkich cnót niewieścich, wzorem małżonki i matki. W Propercjuszowej elegii w sposób kunsztowny łączą się dwa motywy: miłosny i żalobny, nawiązujący do rzym-

²⁶³ Zob. np. M. Eder, *Motyw uxor pudica w staropolskiej poezji ziemiańskiej*, [w:] *Miłość w literaturze i kulturze starożytnej Grecji i Rzymu: materiały z międzynarodowej sesji studenckiej*, Gdańsk, listopad 1998, red. A. Witczak, A. Ługiewicz, Gdańsk 2001, s. 237–250.

skich *laudationes funebres*²⁶⁴. Miłość małżeńska i rodzicielska jest ukazana jako uczucie niezwykle szlachetne i wzniosłe, popychające do poświęceń²⁶⁵.

Propercjusz pisze jeszcze dwie elegie o małżeńskiej miłości. Aelia Galla tęskni za swym mężem Postumem, przebywającym na wojnie i wiernie na niego czeka, przewyższając nawet Penelopę (III 12). Podobnie Aretuza tęskni za swym Lykotasem. Jej uczucia są wyrażone w formie listu do męża (IV 3). Tę epistolarną odmianę elegii podejmuje także Owidiusz, pisząc *Heroidy*. W zbiorze tym obok listów kochanek są również listy żon do mężów. Różne są powody rozłąki bohaterów, różne też emocje popychają niewiasty do pisania: tęsknota i chęć zapewnienia o wiernym oczekiwaniu (*Penelopa do Ulissesa*), częściej jednak rozgoryczenie porzuconych kobiet, zazdrość, gniew czy nawet pragnienie zemsty (np. *Medea do Jazona*).

Także w *Metamorfozach* wśród bohaterów są postaci małżonków. Owidiusz z uznaniem pisze o małżeńskiej miłości, podziwiając wierność i wzajemne oddanie mitologicznych par. Wzorem doskonałego małżeństwa są Pyrra i Deukalion (*Met.* I 324–415), który byłby gotowy rzucić się za swą żoną do morza (*Met.* I 358–362). Druga para to Filemon i Baucis (*Met.* VIII 617–724), którzy przeżyli we wzajemnej miłości i wierności wiele lat i proszą bogów, by razem mogli umrzeć. Postacią wiernej i kochającej żony jest Alcynoe, niepotrafiąca żyć bez swego męża Ceiksa (*Met.* XI 442–746).

Owidiusz też, jako pierwszy w poezji rzymskiej, wyraża uczucia wobec własnej żony. Jest nią Fabia, trzecia małżonka poety, o której nic bliższego nie wiadomo. To do niej, znajdując się na wygnaniu w Tomi, kieruje kilka elegii²⁶⁶, w których wypowiada swe przywiązanie oraz tęsknotę:

omnia cum subeant, vincis tamen omnia, coniunx,
et plus in nostro pectore parte tenes.
te loquor absentem, te vox mea nominat unam;
nulla venit sine te nox mihi, nulla dies. (*Tristia* III 3, 15–18)

I choć, jak zauważono, Owidiusz pisząc do swej małżonki, stosuje często ten sam rejestr językowy, jak w listach do przyjaciół, których prosi o pomoc, to elegie do żony nasycone są jednocześnie silnymi uczuciami, wyrażonymi w czułych słowach²⁶⁷. Tworzy więc Owidiusz autobiograficzne elegie epistolarne, których adresatką jest jego żona. Jest to ważny „wynałazek”, który zostanie podjęty i rozwinięty w renesansie. Podobnie znajdzie kontynuację w renesansowej poezji motyw pociechy w czasie snu, w którym można spotkać ukochaną osobę²⁶⁸. Owidiusz, będąc w Tomi, śni, że jest w Rzymie, że spotyka się z bliskimi, także z Fabią:

²⁶⁴ Por. S. Zabłocki, *Antyczne epicedium...*, s. 94, 100.

²⁶⁵ *Ibidem*, s. 99–100.

²⁶⁶ *Tristia* I 6; III 3; IV 3; V 2, 11, 14. *Epistulae ex Ponto* I 4; III 1.

²⁶⁷ M. Zagórski, *op. cit.*, s. 147.

²⁶⁸ Por. rozdział *Kochanka*, s. 86.

aut, ubi decipior melioris imagine somni,
aspicio patriae tecta relictā meae
et modo vobiscum, quos sum veneratus, amici,
et modo cum cara coniuge multa loquor. (*Epistulae ex Ponto* I 2, 47–50)

Sen przynosi więc spełnienie marzeń i ukojenie tęsknoty za nieobecną żoną.

W poezji cesarstwa warto przypomnieć Sylwy Stacjusza, których adresatkami i bohaterkami są także małżonki, np. Priscilla, zmarła żona Abaskantusa. W epicedialnej *laudatio* Stacjusz sławi jej urodę, pochodzenie, a przede wszystkim liczne zalety: czystość, skromność, wierność, uprzejmość, przytomność umysłu; podkreśla jej ofiarną miłość do męża (V 1). Stacjusz pisze również sylwę do swojej żony Klaudii, by skłonić ją do wyjazdu z Rzymu do Neapolu, a przy tej okazji chwali także jej miłość i wierność (III 5).

Warto jeszcze sięgnąć do rzymskiej epistolografii. Pliniusz w swych listach wspomina o różnych małżonkach (np. bohaterskiej Arrii, żonie Cecyny Petusa, *Epist.* III 16), pisze też listy do swojej żony Kalpurnii (*Epist.* VI 4, VI 7, VII 5). Z punktu widzenia późniejszej literatury niezwykle interesujący jest list VII 5, napisany do Kalpurnii, gdy przebywała w uzdrowisku. Pliniusz wyraża w nim dotkliwą tęsknotę za swą żoną, cały czas jej towarzyszy myślami, cierpi na bezsenność. Siłę uczucia wyrażają już pierwsze słowa listu: „Incredibile est quanto desiderio tui tenear. In causa amor primum, deinde quod non consuevimus abesse. Inde est quod magnam noctium partem in imagine tua vigil exigo” (VII 5, 1). Wyznaje też, że same nogi niosą go do sypialni żony, lecz wraca spod drzwi niczym odtrącony kochanek (*amator exclusus*): „inde quod interdum, quibus horis te visere solebam, ad diaetam tuam ipsi me, ut verissime dicitur, pedes ducunt; quod denique aeger et maestus ac similis excluso a vacuo limine recedo” (VII 5, 1). To odejście od progu, a także siła emocji i namiętności przywołują miłość elegijną²⁶⁹. Pliniusz przedstawia siebie na wzór elegijnego kochanka²⁷⁰. Jest to interesujące przetworzenie elegijnego paraklausithyronu oraz toposu *amator exclusus* i przeniesienie do świata małżeńskiej miłości. Podobnie w renesansie będzie adaptować ten motyw, pisząc o swej małżeńskiej miłości Giovanni Pontano.

W literaturze renesansu widać duże zainteresowanie życiem rodzinnym. Bohaterkami wielu utworów są żony i matki. Proponuję zwrócić uwagę na trzy postaci, reprezentujące trzy różne światy. Będą to: Ewa — biblijna pramatka, Andromacha — bohaterka mitologiczna oraz Adriana Sassone — kobieta renesansu, żona Pontana, zwana przez niego w poezji Ariadną.

²⁶⁹ Np. Tibullus pisał, że same nogi niosą go pod drzwi Nemesis (*El.* II 6, 13–14).

²⁷⁰ Jak zauważa Aleksandra Arndt: „Wraz z listami do Kalpurnii Pliniusz Młodszy wprowadza do literatury europejskiej postać męża i kochanka w jednej osobie”. A. Arndt, *Współczesny komentarz do listów Pliniusza Młodsze do żony*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Classica Wratislaviensia” XXX, Wrocław 2010, s. 11.

Ewa*

Pierwsza kobieta, która jest archetypem żony i matki, staje się często bohaterką renesansowych utworów, zarówno pisanych prozą polemicznych broszur i uczonych traktatów, jak i różnych gatunków poezji. Zazwyczaj jest surowo osądzana przez autorów — którymi są mężczyźni — jako ta, przez którą zło weszło w życie całego rodzaju ludzkiego i jest porównywana do greckiej Pandory. Choć zdarzają się też wypowiedzi podkreślające wyższość Ewy nad Adamem jako tej, która powstała nie z mułu ziemi, lecz z ludzkiej kości, czyli ze szlachetniejszego tworzywa²⁷¹.

Ewa otwiera galerię kobiet ukazanych w *De mulieribus claris* Boccaccia²⁷². Florentczyk przedstawia pierwszą kobietę jako osobę niezwykłą, niedającą się porównać z nikim ze śmiertelników. Nie urodziła się bowiem tak jak my w „nędznej dolinie nieszczęść”, w której płyną łzy z powodu grzechu pierworodnego, lecz pojawiła się na świecie w całkiem odmienny sposób („nec eodem malleo aut include fabrefacta”, *De mul. clar.* 1, 2). Została utworzona przez samego Stwórcę z boku Adama, dlatego też, jako dzieło rąk Bożych, była olśniewająco piękna. Była też przepełniona radością (*letabunda*) z powodu raju, w którym się znalazła, a także z powodu spoczywającego na niej spojrzenia Stwórcy. Boccaccio pisze, że Ewa była nieśmiertelna i Bóg uczynił ją panią wszystkich stworzeń. Została stworzona jako osoba dojrzała do małżeństwa i gotowa stać się towarzyszką Adama. Jako „obywatelka raju” (*civis paradisi*) Ewa odziana była w światło, nam zupełnie nieznane.

Jednak gdy oboje z Adamem kosztowali rajskich rozkoszy, pozazdrościł im szczęścia szatan²⁷³. Przewrotnie kusząc pierwszą kobietę, podsunął jej myśl, że, gdy zerwie zakazany owoc, osiągnie jeszcze większy splendor. Ewa niestety zbyt łatwo uwierzyła kusicielowi. Cechą, która doprowadziła ją do posłuchania podszepotów diabła, była, według Boccaccia, *feminea levitas*, co można rozumieć jako „niewieścią płochość” czy „lekkomyślność”. Pierwsza kobieta okazała się też próżna, skoro skusiła ją perspektywa większej jeszcze chwały. Następnym krokiem Ewy jest próba przekonania Adama do pomysłu zerwania owocu. Mężczyzna okazuje się uległy (*flexibilis*) i daje żonie sobą kierować. Pierwsi małżonkowie skosztowali owocu z Drzewa Poznania Dobra i Zła. Boccaccio podkreśla, że pierwszy grzech jest wspólną winą Adama i Ewy.

Po tym zuchwałym i lekkomyślnym czynie, wypędzeni z rajskiej ojczyzny, pierwsi ludzie zaczęli wśród cierni i skał prowadzić życie pełne cierpienia i cięż-

* Podrozdział o Ewie był już publikowany w wersji obszerniejszej (i nieco odmiennej) jako artykuł: M. Łukasiewicz-Chantry, *Pramatka Ewa...*, s. 157–169.

²⁷¹ Zob. *Wprowadzenie*, s. 9–10.

²⁷² Źródłem, z którego korzystał Boccaccio oprócz *Księgi Rodzaju*, było *Compendium Paulinusa Minority*. Zob. *Famous Women...*, s. 481.

²⁷³ Por. *Mdr* 2, 23–24.

kiej pracy. Zniknęło nadprzyrodzone światło, w które byli przyodziani, zaczęli więc nosić przepaski. Ewa doświadczała wielu cierpień i trudów, bólu rodzenia, śmierci dzieci i udręku starości. Jednak ta niezwykła kobieta (*egregia mulier*), jak ją nadal nazywa Boccaccio, okazała się pomysłowa i wynalazła przedzenie²⁷⁴, czyli podstawową pracę niewiast, która stała się symbolem kobiecości. Ewa więc dzięki wynalazkowi przedzenia nie tylko potrafi poradzić sobie w nowych trudnych warunkach, znajdując sposób wytwarzania ubrań, niezbędnych do przetrwania poza „rajskim klimatem”, lecz także pokazuje wzór życia wszystkim swoim córkom.

W całej biografii Boccaccio z podziwem patrzy na Ewę. Zatrzymuje się dłużej na jej życiu w raju, pokazując Ewę piękną i szczęśliwą, otoczoną nadprzyrodzonym blaskiem, który zapewne można uznać za symbol stanu pierwotnej świętości i sprawiedliwości. Ale także po upadku i wypędzeniu z raju Ewa potrafi zaimponować dzielnością i pomysłowością — wyróżnia się *ingenium*, które, według powszechnej opinii, było męską zaletą²⁷⁵. W greckiej tradycji wynalezienie przedzenia przypisywano mądrej Atenie, o czym zresztą pisze Boccaccio, umieszczając także Minervę wśród swych *Sławnych kobiet*.

W innych zupełnie barwach przedstawiona jest Ewa w bukolikach, których autorem jest Baptista Mantuanus, mieszkający w Italii z pochodzenia Hiszpan (zwany też Battista Spagnoli). Mantuanus był filozofem i teologiem, należał do karmelitów (był nawet generałem zakonu) i został beatyfikowany w 1885 r. Pozostawił po sobie ogromną spuściznę literacką w języku łacińskim, pisaną prozą i wierszem, a Erazm z Rotterdamu nazwał uczzonego karmelitę „Chrześcijańskim Wergiliuszem” (*Christianus Maro*). W młodości Mantuanus pisał łacińskie bukoliki, które w wieku dojrzałym poprawił i przygotował do druku, choć nigdy nie przywiązywał do nich większej wagi. Jednak właśnie te dziesięć krótkich utworów zyskało dużą popularność i stało się lekturą szkolną nie tylko w Italii, ale również w Niemczech, Francji i Anglii²⁷⁶.

Ewa przywołana jest najpierw w czwartej bukolice, która nosi podtytuł *De natura mulierum* i jest katalogiem kobiet obciążonych najgorszymi grzechami. Wśród napiętnowanych niewiast znalazły się przede wszystkim przedstawicielki świata grecko-rzymskiego (np. Medea i Tarpeja), ale jest też Ewa, przez którą wszyscy ludzie zostali pozbawieni rajskiego szczęścia („Eva genus nostrum felicibus expulit arvis”, *Ecl.* 4, 169)²⁷⁷. Bukolika ta, będąc uszczypliwą satyrą na cały niewieści ród, szybko zdobyła popularność i stała się najbardziej znana z całego zbioru.

Więcej uwagi poświęca pramatce Mantuanus w szóstej bukolice pt. *Cornix*, opatrzonej podtytułem: *De disceptatione rusticorum et civium*. Zimą w chacie, przy palenisku, pasterze i rolnicy narzekają na swoje ciężkie życie, pełne niewdzięcz-

²⁷⁴ Boccaccio powołuje się na opinie „niektórych”: „ut a nonnullis creditum est” (1, 8).

²⁷⁵ Por. *Wprowadzenie*, s. 10.

²⁷⁶ Zob. wstęp do *The Eclogues of Baptista Mantuanus*, ed. W.P. Mustard, Baltimore 1911, s. 36–40.

²⁷⁷ *Ibidem*. Przytoczone cytaty pochodzą z tego wydania.

nej pracy. Skarżą się, że są wyzyskiwani przez bogatych i próżnujących mieszkańców miasta. Jeden z pasterzy opowiada usłyszaną gdzieś historię wyjaśniającą, skąd się wziął podział ludzi na mieszkańców miasta (dla nich Fortuna jest jak matka) i mieszkańców wsi (dla nich Fortuna jest jak macocha). Okazuje się, że przyczyną należy szukać już na samym początku historii rodzaju ludzkiego.

Gdy Bóg stworzył Adama i Ewę, dał im polecenie, by byli płodni i uświadomił, w jaki sposób mogą to zrealizować. Małżonkowie okazali się bardzo pojętni i Ewa co roku rodzi dziecko. W tym miejscu narrator żałuje, że pierwsi rodzice nie byli tak gorliwi w wypełnieniu innego polecenia Boga, dotyczącego zakazanego owocu. Po piętnastu latach wraca Pan Bóg, który zapragnął odwiedzić ludzi wypędzonych z raju. Adama nie ma w domu, pasie swoje stada, Ewa zaś jest sama z dziećmi. Narrator pozwala sobie na kolejny komentarz: Adam, w odróżnieniu od późniejszych mężów, nie musiał się obawiać, że pod jego nieobecność żona go zdradza. Ewa była mu wierna, ponieważ nie było wtedy na świecie innych mężczyzn.

Pierwsza matka, widząc, że zbliża się Bóg, płonie rumieńcem i jest zawstydzona liczbą dzieci. W obawie, że zostanie oskarżona o zbyt wielką pożydlwość, kilkoro z nich szybko chowa w sianie i przykrywa plewami. Bóg uśmiecha się do dzieci przyprowadzonych przez Ewę i daje im dary symbolizujące wspaniałą przyszłość (królewskie berło, miecz generała itd.). Wtedy Ewa, zachęcona przyszłą karierą swego potomstwa, przywołuje także ukryte dzieci, które przychodzą rozczochrane, całe w plewach i pajęczynie. Bóg patrzy na nie ze smutkiem i mówi, że w przyszłości będą wykonywać ciężką i brudzącą pracę: orać ziemię, kopać rowy, hodować drób... Ich przyszłe życie, pełne znoju i potu, będzie niewdzięczną służbą innym. W ten sposób została podana przyczyna podziału ludzi na uprzywilejowanych mieszkańców miasta i pokrzywdzonych mieszkańców wsi, a Ewa została obarczona winą za niesprawiedliwość społeczną.

Ta humorystyczna opowieść, wpleciona w bukolikę niczym kaznodziejskie *exemplum*, ma jednak głębsze przesłanie. Warto zatrzymać się nad reakcją Ewy na widok zbliżającego się Boga. Pierwsza matka odczuwa wstyd i lęk, pragnie coś ukryć przed Stwórcą, jest więc to reakcja podobna do zachowania po zerwaniu zakazanego owocu. I choć w renesansowej Italii tak liczne gromadki dziatek nie były niczym niezwykłym, co więcej: traktowano je jako powód do rodzicielskiej dumy, Ewa jednak reaguje inaczej. Zapominając, że dzieci są owocem Bożego błogosławieństwa, obawia się, że Bóg uzna je za dowód pożądania i zechce ją ukarać. Wiadać więc w zachowaniu pierwszej kobiety, jak bardzo została zniszczona przyjaźń ludzi z Bogiem, którą cieszyli się niegdyś w raju, i jakie są tego konsekwencje dla następnych pokoleń. Brak zaufania Ewy do Stwórcy po raz kolejny sprowadza niebezpieczeństwo na rodzaj ludzki.

Również nasz „Doktor Hiszpan” krytycznie patrzy na Ewę, jak też na cały niewieści ród. W epigramacie o wymownym tytule *Mulieri non credendum*, w serii utworów *De mulieribus*, Roizjusz wypomina pierwszej kobiecie, że oszukała Adama:

Femina decepit primum decepta parentum
 Humanumque genus traxit ad omne nefas.
 Inde fidem sexus muliebris perdidit omnem;
 Credereque haud tutum est, femina quidquid ait. (*De mulieribus* 4)

Warto zwrócić uwagę na figurę etymologiczną: *decepta decepit*. Ewa, sama okłamana przez diabła, roznosi kłamstwo dalej²⁷⁸. Roizjusz wyciąga z tego wniosek, że nie należy nigdy wierzyć kobietom. W kolejnym epigramacie o płci pięknej (7) nawiązuje jeszcze raz do Adama i Ewy, twierdząc, że, gdyby nie autorytet Biblii, to myślałby, że kobieta powstała nie z żebra, lecz z języka Adama, na co wskazuje jej gadatliwość.

Warto, na zakończenie, wspomnieć jeszcze jedną Ewę, choć jest bohaterką pisanej po polsku prozy. Pod koniec swego życia Jan Kochanowski zaczął pisać *Wzór pań mężnych*, czyli krótkie biografie niezwykłych kobiet. Parafrazuując Plutarcha²⁷⁹, bohaterkami uczynił odważne Greczynki, do których dołączył Ewę, umieszczając jej portret na początku zbioru, podobnie jak Boccaccio w *De mulieribus claris*. Według Kochanowskiego pierwsze zaszczytne miejsce należy się Ewie nie tylko z tego powodu, że jest pierwszą w dziejach ludzkości kobietą, ale również przez niezwykły jej początek — co też od razu wyjaśnia: „Albowiem czym się biała płeć przed męską chlubić może, nie jest tak jako Jadam z gliny ulepiona, ale, jako Mojżesz pisze, z kości szczerej i z boku wzięta”²⁸⁰.

Kochanowski przyjmuje więc wspomnianą wcześniej teorię Corneliusa Agrippy von Nettesheim, że pochodzenie Ewy z żebra Adama świadczy o niezwykłości niewieściej natury²⁸¹. I jest to jedyna informacja na temat Ewy w tym krótkim wizerunku, a czytelników zainteresowanych stworzeniem pierwszych ludzi Kochanowski zachęca do przeczytania dialogu „nauczonego Żyda Leona, gdzie wywodzi, iż Plato swego androginia z tego miejsca Mojżeszowego wyczerpnął”. Ów „Żyd Leon” to żyjący w Portugalii na przełomie XV i XVI w. lekarz, filozof i poeta Jehuda Abravanel, znany też jako Leon Hebrajczyk²⁸². Był on autorem napisanych po włosku neoplatonickich *Dialogów o miłości* (*Dialoghi d'amore* 1502 r.), bardzo popularnych w renesansie. W trzecim dialogu Leon Hebrajczyk twierdzi, że to właśnie biblijny opis pochodzenia Ewy z boku Adama zainspirował Platona do stworzenia mitu o Androgynie, pierwotnej dwupłciowej istocie ludzkiej, którą Zeus przepołowił, tworząc mężczyznę i kobietę (*Uczta* 189 d–191 d).

²⁷⁸ Podobnie w hymnie do Maryi pisze o upadku Ewy Erazm z Rotterdamu, posługując się także tą figurą: *falsa fefellit* (*Paean Divae Mariae atque de incarnatione verbi*, w. 157). Zob. M. Łukaszewicz-Chantry, *Pramatka Ewa...*, s. 163–164.

²⁷⁹ Najważniejszym źródłem było *De mulierum virtutibus*.

²⁸⁰ Cyt. za: J. Kochanowski, *Dzieła polskie*, t. II, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1976, s. 213.

²⁸¹ Zob. *Wprowadzenie*, s. 9–10.

²⁸² J. Kochanowski, *op. cit.*, s. 284.

Portrecik Ewy, który kreśli mistrz Jan z Czarnolasu jest bardzo skrótowy, ale warto w nim docenić staropolski ukłon w stronę pierwszej białogłowy, jak również humanistyczną erudycję autora²⁸³.

Andromacha

Jako wzór doskonałej małżonki często przywoływana jest Andromacha, żona Hektora. Jest to postać kobiety boleśnie doświadczonej przez los, cierpiącej z powodu śmierci ojca, męża, braci, także syna (według niektórych wersji mitu), patrzącej na upadek ojczystej Troi i stającej się wojenną branką syna Achillesa, Neoptolemosa. W końcu, po śmierci Neoptolemosa, Andromacha została żoną władcy Epiru — Helenosa, który był bratem Hektora. Spotkał ją w Epirze Eneasza w czasie swej tułaczki. Najbardziej znane literackie portrety żony Hektora pochodzą z *Iliady* oraz dwóch tragedii: *Trojanek* Eurypidesa i Seneki.

W renesansie Andromacha jest często wymieniana w katalogach doskonałych małżonek. Rozbudowane mitologiczne *exemplum*, którego bohaterką jest żona Hektora, tworzy Jan Kochanowski, pisząc w jednej z elegii o tym, jak wielkim szczęściem dla mężczyzny jest oddana mu towarzysza życia:

Hectora ego fortem atq[ue] animosum credo fuisse,
 Iliaca sed cū certus ab arce foret
 Spectare Andromacham, tantū acrior ibat in hostem,
 Laudari à domina posset ut ille sua.
 Felix Priamide, cui pulchram occumbere mortem
 Paenē ante ipsius coniugis ora datum est!
 Illa tuo maestos concepsit funere crines,
 Et secuit duro flebilis ungue genas,
 Vulneraq[ue] uberibus lacrimis crudelia lavit,
 Osculaq[ue] exsanguī saepē iterata tulit.
 Imposuitq[ue] rogo corpus cineremq[ue] supremum
 Legit et iniecto condidit ossa solo,
 Et seu sol caderet, seu surgeret, illa sepulchro
 Affixa assiduis perstitit in lacrimis.
 Viribus inferior patior facilē Hectore dici,
 Si mors optanda est, sic periisse iuvat. (*El.* I 3, 45–60)²⁸⁴

Andromacha obserwuje z wieży walkę Hektora, co dodaje mu odwagi i sił. Jest też świadkiem jego bohaterskiej śmierci w obronie Troi. Później opłakuje go w czasie pogrzebu i jeszcze długo wspomina, przychodząc na jego grób. Żona

²⁸³ Jest ciekawym śladem znajomości platonizmu i neoplatonizmu, zob. Z. Głombiowska, *W poszukiwaniu...*, s. 137–138.

²⁸⁴ *Elegiarum libri IV*, wszystkie cytaty z Kochanowskiego według wydania: J. Kochanowski, *Carmina Latina. Poezja łacińska. Część I. Fototypia-transkrypcja*, wydała i wstępem opatrzyła Z. Głombiowska, Gdańsk 2008.

Hektora jest więc pokazana w dramatycznej sytuacji, w której może być wzorem miłości i wierności.

Andromacha jest również pośród postaci tragedii Szymonowica zatytułowanej *Pentesilea*, która ukazała się drukiem w Zamościu w 1618 r. Tragedia Szymonowica, którą ofiarował swemu wychowankowi, młodemu Tomaszowi Zamoyskiemu (rozpoczynającemu w wieku 24 lat publiczną służbę jako wojewoda podolski) ma charakter parenetyczny. Jej odbiorcami byli zapewne studenci Akademii Zamojskiej i nie jest wykluczone, że była przeznaczona do wystawiania na scenie w Akademii²⁸⁵.

Bohaterka tytułowa jest Amazonką, która przekracza granice kobiecej natury. Kontrastuje z nią Andromacha, oddana żona i czuła matka, czyli kobieta realizująca swoje życiowe powołanie, wypełniająca obowiązki swego stanu²⁸⁶. Postać Andromachy tworzy Szymonowic, łącząc antyczne wizerunki tej bohaterki, ukazane w *Iliadzie*, *Trojankach* Eurypidesa i Seneki oraz w eposie Kwintusa ze Smyrny — *Posthomeric*²⁸⁷. Wdowa po Hektorze pojawia się na scenie w drugim epejsodionie, gdy Trojanki czekają na wiadomości z pola walki. Epejsodion rozpoczyna się monologiem Andromachy, do której przychodzi później piastunka (*Nutrix*) z małym Astianaksem. W monologu Andromacha lamentuje nad śmiercią Hektora, skarży się na los Astianaksa i swój własny. Sama, bez męża, czuje, że już bardziej należy do świata zmarłych niż żywych:

Quae nulla sum, quae sum umbra et umbrae somnium
Interque vivos functa paene obambulo.
Nam cassa coniunx, morte deiecto viro,
Non illa viva sed perinde est mortua. (k. D 1 r.)²⁸⁸

Zaczerpnięte z Pindara (a Szymonowic to wszakże *Pindarus Polonus*) określenie człowieka: „sen cienia” (σκιᾶς ὄντα ἄνθρωπος, *Oda Pyth.* 8, 95–96) w ustach Andromachy, wdowy w upadającej Troi, brzmi szczególnie przejmująco.

Wspominając Hektora, Andromacha zwraca się do zmarłego z czułością, mówiąc, że był słodyczą jej życia. Pragnęłaby umrzeć razem ze swym mężem, złączyć się z nim na wieki, lecz powstrzymuje ją przed tym troska o synka już i tak dotkliwie osieroconego:

Sed me pussilla, vagiens nati tui
Detinuit aetas, editi satu tuo.

²⁸⁵ Zob. E.J. Głębicka, *Szymon Szymonowic. Poeta Latinus*, Warszawa 2001, s. 149–151.

²⁸⁶ Por. J. Abramowska, *Ład i fortuna. O tragedii renesansowej w Polsce*, Wrocław 1974, s. 145, 152. Por. I. Bogumił, *Adaptacje sceniczne czy dramaty? Antyczny epos jako źródło łacińskich tragedii i tragikomedii przełomu XVI i XVII wieku*, Gdańsk 2007, s. 200–203. Do Pentesilei wrócimy w rozdziale *Virago*.

²⁸⁷ Zob. E.J. Głębicka, *op. cit.*, s. 143, oraz I. Bogumił, *op. cit.*, s. 200–203.

²⁸⁸ Podstawą wszystkich cytatów z tragedii Szymonowica jest wydanie: *Simonis Simonidae Pentesilea*, Zamosci 1618.

Orbus parentum ne missellus debita
 Alimoniae careret ope, sanguis tuus,
 Olimque servaretur ad necis tuae
 Iustam ultionem, vel manu eductus mea. (k. D 1 v.)

Andromacha uważa, że powinna tak wychować Astianaksa, by został w przyszłości mścicielem ojca i ojczyzny. Macierzyństwo Andromachy jest jeszcze mocniej podkreślone w dalszej części epejsodionu, gdy na scenie pojawia się *Nutrix* z maleńkim Astianaksem. Chłopczyk płacze i niania próbuje go uspokoić, śpiewając kołysankę i podsuwając mu do ssania piersi. Później Andromacha bierze swego synka w ramiona i czule do niego przemawia.

Na tę scenę, tak mocno nasyconą liryką, zwrócili uwagę różni badacze. Tadeusz Sinko, krytykując *Pentesileę*, powiedział o Szymonowicu: „Cała jego sympatia skupia się na rzewnej Andromasze, której żale i przeczucia należą (obok pieśni chóru) do najpiękniejszych partyj tej nieudanej tragedii. Dowodzą one, że talent Szymonowicza był przede wszystkim liryczny”²⁸⁹.

Podobną opinię o tej scenie wyraża Janina Abramowska:

Równie zaskakująca jest scena Andromachy, której towarzyszy mamka, trzymająca na rękach maleńkiego Astianaksa. Dziecko płacze [...], mamka próbuje uciszyć je kołysanką, która brzmi niespodziewanie świeżo i wzruszająco, podobnie jak następujące po niej macierzyńskie czułości Andromachy. Pomysł jest świetny z punktu widzenia założeń autora — owa matka z niemowlęciem w ramionach stanowi bardzo sugestywne przeciwieństwo potwora kobiecego — Pentezylei, ale jest to pomysł spoza konwencji tragedii²⁹⁰.

Źródła liryzmu tej sceny można znaleźć zarówno w tradycji antycznej, jak i humanistycznej. W *Trojankach* Eurypidesa słowa Andromachy skierowane do małego Astianaksa są także nasycone wzruszającą czułością, jak chociażby ten fragment:

O ty, najśłodzy dla matki uścisku,
 Słodki zapachu ciała — więc na próżno
 Piers moja ciebie karmiła w pieluszkach,
 Próżno trudziłam się, próżno męczyłam.
 Teraz ostatni raz ucałuj matkę,
 Uściskaj mamę i ramionka swoje
 Zarzuć na szyję, buzię do ust przybliź! (757–763, przeł. Jerzy Łanowski)²⁹¹

Tak więc również Eurypides nie zawahał się wprowadzić do swej tragedii liryzmu, pozwalając Andromasze wyrazić swoje uczucia macierzyńskie.

Jednocześnie podkreślana przez badaczy świeżość i wzruszający charakter tej sceny *Pentesilei* zapewne niejedno zawdzięczają liryce Giovanniego Pontana. Kołysanka, którą śpiewa niania, jest nawiązaniem do kołysanek dla małego Lucia (*Nae-*

²⁸⁹ T. Sinko, *Poezja nowołacińska w Polsce*, [w:] *Dzieje literatury pięknej w Polsce*, cz. 1, Kraków, 1935, s. 109.

²⁹⁰ J. Abramowska, *Ład i fortuna...*, s. 152.

²⁹¹ Eurypides, *op. cit.*, s. 324.

niae) z *De amore coniugali*, na co już zwracano uwagę²⁹². Jest jednak jeszcze jedno niemowlę w rodzinie Pontanów, które chciałabym tutaj przywołać jako literackie „rodzeństwo” Szymonowiczowego Astianaksa. To małeńka Tranquilla, córka Lucia Pontana²⁹³. Pomiedzy tą sceną tragedii i cyklem *Jambów* Pontana można znaleźć kilka analogii. Podobna jest sytuacja utraty bliskiej osoby, dotykająca jednocześnie dorosłego i małe dziecko. Pontano traci syna, Andromacha — męża, Tranquilla i Astianaks — ojca. Przeżywający żałobę dorośli zastanawiają się, jak należy interpretować płacz niemowląt, czy do takich małych dzieci dociera to, co się wydarzyło, czy udziela im się smutek dorosłych? Przypomnijmy, jak Pontano rozmawiał z Tranquillą:

Avi tui, Tranquilla, delitium et quies
Orbi senis, quem fles, misella? Moestula,
Quem fles? Patremne, quem extulisti infantula?
Sentis an haec in matris ulnis? An meis
Et ipsa deflens assonas conquestibus? (*Iambi* 1, 1–5)

Podobne pytania zadaje Andromacha, zwracając się z czułością do swego synka. Dziadek-Pontano znajdował ukojenie w osobie swojej małej wnuczki, podobnie Astianaks jest dla matki jedyną pociechą, która jeszcze trzyma ją przy życiu. Zestawmy dwa fragmenty:

Pontano:

Senii levamen unicum neptis mei,
Ubi est pater tuus, misella? Mortuum
Quem nescias, misella, nec iam sentias
Aetate in ista primula, dieculis
Paucissimis e matris alvulo edita,
Rubicundula, et nutricis alludens sinu? (*Iambi* 2, 1–6)

Szymonowicz:

Fili, meae aerumnae unicum solatium,
Obquem misera vivo, nec alias viverem.
Dicamne te sentire, in hac aetatula?
Quae damna nos circumtonent, quibus malis
Premamur, orbitatis extremo in gradu?
Quali viro ego, quali parente tu heu miser,
In limine ipso infantiae deiectus es. (*Pentesilea* k. D 2 v.)

Jak widać, nie tylko sama sytuacja, lecz także zastosowana przez Szymonowicza stylistyka w wypowiedzi Andromachy (zdrobnienia, pytania retoryczne) jest bardzo bliska *Jambom* poety z Neapolu. Andromacha przemawia do swego synka podobnie jak Pontano-dziadek zwracał się w *Jambach* do swej wnuczki.

²⁹² Por. E.J. Głębicka, *op. cit.*, s. 149; I. Bogumił, *op. cit.*, s. 199.

²⁹³ Zob. rozdział *Mała dziewczynka*, s. 29–34.

Pontano-*senex* oraz Andromacha podobnie też skarżą się na los osieroconych tak wcześnie dzieci, dopiero rozpoczynających swe życie. Jak dziadek widział w Tranquilli wątył kwiatek (*caducus ipsa es flos*), tak też Andromacha porównuje Astianaksa do małej roślinki:

[...] ut lactis modo
 Tu participes, ceu prima flores herbula
 Maturitatis fruge debita procul.
 Incerta veluti cuncta sunt mortalium,
 Nec in futurum sponsionis est fides
 Conducta fatis hac et hac labentibus,
 Ancipite praesertim duelli in area. (*Pentesilea* k. D 3 r.)

Adromacha i Pontano-dziadek snują podobne refleksje o kruchości życia, o niepewnej przyszłości tej dwójki małych dzieci i każdego człowieka (Pontano: „Certi nihil vitae tibi est, neptis mea” 1, 20).

Scena z Andromachą i Astianaksem w tragedii Szymonowica może być ciekawym przykładem gry intertekstualnej, współzawodniczenia jednocześnie z Eurypidesem i Pontanem²⁹⁴. Szymonowicz posługuje się podobną, nasyconą emocjami stylistyką i topiką, jak jego włoski poprzednik. W obu wypowiedziach, dziadka i matki, wyrażone są podobne lęki i obawy o swój los oraz troska o dopiero co zaczynające się życie dziecka, choć, rzecz jasna, tego typu refleksje egzystencjalne często pojawiały się w utworach żałobnych i tragediach.

Następna scena tragedii Szymonowica pozwala jeszcze lepiej poznać Andromachę. Służąca Heleny, Ajtra, z zachwytem opowiada żonie Hektora o zacieklej walce Pentesilei, której się przyglądała z wieży. Jest pełna podziwu dla zuchwałej Amazonki, pokonującej mężczyzn:

Regina ab Helena ad te venio: si sit tibi
 Cordi, venusto perfrui spectaculo,
 Qua praeliantes faemina exercet viros,
 Lateque mistis stragibus pugnam ciet,
 Ne differas adesse turrim ad Dardanam.
 Ibi aula tota regiaeque omnes nurus
 Cum Rege Priamo desuper visu aucupant
 Fortissimae viraginis miraculum. (k. E1 r.)

Tej relacji o brawurowej walce Pentesilei Andromacha słucha z dużym sceptycyzmem. Nie przyjmuje też zaproszenia na wieżę, by dołączyć do pozostałych synowych Priama, obserwujących bitwę. Uważa, że lepiej będzie, gdy weźmie udział w procesji kobiet idących ofiarować Atenie ozdobny peplos i błagać boginię o oca-

²⁹⁴ Choć także można znaleźć inspiracje *Trojankami* Seneki czy eposami: *Iliadą* i *Posthomerica* Kwintusa ze Smyrny.

lenie Troi. Andromacha więc daje przykład tego, co godzi się niewiastom — gdy mężczyźni walczą, kobiety modlą się o zwycięstwo²⁹⁵.

Adriana-Ariadna

Żadna chyba małżonka nie została tak upamiętniona w poezji (nie tylko nowołacińskiej) przez swego męża, jak Adriana Pontano z domu Sassone, żona Giovanniego Pontana. Adriana, zwana w poezji Ariadną, jest w twórczości Pontana niemal wszechobecna. Pojawia się nawet w gatunkach, w których — jak pisze Hélène Casanova-Robin — nikt by się jej nie spodziewał²⁹⁶.

Giovanni poślubił Adrianę w 1461 r., gdy była młodziutką dziewczyną — miała 17 lat, a on 32²⁹⁷. Przeżyli wspólnie 29 lat. Jeszcze długo po śmierci Adriany (zmarła w 1490 r.) wracał do niej w myślach pełnych tęsknoty i w snach. Zobaczmy więc, jak wygląda wizerunek Adriany-Ariadny, stworzony przez jej małżonka-poetę.

Pontano, znany ze swego zamięłowania do mitologii, również dla wyrażenia własnych uczuć i swego życia rodzinnego posługuje się mitem²⁹⁸. Nie tylko, jak elegicy rzymscy, sięga do znanych mitologicznych exemplów, by wyrazić osobiste przeżycia, ale tworzy też własną rodzinną mitologię, której główną bohaterką jest Ariadna²⁹⁹. Już zresztą sama zmiana imienia z Adriany na Ariadnę jest nawiązaniem do mitologii. Czy Ariadna, żona Giovanniego, może mieć jeszcze coś wspólnego, oprócz imienia, z żoną Dionizosa? Otóż można znaleźć parę wspólnych rysów³⁰⁰. Obie są szczęśliwymi żonami i matkami — grecka Ariadna jest jedną z nielicznych mitologicznych bohaterek, których wielka miłość została usankcjonowana małżeństwem. W antycznej ikonografii Ariadna jest przedstawiana jako bogini płodności, również Pontano podkreśla płodność swojej Ariadny, przedstawiając ją nie tylko jako szczęśliwą matkę, lecz także ogrodniczkę, dzięki której ich wspólny ogród przynosi obfite plony. Dionizos nagrodził swą żonę wiecznością, wprowadzając ją na Olimp, Pontano natomiast uwiecznił Adrianę, sławiąc ją w swych utworach.

Małżeństwo Giovanniego z Adrianą, pochodzącą z bardzo dobrej rodziny, zostało zaaranżowane przez króla Neapolu Ferdynanda I³⁰¹. Jednak, by wyjaśnić genezę ich związku, poeta ułożył mitologiczny epyllion, którego bohaterami są Wenus, Amor i Ariadna. Ten ajtiologiczny obrazek, pisany dystychem elegijnym

²⁹⁵ Por. I. Bogumił, *op. cit.*, s. 203.

²⁹⁶ H. Casanova-Robin, *Étude introductive*, [w:] G. Pontano, *Églogues/Eclogae...*, s. CXCI.

²⁹⁷ L. Monti Sabia, *op. cit.*, s. 23.

²⁹⁸ Zob. D. Coppini, *Pontano e il mito...*, s. 269–290.

²⁹⁹ H. Casanova-Robin, *Étude introductive*, [w:] G. Pontano, *Églogues/Eclogae...*, s. CXC–CCXVI.

³⁰⁰ Na te wszystkie wymienione przeze mnie niżej podobieństwa pomiędzy dwiema Ariadnami zwraca uwagę H. Casanova-Robin, *Étude introductive*, [w:] G. Pontano, *Églogues/Eclogae...*, s. CXCXV.

³⁰¹ C. Kidwell, *op. cit.*, s. 77.

i wpleciony w bukolikę *Coryle*, opowiada o przygodzie, jaka spotkała Amora³⁰². Pontano w oryginalny sposób nawiązuje do epyllionu Auzoniusza zatytułowanego *Cupido cruciatus*, w którym Amor został w podziemiach zaatakowany przez cierpiące z powodu miłości heroiny. W elegii włoskiego humanisty Amor jest śpiącym dzieckiem, które zaatakowały bohaterki rzymskich erotyków: Lesbia, Cynthia i Korynna. Gniewne kobiety związały chłopca i zabrały mu broń, by już nie mógł strzelać do ich kochanków, których popychał w ten sposób do zdrad. Gdy Amor się obudził i zobaczył, co się stało, zaczął głośno płakać i wołać swoją mamę. Słyszając krzyk chłopca, przysłała mu z pomocą piękna Ariadna. Amor myślał, że to jego matka — tak bardzo Ariadna była do niej podobna:

Talia per lacrimas iterat puer. Ecce per hortos
Mota quidem questu pulcra Ariadna venit,
Qualis quae fraudem metuat, quae ferre dolenti
Quaerat opem. Sit opem poscere dignus Amor.
Ut dextram explicuit: „Mater mea” dixit, et illam
Iniicit in teneros, pectora blanda, sinus.
Ut matrem suasere sinus, surrisit, et inter
Verba iacit blandis oscula blanda sonis;
Mutua virgo refert, suasere quoque oscula matrem,
Dulceque nescio quid oscula Amoris habent.
At postquam emicuere oculi et fax illa refulxit,
Visus Amor certe est, qui fuit ante puer;
Visa sua et puero mater, sic pectora suadent
Oraque, ni naevus prima labella notet. (115–128)

W nagrodę za ocalenie Amor obiecał Ariadnie, że będzie miała za męża poetę, który zapewni jej sławę, oraz że będzie szczęśliwą matką. Tak też się stało. Widzimy więc, że, podobnie jak w antycznych i renesansowych erotykach, także tutaj Amor jest sprawcą miłości, w odmienny jednak sposób. Nie rani nikogo strzałą, nie jest groźnym bóstwem, lecz bezbronnym dzieckiem. Miłość, która czeka Ariadnę, jest nagrodą za jej dobre serce. Epyllion jest więc poetyckim komplementem pod adresem Ariadny, pochwałą jej dobroci i uczuć macierzyńskich (jest dobrym „materiałem” na żonę i matkę), a także boskiego niemal piękna.

Początki miłości do Adriany wspomina Pontano w późnym zbiorze *Hendecasyllabi seu Baiae*, w którym dominują swobodne utwory erotyczne, skierowane do różnych adresatek. W erotyku napisanym do żony: *Ad Ariadnam uxorem* (I 13) Pontano, który mówi o sobie *senex*, wyznaje, że Ariadna nadal jest pełna młodzieńczego uroku, jak na początku ich związku³⁰³. Wspominając pierwsze zaloty i budzenie się wzajemnej miłości, porównuje młodzikutką Ariadnę do pąku róży, który zaczyna rozchyłać swe płatki:

³⁰² Bukolika została ostatecznie skomponowana już po śmierci Adriany. Przypuszcza się jednak, że aitiologiczny epyllion o Amorz i Ariadnie Pontano napisał prawdopodobnie wiele lat wcześniej, na początku ich związku. Zob. C. Kidwell, *op. cit.*, s. 212.

³⁰³ Por. G. Urban-Godziek, *Gdy róża...*, s. 535.

Qualis floridulo nitens in horto
 Nondum puniceas comas reclusit,
 Et iam puniceas comas recludit,
 Ac rarum decus explicare quaerit
 Quae laeto rosa ramulo refulget;
 Talis purpureis genis et ore,
 Ut quae non tenerum cupit maritum,
 Sed iam iam tenerum cupit maritum,
 Cui prima oscula dedicet, suumque
 Florem virginei dicet pudoris,
 Suspirans viduo puella lecto
 Fulgebas mihi, primulosque amores
 Spirabas oculis, sinuque blando
 Afflabas Arabum suos odores,
 Fundebas Charitum suos honores, (*Hendecasyllabi* I 13, 11–25)

Młodziutka Ariadna, pełna panieńskiego wstydu, czystości i skromności, zaczyna odczuwać budzące się uczucie i nieznane jej dotąd pragnienia. Jej urok działa na zmysły zakochanego mężczyzny. Nie tylko piękno jej ciała, ale i rozchodzące się z niego wonie olejków syryjskich, mirtu i ambrozji wzbudzają ogień miłości. Sama Wenus obsypuje Ariadnę swoimi darami: boskim pięknem i urokiem, co powoduje, że dziewczyna zaczyna roztaczać wokół siebie czar. Jak Jutrzenka z ciemności wyprowadza pogodne światło dnia i sprawia, że radość ogarnia budzący się o świetle świat, podobnie przynosi radość wszystkim Ariadna, kiedy rano wychodzi ze swej sypialni. Gdy zbliża się, tańcząc i śpiewając, wszystko wokół się rozpogadza, ustają kłótnie, uciekają smutki i troski, a nastaje radość i miłość:

Talis, qua niveos pedes ferebas,
 Et qua splendidulos moves ocellos,
 Et qua per vacuum reflectis ora
 Spirabas cyprios tuosque odores,
 Stillabas syrium et tuum liquorem,
 Omnisque ambrosiam refragrat aura.
 Qualis de croceo toro resurgens
 Mane Aurora nigras repellit umbras,
 Cum, lucem simul et diem reportans,
 Irrorat teneros benigna flores,
 Et spargit varios humi colores:
 Rident prata, canuntque, murmurantque
 Et fontes, volucresque, ramulique;
 Talis, de thalamo vocata, quando
 Ad molles thiasos venis, canisque,
 Pellis tristitias, metus, dolores,
 Rixas, murmura, turbidos tumultus,
 Irrorans animis quietem, amores,
 Ludos, laetitias, iocos, lepores,
 Lusus, gaudia, candidamque pacem,
 Et spargis veneres cupidinesque: (*Hend.* I 13, 34–54)

Ariadna, obdarzona przez samą Wenus wdziękiem, potrafi, jak ta bogini, zuroczyć całe otoczenie. To Wenus uspakajała naturę i wszystko napełniała miłością i radością, obdarzała słodyczą. Sławił ją z tego powodu w swym hymnie Lukrecjusz, którego Pontano był miłośnikiem³⁰⁴. Teraz te same boskie kompetencje Giovanni przypisuje swej żonie.

Opisując wygląd Ariadny, Pontano ukazuje jej piękno zgodnie z powszechnie przyjętym kanonem: różowe policzki, czerwone usta, pełne piersi, śnieżnobiała karnacja. Tak sportretowana została wcześniej Fannia, a także inne jeszcze dziewczęta, do których poeta z Neapolu miał notoryczną słabość. Ariadna, jak inne włoskie piękności, ma czarne błyszczące oczy, które kryją w sobie niebezpieczne iskry, zdolne wzniecić wielki pożar uczuć:

Tunc, ut de tenui solet favilla
Crescens igniculus focum repente
Flammis corripere, aridisque lignis
Quodcunque adiciēs edit voratque,
Sic me de tenui levis favilla
Conceptus calor et nigris ocellis
Imas corripuit vorans medullas:
Urebat roseus per ora fulgor,
Urebat niveus per ora candor,
Urebat coma, myrreus capillus,
Urebat tumidis latens papillis;
Mox cursans amor huc, et huc, et illuc,
Et per guttura, per genas, manusque,
Et per candida colla, perque frontem,
Et per pectora, candidosque dentes,
Ut iam non amoris, sed ignis esset,
Qui seram quoque calfacit senectam. (*Hend.* I 13, 60–76)

Zastosowane środki artystyczne: aliteracje, anafory, powtórzone wielokrotnie *urit*, krótkie zdania i przyspieszone tempo wersów oddają szybkie rozprzestrzenianie się ognia ogarniającego już całego małżonka, który, mimo swego późnego wieku, czuje w sobie miłosny żar, jak w czasach młodości³⁰⁵.

Ariadna jest bohaterką cyklu elegii *De amore coniugali libri tres*³⁰⁶. Pontano jako pierwszy z humanistów tworzy cały cykl elegii poświęcony małżeńskiej miłości. Jest to poetycka opowieść o jego małżeństwie z Adrianą, od załotów i ślubu, przez różne wydarzenia ze wspólnego życia, wypełnionego szczęściem rodzinnym,

³⁰⁴ Można znaleźć w poezji Pontana różne inspiracje Lukrecjuszowym hymnem do Wenus. Zob. np. M. Łukaszewicz-Chantry, *Hymny do Maryi Giovanniego Pontana...*, s. 31–38.

³⁰⁵ Por. F.J. Nichols, *Introduction*, [w:] *An Anthology...*, s. 34.

³⁰⁶ Tradycję rękopiśmienną tego cyklu, chronologię i okoliczności powstawania kolejnych elegii oraz kompozycję zbioru przedstawia G. Parenti, *op. cit.*, s. 80–110. Zob. też L. Monti Sabia, *op. cit.*, s. 25–52.

ale też bólem częstych rozstań, aż do epitalamiów dla dwóch córek³⁰⁷, Aurelii i Eugenii, czyli spełnienia rodzicielskiego obowiązku. Tak więc ramy chronologiczne cyklu tworzą śluby: Giovanniego z Adrianą w 1461 r. oraz Eugenii z Loise di Casalnuovo, który odbył się pomiędzy 1484 i 1489 r.³⁰⁸

De amore coniugali jest celowym nawiązaniem do twórczości elegików rzymskich i podjęciem z nimi współzawodnictwa. Jest literackim eksperymentem, próbą dostosowania topiki i stylistyki rzymskiej elegii erotycznej do wyrażenia małżeńskiej miłości³⁰⁹. *Aemulatio* rozgrywa się na różnych poziomach tekstu, przede wszystkim w sposobie modelowania bohaterki: nie jest to już kochanka, lecz żona i matka. Jak w przypadku zbiorów elegii poetów augustowskich, także *De amore coniugali* jest cyklem, jest więc w nim ujęta pewna akcja, przedstawiona ewolucja bohaterów, dynamika ich uczuć i wzajemnych relacji. Dlatego też poddamy analizie kolejne elegie cyklu (jak w poprzednim rozdziale utwory z *Fannietum*), by zobaczyć, jak rozwijają się i dojrzewają uczucia małżeńskie, a później też rodzicielskie, bohaterów. W jaki sposób Adriana, na początku małżeństwa młoda siedemnastoletnia dziewczyna, staje się żoną, później także matką, jak dorasta do nowych ról.

Cykl otwiera utwór adresowany do personifikowanej Elegii: *Elegiam alloquitur*, który zapowiada temat i wybór gatunku. Jest to też współzawodniczenie z Owidiuszem, który w utworze otwierającym III księgę *Amores* przedstawia walkę Elegii i Tragedii o jego talent poetycki. Wiersz Pontana jest skomponowany z trzech członów. W pierwszej części poeta zaprasza Elegię do śpiewania o wybrance jego serca. Druga część jest śpiewem Elegii, która stara się przekonać Ariadnę, by nie odrzucała miłości Giovanniego, lecz wybrała właśnie jego jako swego małżonka, aby oddała mu na zawsze swe serce. Elegia zapewnia dziewczynę, że poeta-małżonek będzie ją kochał wiernie aż do końca życia. W trzeciej części sam poeta śpiewa o swej miłości, modli się do Amora, a później błaga Ariadnę, by nie była nieczuła i na palącą go jak ogień miłość odpowiedziała podobnym uczuciem.

Zdobywanie Ariadny, w którym sojusznikami poety byli Elegia i Amor, zakończyło się sukcesem i następne dwie elegie są pieśniami weselnymi: *Carmen nuptiale*. *Tybicinem alloquitur* (I 2) i *Carmen nuptiale*. *Hesperum alloquitur* (I 3). Wypełnia je szczęście z zaślubin i radość, że pragnienie wzajemnej bliskości zostanie spełnione. Oblubieńcy składają sobie przysięgę wierności, a uroczystości towarzyszy nie tylko Amor, lecz także Concordia, Gratia i Fides.

Następna elegia: *Uxorem alloquitur* (I 4) wprowadza w intymny świat komnaty małżeńskiej. Ariadna po nocy poślubnej płacze z powodu utraconego dziewictwa, jak niegdyś płakała poślubiona Herkulesowi Hebe³¹⁰:

³⁰⁷ Mówiąc dokładniej, są to elegie nazywane epitalamiami ze względu na tematykę i topikę (a nie metrykę).

³⁰⁸ Zob. L. Monti Sabia, *op. cit.*, s. 26, 34.

³⁰⁹ *Ibidem*, s. 23–64; G. Urban-Godziek, *Elegia renesansowa...*, s. 144–159; J. Nassichuk, *Images de l'union conjugale dans l'œuvre poétique de Giovanni Pontano*, [w:] *Aspects du lyrisme...*, s. 37–47.

³¹⁰ To mitologiczne *exemplum* pochodzi z *Iliady* (I 392 nn).

Qualis ab herculeis surgens complexibus Hebe
 Visa est erepta virginitate queri,
 Cum lacrimis suffusa genas, impexa capillum
 Non oculos coram est ausa levare suos;
 Talis mane mihi somno digressa mariti
 Et queri, et lacrimis ora, Ariadna, mades.
 Scilicet et pudor est huius tibi causa doloris,
 Utque putas merito, te tua damna movent. (I 4, 1–8)

Małżonek poucza swą młodą oblubienicę, by zamiast płakać, cieszyła się wszystkimi rozkoszami małżeństwa. Zachęca, by Ariadna porzuciła panieńską wstydliwość i uległa miłości. Jest więc to małżeńska *ars amandi*, dojrzały mężczyzna jest dla swej młodziutkiej żony nauczycielem miłości, *magister amoris*:

Quid resides annos iuuet exegisse? Iuventae
 Munera cur nullo colligis ipsa sinu?
 Et fructum flos iste dabit. Tu gaudia carpe
 Quae coniux, quae te carpere iussit Amor.
 Hic pudor atque venus thalamo iunguntur in uno,
 Haec sunt legitimi vincula honosque tori; (17–22)

Giovanni namawia Ariadnę do cieszenia się miłością, póki trwa młodość. Autorzy erotyków, rzymscy i renesansowi, kierowali to wezwaniem do kochanek³¹¹. Pontano, nawiązując do tradycji epitalamiów (np. Stacjusz *Silv.* I 2), w ten sposób zwraca się do swojej oblubienicy, by nie bała się małżeńskiej miłości, w której rozkosze łoża są uświęcone, a *pudor* i *venus* są z sobą nierozdzielnie związane. To połączenie: *venus* i *pudor* będzie powracać w następnych elegiach, tworząc *leitmotiv* całego zbioru.

Nawet w tak intymnym momencie — nocy poślubnej — Pontano sięga do mitologii, by znaleźć tam stosowne przykłady. Jako symbol doskonałej żony często przywoływana była Andromacha, o czym była już wcześniej mowa. Tym razem, co ciekawe, Pontano podaje Ariadnie Andromachę jako wzór kobiety potrafiącej okazywać uczucia. Andromacha tuli się do powracającego z pola walki Hektora i spragniona jest jego pocałunków. Bohaterami drugiego mitologicznego *exemplum*, po które sięga Pontano, są bosczy małżonkowie, Apollo i Lux, cały czas złączeni w miłosnym uścisku:

Tune deas Lucemque sequi, formosa, recuses?
 Exemplum nec te, dura, movere potest?
 Et brevis est aetas, brevis est et forma puellis;
 Illa volat, parvo haec tempore nulla manet.
 Heu, quae nos fortuna manet? Miseranda senectus,
 Et morbi comites, quaeque dolenda ferunt.
 Frustra praeteritos olim revocaveris annos;
 Carpe diem, et Genii munera redde toro.

³¹¹ Por. rozdział *Kochanka*, s. 71, 76.

Hoc tua te vel forma monet, vel coniugis ardor,
Hoc lex coniugii vinclaque amoris habent. (79–88)

Zwracając się do swej oblubienicy, Pontano mówi o niej *dura*, jak nazywali swe kochanki rzymscy elegicy, gdy doświadczali ich oziębłości. Tutaj, w odniesieniu do Ariadny, epitet ten nabiera nowego znaczenia. Inne są powody powściągliwości Ariadny, nie jest to już zarozumiałość czy wyrachowanie, lecz jej skromność i wstydlivość. Widać więc zdecydowaną różnicę pomiędzy bohaterkami rzymskich elegii erotycznych i Ariadną — bohaterką elegii o miłości małżeńskiej. Podobna natomiast jest konkluzja: zakochany mężczyzna próbuje przełamać opór swej wybranki, przypominając, że wszystko przemija, należy więc cieszyć się miłością, póki trwa młodość.

W następnej elegii, *Uxorem alloquitur de militia conquerens* (I 5), Pontano wspomina pierwsze uniesienia oraz wyznaje, że to zalety Adriany wzbudziły w nim miłość:

Non ego divitias, coniunx, aurumque secutus
ad tua constiteram limina amata procus,
sed mores, sed pura fides, sed gratia traxit,
et formae quod erat candida fama tuae; (I 5, 1–4)

Zapewnia, że wybrał właśnie Ariadnę na swą małżonkę, gdyż był zauroczony jej urodą i charakterem (a nie dla posagu!). Z nią też przeżył wspaniałe początki małżeństwa, szczęśliwe dni i noce. Niestety szczęścia pozazdrościł im Mars i wzniecił wojnę, na którą musi wyruszyć Pontano. Poeta jeszcze próbuje wyblagać u boga wojny pokój i stara się poruszyć go widokiem Wenus tęskniącej za swym wojowniczym kochankiem. Próbuje trafić do uczuć Marsa, który też potrafi ulegać miłości. Bóg wojny jest jednak nieubłagany, elegia więc kończy się skargą:

Militiam sequitur vates, fert tela maritus:
O grave coniugium Pieridesque malas.
Otia Pieridum fuerant requiesque maritis:
Non mihi coniugium, non mihi Musa valet.
Sed neque me vel tela movent vel letifer hostis,
Aut iuga perpetua continuata nive;
Tu, coniux, tu sola moves, tu causa dolorum,
Qua sine nec videor vivere posse mihi.
Lux gravis, at graviora manent me somnia noctis,
Somnia imaginibus nigra futura suis. (35–44)

Po pierwszych chwilach małżeńskiego szczęścia, przychodzi ból spowodowany rozłąką. Tęsknota za Ariadną, pragnienie jej bliskości, cierpienie z powodu rozstania będą powracać jeszcze w kolejnych elegiach, pisanych w czasie częstych wojennych wypraw Pontana przy boku króla Neapolu. Zatem także w dziejach miłości małżeńskiej obecna jest elegijna *querimonia*³¹².

³¹² Por. G. Urban-Godziek, *Elegia renesansowa...*, s. 148.

Wyrazem tęsknoty zmieszanej z niepokojem oraz z zazdrością o młodą, atrakcyjną Adrianę jest elegia *Ad uxorem* (I 6). Poeta-małżonek przypomina swej żonie, że w czasie jego nieobecności powinna pozostać mu wierna:

Parce meum, coniux, absens temerare cubile,
Castaque legitimi fallere iura tori,
Neu alii compone, leves imitata puellas,
Neu mihi sint fidei pignora vana tuae. (w. 1–4)

Prosi też, by Ariadna modliła się o szybki powrót męża. Cieszy się, że nie jest sama, ale towarzyszą jej siostra i matka, które pomagają jej przeżyć czas rozłąki. Podaje także swej młodej żonie jako wzór słynne antyczne małżonki, przede wszystkim Penelopę, od której powinna uczyć się wierności:

Et tela noctes, et acu traducere lucem,
Exemplum fidei Penelopea docet:
Illam non longi mutarunt tempora cursus,
Non simili ad Troiam praelia gesta mora.
Casta mane, neu te lusus, neu munera vincant;
Coniugii dotes vita pudica facit. (I 6, 17–22)

Po pierwszej fali niepokoju i zazdrości Pontano reflektuje się i przyznaje, że przecież Adriana, skromna niewiasta, powinna sama wiedzieć, jak należy postępować, jak w sytuacji rozstania być dobrą żoną i matką:

Sed neque sic te exempla movent, ut non magis ipsa
Coniugis officio sponte fruare bono,
Quodque decet castas, sola virtute magistra
Exsequere, et per te quid decet ipsa sapis,
In partemque venis nostrorum sponte laborum,
Remque domi et natos qua licet arte iuvas. (51–56)

W marzeniach widzi już swój powrót do domu oraz stęsknioną żonę, która rzuca mu się w ramiona:

Ipsa mihi videor iam primae ad limina portae
Iam thalami cupidus victor adesse fores,
Teque meos inter collapsam vita lacertos,
De desiderio languida facta mei. (79–82)

Warto tu przywołać inne „elegijne” małżeństwo, znajdujące się w podobnej sytuacji: Gallę i Postuma, o których pisał Propertjusz (*El.* III 12)³¹³. Gdy Postumus przebywał długo na wojnie, Aelia Galla czekała na niego, w wierności i skromności konkurując z Penelopą. Dlatego też, gdy Postumus wróci wreszcie z wojny, Galla

³¹³ W tym miejscu warto też przypomnieć elegię Tibullusa (I 3), w której poeta, oddalony od Delii, pragnie, by kochanka wiernie na niego czekała i wybiegła mu na spotkanie.

z radością rzuci mu się na szyję („Nam quocumque die salvum te fata remittent, / pendebit collo Galla pudica tuo”, Prop. *El.* III 12, 21–22). Zapewne Pontano pragnął, by Ariadna była podobna do Galli, by dorównała jej wiernością, której nagrodą będzie radość z powodu szczęśliwego powrotu męża³¹⁴.

Podobna sytuacja rozłąki małżonków z powodu wojny jest ukazana w następnej elegii (I 7). Tym razem poeta nie przemawia do swej żony, lecz do samego siebie: *Animus suum alloquitur*. W wyobraźni przenosi się do swej ukochanej Ariadny i próbuje w ten sposób znaleźć pociechę. W marzeniach widzi żonę przy swoim boku, w wiejskim bukolicznym krajobrazie. Znowu łączy ich wspólna praca, wspólne posiłki, wspólne świętowanie. W czasie pracy można ukraść pocałunek, pieszczotliwym ruchem odgarnąć włosy z czoła ukochanej kobiety:

Tunc iuvet inter opus raptimque interque labore
 Oscula de roseis grata tulisse labris,
 Tum sparsos libet ad frontem componere crines,
 Turbatasque manu restituisse comas. (53–56)

Wspólna praca małżonków jest często powracającym motywem nie tylko w elegiach, lecz także w innych gatunkach, którymi posługuje się Pontano (np. w eklogach)³¹⁵.

Po pierwszym obrazie wspólnego szczęśliwego życia w wiejskim ustroniu — co można interpretować jako konfrontację z marzeniami Tibullusa (*El.* I 5) — wyobrażenia podsuwa inny pomysł, również nawiązujący do rzymskiej elegii, tym razem do Propercjusza:

Felices Arabum gentes, quibus uxor in armis
 Astat et audaci strenua fertur equo:
 Illa sudes hastamque viro iaculumque ministrat,
 Adiuvat, et nulli non favet ipsa loco,
 Communisque utrique labor fortunaque belli,
 Atque idem casus, vitaeque morsque manent.
 O mihi si, coniux, o si galeamque sudemque
 Ipsa geras, forti quam lubet esse mihi; (57–64)

Jak Aretuza w liście do Likotasa żałowała, że nie może na wzór Amazonki Hipolity towarzyszyć swemu mężowi w czasie walki (Propercjusz *El.* IV 3), tak tutaj Pontano wyraża podobne pragnienie, ale z punktu widzenia męża: chciałby, by trud wojny mogła z nim dzielić jego żona³¹⁶. Później jednak obawia się, że dla Ariadny wojskowe życie byłoby zbyt ciężkie i niebezpieczne.

³¹⁴ Na nawiązania Pontana do tej elegii Propercjusza zwraca też uwagę L. Monti Sabia, *op. cit.*, s. 57.

³¹⁵ Por. J. Nassichuk, *op. cit.*, s. 37–58, oraz H. Casanova-Robin, *Étude introductive*, [w:] G. Pontano, *Églogues/Eclogae...*, s. CXCV.

³¹⁶ Na tę grę z elegią Propercjusza zwraca uwagę L. Monti Sabia, *op. cit.*, s. 57–58, oraz G. Urban-Godziek, *Elegia renesansowa...*, s. 146.

Następna elegia, I 8: *Queritur de expeditione obeunda*, to skarga Pontana na wojnę, jako męża oddalonego od ukochanej żony, a także jako poety, który musiał lutnię zamienić na broń. Tęsknota za Ariadną i za domem podsuwa mu zuchwały pomysł, by z wojskowego obozu uciec do ukochanej, przepływając przez rzekę Senio:

Me miserum, poterone tuis, Ariadna, lacertis
 Longius et facie sic caruisse tua?
 Et poterone oculis? Non haec constantia nostra est.
 Vincat amor; iam iam, turbide Sene, vale,
 Castraque turrigero valeant circumdata vallo:
 Meme amor audaces cogit inire vias. (25–30)

Niestety rzeka tak bardzo wezbrała, że małżonek musi zrezygnować z tego pomysłu:

Heu heu, quam pleno decurrit margine Senus,
 Heu heu, quam ripas non capit ipse suas,
 Non rapidas capit amnis aquas, trahit arva domosque,
 Et iuga divulsis montibus hausta vehit.
 Sors igitur plus quam vel Amor vel numina possunt,
 Exercet vires casus ubique suas; (35–40)

Na podobną przeszkodę w drodze do ukochanej natrafił kiedyś Owidiusz (*Amores* III 6). Rzymski poeta najpierw błagał strumień o pomoc w przeprawie, powołując się na życzliwe kochankom rzeki, znane z mitologii. Gdy jednak jego błagania okazały się bezskuteczne, przeszedł do złorzeczeń.

Pontano, bezsilny wobec wzburzonej rzeki, skarży się, że nieszczęśliwy przypadek (*casus*) może pokonać nawet potężnego Amora. Przywołuje też podobne sytuacje z mitologii, szukając wśród bohaterów „grupy wsparcia”:

Casus abidenis iuvenem demersit in undis
 Cum petit amplexus, sesta puella, tuos; (41–42)

Jest to aluzja do tragicznej miłości Leandra i Hero. Leander z Abydos zakochał się w Hero mieszkającej w Sestos (stąd: *sesta puella*), czyli po drugiej stronie Hellespontu. Młodzieniec przepływał nocami przez cieśninę, by spotkać się z ukochaną. Pewnego razu jednak, zaskoczony przez morską burzę, utonął w Hellesponcie, a nieszczęśliwa Hero popełniła samobójstwo. Owidiusz w *Heroidach* przedstawia Leandra w momencie, gdy bardzo pragnie przepłynąć cieśninę, ale niestety powstrzymuje go burza morska. Nieszczęśliwy, nie mogąc spotkać się z Hero, pisze do niej list (*Heroides* 18). Los, który spotkał Leandra, współbrzmi z tym, czego doświadcza teraz stojący na brzegu rzeki Giovanni, stęskniony za Ariadną.

Drugą przywołaną postacią jest Orfeusz, którego też nieszczęśliwy przypadek (*casus*) pozbawił ukochanej żony. Oba te przykłady Pontano podsumowuje smutną refleksją, że wobec okrutnego przypadku bezradni są nawet Amor i Wenus.

Elegia I 9: *Ad uxorem de liberis educandis*, jest wyrazem troski ojca, często przebywającego poza domem, o wychowanie córek. Była już przedstawiona w rozdziale *Dorastająca córka*, jako „program wychowawczy” dla dziewcząt, teraz tylko może warto zwrócić uwagę na pochwałę Ariadny. Pontano przyznaje, że jest ona tak dobrą żoną i matką, że właściwie nie potrzebuje żadnych wskazówek:

Quid tibi communis natas, tria pignora, coniux,
Commendem, quarum maxima cura tibi est?
Nam tua nec virtus, nec amor monitore marito
Indiget, et matris munera docta subis. (1–4)

Podobna pochwała kończy tę elegię.

W 1469 r. urodził się Lucio. To radosne wydarzenie — narodziny, po trzech córkach, wyczekiwanego męskiego potomka — uwiecznił Pontano w elegii: *Exsultatio de filio nato* (I 10), zamykającej pierwszą księgę cyklu. Wśród zachwytów, szczęścia i nadziei związanych z przyszłością syna, są też słowa wdzięczności dla żony oraz prośba do małego Lucia, by nie przysparzał matce trosk w przyszłości:

Sed neque te vel dirus amor, vel gloria belli
Vicerit, ut matri sis timor usque tuae:
Illa graves tulerit decimo iam mense labores,
Languida de partu mortua pene mihi. (31–34)

Szczęśliwy ojciec prosi swą żonę, by mimo wyczerpania po trudnym porodzie, który stanowił zagrożenie jej życia, zajęła się z czułością swoim nowo narodzonym synkiem i wcześniejszy lęk zastąpiła radością:

At tu iam tanto, mater, defuncta periclo
In nova praeteritos gaudia verte metus;
Iam, mater, quid matris opus, quid munera differs?
Cur non materno iam cubat ille sinu? (35–38)

Elegię kończą wyrazy ojcowskiej dumy i radości z podobieństwa syna do obojga rodziców.

Drugą księgę *De amore coniugali* rozpoczyna jeszcze jedna elegia związana z wychowaniem córek: *Accusatur nimius puellarum cultus*. Jest to elegia aitiologiczna, nawiązująca do fantastycznego świata *Metamorfoz* Owidiusza, opowiadająca o dziewczętach zamienionych w syreny, co było karą za ich próżność³¹⁷.

Radość z powrotu w rodzinne strony po wyprawie wojennej znalazła wyraz w elegii II 2 *Villam salutatur a militia regressus*. Jest jednak zaskoczeniem, że w tym uroczym wiejskim krajobrazie, gdzie króluje Bakchus, nie pojawia się Ariadna, lecz myśli i uczucia poety zajmuje inna kobieta, piękna Ginewra:

Me dulcis Iunepira; novos haec suscitatur ignes,
Absentemque urit bella puella senem. (19–20)

³¹⁷ Por. rozdział *Dorastająca córka*, s. 49–51.

Wokół postaci Ginewry toczy się dyskusja, czy jest to wspomnienie jakiejś kurtyzany, którą Pontano poznał w Sienie w czasie wojennej wyprawy³¹⁸, czy jest to przede wszystkim kreacja literacka: próba konfrontacji z rzymskimi elegikami (zdrady należały wszakże do świata przedstawionego elegii)³¹⁹. W każdym razie elegia ta, w której obiektem uczuć jest nie Ariadna, lecz inna kobieta, jest silnym dysonansem wśród pozostałych utworów z tego zbioru, wyrażających wzajemną, wierną miłość małżonków.

W tym miejscu może warto, jako kontrapunkt do elegijnej opowieści o miłości małżeńskiej, przywołać pisany prozą dialog *Antonius*³²⁰. Tam, w zupełnie innej konwencji, poeta z Neapolu przedstawia pewną scenę ze swego życia małżeńskiego. Mały Lucio, zapytany przez kolegów Pontana (z neapolitańskiej Akademii) o to, co robi ojciec, odpowiada: *Cum matre litigat*. Powodem małżeńskiej awantury jest list, który ktoś doręczył Giovanniemu, co wzbudziło zazdrość i złość Ariadny, podejrzewającej, że autorką listu jest jakaś kurtyzana. Dalej Lucio opowiada, że przyszedł do domu ksiądz i Ariadna w czasie spowiedzi wymienia grzechy męża, głośno skarżąc się na jego nieustanne zdrady. Tak więc, jak zauważa rezolutny Lucio, ojciec nie musi już się spowiadać. Ariadna złości się także z powodu ciągłych zabaw Pontana z kolegami z Akademii. Samotna w małżeńskim łóżu, samotna w czasie domowych prac, zatroskana o rodzinę, nie może liczyć na wsparcie swego małżonka. Ariadna, coraz bardziej rozgniewana na męża, robi mu coraz większe wyrzuty. Jak reaguje Pontano? Śmieje się i zaczyna mówić formułę magiczną, która sprawia, że żona razem z żółcią wypływa z siebie całą złość³²¹. Zostawmy jednak tę „neapolitańską farsę”³²², której bohaterami czyni Pontano siebie i swoją żonę, by wrócić do elegijnej wersji dziejów małżeńskiej miłości Ariadny i Giovanniego.

W następnych elegiach tej książki nadal scenerię tworzy wiejska posiadłość Pontanów. Wspominana z radością i tęsknotą *villa Antiniana* to dom na wzgórzu Vomero³²³, cel wspólnych rodzinnych wyjazdów z miasta na łono natury. Przy domu znajdował się ogromny ogród, z którego Pontano był dumny. W tym uroczym zakątku, w harmonii z przyrodą małżonkowie przeżywają swoją codzienną miłość, razem pracując i odpoczywając.

Następna elegia: *Exsultatio de pace iam facta* (II 3), jest zaproszeniem żony do wyjazdu z miasta, by cieszyć się w ich wiejskim ustroniu upragnionym po wojnie pokojem:

³¹⁸ Tak sądzą, przytaczając również inne teksty: G. Parenti, *op. cit.*, s. 95–96; C. Kidwell, *op. cit.*, s. 131; L. Monti Sabia, *op. cit.*, s. 36.

³¹⁹ Tak sugeruje G. Urban-Godziek, *Elegia renesansowa...*, s. 146.

³²⁰ Tytuł pochodzi od imienia Panormity i cały dialog skupia się wokół Akademii przez niego założonej.

³²¹ Dialog *Antonius* w: G. Pontano, *Opera omnia soluta oratione composita*, Venezia 1518–1519, s. 89.

³²² C. Kidwell: „This whole episode reads like a Neapolitan farce”, *op. cit.*, s. 150.

³²³ L. Monti Sabia, *op. cit.*, s. 24, 32.

A bellis ad rura et ad ocia grata Camoenis,
Ad rura a bellis, uxor amata, vocor. (1–2)

Pontano podkreśla też, że na wsi lubią przebywać Wenus i Amor, a także Fides, Probitas i Pudor. Jest więc to odpowiednie miejsce i towarzystwo dla Ariadny, wiernie kochającej żony:

Dux coniux, cui cana fides, cui castus eunti
Haeret amor, sequimur teque tuosque deos.
O mihi post longos tandem concessa labores,
O mihi non iuveni, sed data forte seni,
O mentis tranquilla quies. Salvete, beati
Ruris opes, salve, terra habitata diis,
Terra bonis foecunda et nulli obnoxia culpa; (35–41)

Cana Fides, castus Amor, które towarzyszą Ariadnie, symbolizując jej wierność i czystość, stanowią kontrast z ewentualną zdradą Pontana i jego miłostką z Ginewrą ze Sieny, wspomnianą w poprzedniej elegii. Zwraca na to uwagę L. Monti Sabia, nazywając elegię II 3 palinodią do poprzedzającego ją utworu (elegii II 2)³²⁴.

Ale również w następnej elegii (II 4 *Laetatur in villa et hortis suis constitutus*) wyrażona jest pochwała wierności małżeńskiej i skarga na pożądanie (*cupido*), które po Złotym Wieku pojawiło się na ziemi jako potwór, stając się źródłem wszelkiego zła, także cudzołóstwa i zdrad. Pontano snuje opowieść o dawnych czasach, gdy ludzie byli sprawiedliwi, a *amor*, *pudor*, *honestas* były z sobą nierozłącznie związane, podobnie jak *venus* i *probitas*. Nawiązując do Tibullusa (*El.* II 1, 67–70), renesansowy poeta przypomina, że wtedy Amor strzelał z łuku tylko do dzikich kłaczy³²⁵:

Auro nullus honor, nullae et sine nomine gemmae,
Non illo quisquam tempore adulter erat,
Nec vagus errabat Veneris puer, aut mala doctus
Vulnera, sed solas ille petebat equas. (II 4, 31–34)

Być może jest to nadal literacki wyraz wyrzutów sumienia małżonka, którego niegdyś trafiła błądząca strzała Amora i zapaliła miłością do Ginewry. Jest też w tej elegii podane *remedium* na wszelkie zło: proste i skromne życie na wsi. Zachęca więc żonę do opuszczenia miasta i wyjazdu do ich wiejskiej posiadłości:

Nos ah, nos urbes, coniux, procul esse iubemus:
Rura placent: luxus desidiose, vale.
Simplicitas nos prisca iuvet, nos parca supellex
Et facilis victus et sine sorde toga. (71–74)

³²⁴ *Ibidem*, s. 36–37.

³²⁵ Starożytni uważali, że kłaczę miały bardzo silny popęd płciowy (Verg. *Georg.* III 266).

Ariadna jest wierną towarzyszką skromnego życia w wiejskim ustroniu niczym horacjańska *pudica mulier*. Tym, co łączy małżonków i cementuje ich związek, jest wspólna praca w ogrodzie, po której mogą się cieszyć także wspólnym odpoczynkiem. Nie są to już marzenia stęsknionego męża wypowiedziane we wspomnianej wcześniej elegii *Animum suum alloquitur* (I 7), ale ich radosne spełnienie.

W kolejnym utworze, skierowanym do Bakchusa (5 *Ad Bacchum consecratio*) bohaterowie nadal cieszą się spokojnym życiem w wiejskiej posiadłości. Pontano, który mówi o sobie *vates*, i towarzysząca mu Ariadna proszą Bakchusa, by był łaskawy i zapewnił im pomyślność w tłoczeniu wina. Pontano, pragnąc pozyskać przychylność bóstwa, przypomina, że również Bakchus ma żonę Ariadnę. Później jednak namawia boga wina do... małżeńskiej zdrady, obiecując mu uroczą nimfę Antinianę.

Pontano wprowadzając do swego wiejskiego zakątka nimfę Antinianę, zakochaną w bogu wina, tworzy własną mitologię³²⁶. Podobnie jest w następnych dwóch elegiach (6 *Rusticum alloquitur*, 7 *De ortu et genitura leporum*), w których poeta odchodzi od tematu miłości małżeńskiej i opowiada o nimfach i bóstwach opiekuńczych umieszczonych w rodzinnych neapolitańskich krajobrazach. Jest to pewien mitologiczny — tak charakterystyczny dla poetyckiej wyobraźni Pontana — przerwany w całym cyklu. Elegia ajtiologiczna *De ortu et genitura leporum* opowiada o narodzinach Uroków, które zamieszkują Zatokę Neapolitańską. *Lepores* — mali chłopcy (bliźnięta), zgodnie z obietnicą Wenus, mieli na zawsze pozostać radosnymi, beztroskimi dziećmi. Można więc potraktować tę mitologiczną historię jako nawiązanie do elegii na narodziny synka Lucia (I 10), a także jako przejście do następnych utworów jemu poświęconych, czyli do dwunastu kołysanek (*Naeniae*), które zamykają drugą księgę *De amore coniugali* (II 8–19).

Naeniae to stylizowane na język dziecięcy kołysanki³²⁷. Pontano nawiązuje w nich do ludowej formy włoskich kołysanek z ich rytmicznością, refrenami, bogatą instrumentacją głoskową, a jednocześnie posługuje się stylistyką Katullusa, motywami z elegii erotycznej oraz klasycznym metrum: dystychem elegijnym³²⁸. Jest to niezwykle eksperyment literacki i uroczy wyraz renesansowego „odkrycia dzieciństwa”.

Kołysanki śpiewają dla Lucia matka, niania (*nutrix*) oraz ojciec. Małego bratcisza próbują uspokoić jego starsze siostry: Eugenia, Aurelia i Lucia, nawet piesek

³²⁶ Por. D. Coppini, *Pontano e il mito...*, s. 272, 276, 282–289.

³²⁷ Rzeczownikiem *nenia* w znaczeniu piosenki dziecięcej posłużył się Horacy *Epist.* I 1, 62–64. W języku włoskim kołysanka to *ninna nanna*. Natomiast Scaligerus uważa, że Pontano nawiązuje do włoskiego słowa oznaczającego nianię: „*nutrices Nenas dicunt*”, według autora poetyki *Naeniae* to *nutriciae cantilena*. Zob. Iulii Caesaris Scaligeri *Poetices libri septem*, (apud Antonium Vincentium) 1561, Liber I caput 50 (s. 52).

³²⁸ O ewentualnych antycznych inspiracjach Pontanowych kołysanek (np. adaptacji stylu i motywów rzymskiej elegii erotycznej) pisze A. Smeesters, *op. cit.*, s. 93–114. Natomiast literackie nowatorstwo *Naenii* podkreśla L. Monti Sabia, *op. cit.*, s. 25, 64–65.

Curtiolus dołącza do czułych starań całej rodziny, liżąc buzię płaczącego niemowlęcia. Ariadna, troskliwa, pełna macierzyńskiego ciepła, śpiewa i czule przemawia do swego synka. Wykorzystuje wszelkie sposoby, by ukołysać Lucia do snu. Ucieka się nawet do żartobliwego straszenia postacią czarnego groźnego Orka, który porwawa płaczące dzieci³²⁹. Prosi Orka, udając przerażenie, by jednak oszczędził Lucia, który już się uspakaja (*Naenia septima*).

Kołysanki są wyrazem miłości i czułości, rodzinnego szczęścia. Jak pisze Lilianna Monti Sabia, *Naeniae* są nie tylko kołysankami („ninne nanne”), ale też uroczymi rodzinnymi mimami („deliziosi mimi familiari”), stanowią wspańiałe *unicum* w poezji łacińskiej wszystkich czasów³³⁰.

W tym miejscu, wychodząc poza cykl *De amore coniugali*, warto wspomnieć eklogę 6, *Quinquenius*, którą można uznać za kontynuację obrazków rodzinnych z kołysanek. Ekloga, napisana, gdy Lucio skończył pięć lat, jest dialogiem Pięciolatka z mamą: *mater Pelvina*, za którą kryje się Adriana. Chłopiec jest przestraszony burzą, boi się, że to nadchodzi czarny groźny Orko. Matka uspakaja malca i poucza, że jeśli będzie grzeczny, nie będzie musiał się bać żadnych potworów, które przychodzą tylko do niezdolnych dzieci. Zatem także w bukolice Adriana ukazana jest jako troskliwa matka, starająca się swego synka uspokoić, ale też wychować.

Trzecia, ostanía księga *De amore coniugali* wyraża miłość dojrzałą. Rozpoczynając ją elegia (III 1 *Veneratur Pelignos et agrum Sulmonensem*) ukazuje dwie zakochane pary: Owidiusza i Korynnę oraz Giovanniego i Ariadnę. Pontano, prawdopodobnie zainspirowany pobytem w Sulmonie³³¹, oczami wyobraźni widzi cień Owidiusza, który łączy się z cieniem Korynny, by na nowo przeżyć dawną miłość. Dopełnieniem tej opowieści o miłości łączącej cienie jest monolog poety, wyznanie jego własnej miłości do Ariadny, miłości palącej ogniem, pełnej tęsknoty za nieobecną żoną³³². To już nie cienie, lecz żywe istoty dotkliwie odczuwają rozłąkę i wzniecony na nowo żar uczuć:

Extinctos in corde seni quis suscitāt ignes?
Quae nova sopitas nunc movet aura faces?
Incendi novus auctor an est? Suspiria, coniux,
Hoc tua et accensi pectoris aura facit;
Pectoris huc venit aura tui, vetus inde resurgit
Et reparat vires ignis ab igne novas;
Iam saevit, iam flamma furit; suspiria coniux
Movit, et a nostra mutua flamma viget;
Urimur absentes unoque adolescimus igni,
Et vires uno fomite uterque capit. (35–44)

³²⁹ Postać przerażającego ludojada Orka (*Orco*) do dziś jest przywoływana we włoskich opowieściach dla dzieci.

³³⁰ L. Monti Sabia, *op. cit.*, s. 25.

³³¹ *Ibidem*, s. 33, 44.

³³² *Ibidem*, s. 44–47.

Pontano, nazywający siebie starcem (jak w wielu innych utworach), gdy pisał tę elegię, miał prawdopodobnie 52 lata, czyli było to po dwudziestu latach małżeństwa z Adrianą³³³. Podobnie jak w utworze *Hendecasyllabi* I 13 (już wcześniej wspomnianym) wyznaje, że odczuwa żywy ogień miłości, który mimo upływu czasu stale rozpala się nowym płomieniem. Teraz ogień ten wzniciły westchnienia (*suspiria*) tęskniącej za swym mężem Ariadny. Jak wcześniej westchnienia Owidiusza i Korynny prowadziły do zjednoczenia cieni, tak teraz westchnienia małżonków powodują, że, choć oddaleni od siebie, płoną razem jednym ogniem. Stęskniony małżonek widzi swą nieobecną żonę w snach:

In somnis mihi nocte venis, succenditur ignis,
 Vexat nocturnus pectora adusta calor;
 Ante oculos versare die, tum subdita venis
 Spirat anhelantis flamma diurna faces:
 En volitant rutilantque vagae de corde favillae,
 Et fax absumptis ossibus usta micat;
 Iam serpit venis, imas iam flamma medullas
 Corripit ac toto corpore lapsa furit.
 Quisquis ades, procul hinc, ne vos meus ustilet ignis:
 Fervet et accensos huc agit hucque globos;
 Inque faces flammasque abeo, iam vortor in ignem,
 Vertimur, en iam iam nil nisi flamma sumus. (45–56)

Pojawienia się Ariadny we śnie i w marzeniach jeszcze bardziej rozpala ogień. Oboje małżonkowie zamieniają się w płomienie.

Wyrazem wzajemnej tęsknoty jest także następna elegia: *Ad uxorem* (III 2). To ostatni utwór skierowany do Adriany, później następują dwa epitalamia dla córek, zamykające ostatnią księgę *De amore coniugali*. W elegii *Ad uxorem* po raz kolejny odzywa się skarga na jeszcze jedno, narzucone przez wojnę rozstanie, tym bardziej bolesne, że przypada na czas świąt Bożego Narodzenia. Ariadna otoczona dziećmi zmuszona jest obchodzić te tak bardzo rodzinne święta bez męża. Można też tę elegię, umieszczoną w końcowej części cyklu, potraktować jako zwieńczenie kreacji jego bohaterki.

Ariadna jest smutna i tęskni za mężem — tak ją widzi oczami wyobraźni poeta, kierujący do niej list, niczym odpowiedź na jej skargi:

Iam, coniux, iam parce novis, Ariadna, querelis;
 Non te nunc primum contigit iste dolor:
 A teneris eadem mira virtute tulisti,
 Matronae et laudes ipsa puella refers.
 Difficile est tolerare, tamen laus omnis in hoc est,
 Et labor assuetis mollior esse solet.
 O non sic aliis tua nota exempla puellis,
 Servandique tori facta magistra fores,

³³³ *Ibidem*, s. 46.

Digna quidem amplexuque frui thalamoque mariti,
 Gaudiaque assueto continuare toro.
 Virtutem sed dura probant: hinc fama pudicis,
 Hinc meruit nomen Penelopea suum. (13–24)

Pontano łagodnie poucza Ariadnę, przypominając, że już wielokrotnie, od czasów wczesnej młodości, mężnie znosiła rozstania, więc i tym razem niech będzie dzielna. Jednocześnie nie ukrywa podziwu dla swej żony. Chwali jej wierność i dzielność, w czym Ariadna może być wzorem dla wszystkich kobiet. Jeśli na początku ich miłości był niespokojny o wierność i stałość uczuć Ariadny, to teraz jest ich pewny. Niejeden raz mógł się przekonać, że Ariadna jest mu całkowicie oddana. Dlatego teraz w jego poetyckim liście dominują wdzięczność i podziw dla towarzyski jego życia, tak często zmuszanej do znoszenia rozłąki. Ariadna może być nauczycielką wierności małżeńskiej — myślę, że raczej tak należy rozumieć słowa „Servandique tori facta magistra fores” niż jako: nauczycielką zachowania przez lata atrakcyjności erotycznej, jak sugeruje Grażyna Urban-Godziek³³⁴. Za interpretacją postaci Ariadny jako nauczycielki małżeńskiej wierności przemawiają argumenty zarówno literackie, jak i pozaliterackie, jak chociażby sama obyczajowość renesansowej Italii. Niewierność żony była przecież największą hańbą męża³³⁵, co w Neapolu mogły dodatkowo wzmocnić silne wpływy hiszpańskie, widoczne także w traktowaniu kobiety. Warto też zauważyć, że elegia ta jest nawiązaniem do tak samo zatytułowanego jednego z pierwszych utworów cyklu (I 6). Na początku małżeństwa, rozstając się z powodu wojny ze swą żoną, prosił ją, by nie skalala ich małżeńskiego łoża („Parce meum, coniux, absens temerare cubile,/ Castaque legitimi fallere iura tori”), i jako przykład wierności wskazywał Penelopę. Miał też nadzieję, że Ariadna będzie wiedziała, jak wypełniać obowiązki swego stanu, że sama *Virtus* będzie jej nauczycielką:

Sed neque sic te exempla movent, ut non magis ipsa
 Coniugis officio sponte fruare bono,
 Quodque decet castas, sola virtute magistra
 Exsequere, et per te quid decet ipsa sapis, (I 6, 51–54)

Teraz, po wielu latach małżeństwa, sławi wierność swej małżonki i wypróbowaną w trudnych doświadczeniach cnotę (*virtus*), w czym może ona być przykładem dla innych kobiet. Podkreśla też, że Ariadna zawsze dobrze się wywiązywała

³³⁴ „Staje się tu więc Ariadna swoistą *magistra amoris coniugalis*, która może być przykładem dla dziewcząt, jak zachować po wielu latach radość ślubnego łoża i mężowskie przywiązanie. Świadczyć to może o celu *De amore coniugali* podobnym do tego, jaki miała mieć *Ars amandi* oraz inne utwory Owidiusza, w których przemawia do młodzieży *magister amoris*”. G. Urban-Godziek, *Elegia renesansowa...*, s. 152.

³³⁵ Literackim wyrazem jest np. *Tumulus* o żonie zamordowanej przez męża z powodu jej zdrady: jej ciało beczeszczą świnie, co ma być przestrogą dla innych mężatek: „Disce puella tuo casta manere toro”. *Tumuli* II 12, 14.

ze swoich obowiązków żony i matki („Sed tibi nec monitore opus, officiumque maritae/ Exigis et per te munera matris obis”, w. 29–30).

W elegii I 6 jako wzór dla Ariadny przywołane zostały: Penelopa, Laodamia i Euadne, ukazane smutne w pustym domu („Maesta sedet vidua Laodamia domo”), nie przynosiły im pociechy żadne uroczystości ani nawet składane bogom ofiary:

Non choreae cantusque iuvant, non porticus illam
Publica, non templis vota sacerve dies. (I 6, 41–42)

Teraz (*El.* III 2) dołącza do nich Ariadna, podobnie przeżywająca rozstanie z ukochanym mężem. Smutna, w opuszczonym domu (*viduo loco*), niepotrafiąca się cieszyć świętami, smutna także w czasie uroczystości w kościele:

Natalem Domini sine me Ianique calendas
Et sine me Regum tempora tristis agis,
Tristis et in templis ad publica munera perstas;
Tristis et a templo cum petis ipsa domum, (III 2, 1–4)

Wzory więc podane przez męża młodej Ariadnie na początku małżeństwa zostały przez nią wprowadzone w życie. Wierność, o którą Pontano stale prosił Ariadnę od pierwszych chwil ich związku (w początkowych elegiach zbioru) i za którą teraz ją podziwia, sprawia, że jest ona godna cieszyć się radościami nieskalanego małżeńskiego łoża. Dlatego też może zostać mistrzynią małżeńskiej wierności: „Servandique tori facta magistra fores”. Jest więc elegia III 2 podsumowaniem opowieści o Ariadnie i razem z I 6 tworzy ramę kompozycyjną. Prośby i nadzieje małżonka zostały spełnione. Po wielu latach wspólnego życia, doświadczanego częstymi rozstaniem, Ariadna okazała się godną podziwu żoną, jak Penelopa, Laodamia i Euadne³³⁶.

Cykl *De amore coniugali* kończą dwie pieśni weselne dla córek, Aurelii (III 3) i Eugenii (III 4). Na początku zbioru, w elegii pisanej na swój własny ślub, poeta udzielał pouczeń Ariadnie, teraz kieruje je do córek. Obok rad dla nowożeńców, by żyli w zgodzie i wierności, pojawia się także zachęta do cieszenia się rozkoszami miłości, póki trwa młodość:

Aetatis breve ver; vos veris carpite florem; (III 3, 135)

To wezwanie do zerwania kwiatu miłości i młodości, skierowane niegdyś przez Owidiusza do dziewcząt w *Ars amandi* (III 79–80), powraca jak echo w humanistycznej poezji erotycznej³³⁷. Sam zresztą Pontano w *Amores* zwracał się w ten sposób do Fanni. Teraz jako ojciec udziela takiej rady córce wychodzącej za mąż. Wezwanie do korzystania z młodości jest jednocześnie zamknięciem zbioru, na po-

³³⁶ Podobnie Owidiusz słał swą żonę Fabię, porównując ją do słynnych ze swej wierności małżonek (*Tristia* I 6, V 14; *Epistulae ex Ponto* III 1).

³³⁷ Por. rozdział *Kochanka*, s. 71, 76.

czątku cyklu elegii (I 4) starał się skłonić swą młodą oblubienicę do cieszenia się rozkoszami miłości. Teraz oboje mogą kosztować jej owoców i jako szczęśliwi małżonkowie przekazywać swe doświadczenie oraz udzielać rad córkom, by także one, jak ich rodzice, mogły przez wiele lat rozkoszować się miłością.

W pieśniach weselnych dla Aurelii i Eugenii Ariadna ukazana została jako szczęśliwa i dumna matka. Spełniła swoje zadanie, dobrze wychowała córki i doprowadziła je do szczęśliwego zamążpójścia. Może teraz z radością układać kwiaty, tworząc z nich ozdobne wieńce dla nowożeńców. Może też mieć satysfakcję, że małżonek ukazuje ją w epitalamiach jako wzór żony, godny naśladowania przez jej córki.

De amore coniugali to poetycki album rodzinny, przedstawiający wydarzenia od momentu ślubu (1461) do czasu dojrzałej miłości, cieszącej się swymi owocami. Bohaterka cyklu Ariadna ukazana została od młodziutkiej nieśmiałej dziewczyny po dojrzałą i spełnioną kobietę, realizującą swoje powołanie życiowe i odnajdującą w tym szczęście mimo wielu trudnych i bolesnych chwil. Skromna, pracowita, czule kochająca męża i swe dzieci, w wierności może równać się z Penelopą, czym całkowicie różni się od elegijnych kochanek. W *De amore coniugali* Venus, Pudor i Fides są z sobą połączone. W oczach męża jest stale piękna, pełna młodzieńczego uroku i, mimo upływu czasu, nadal rozpala jego uczucia. Inaczej niż bohaterki rzymskich elegii, straszone starością, Ariadna nie podlega prawom czasu, który zabiera młodzieńczą urodę³³⁸. W cyklach antycznych i humanistycznych elegii erotycznych starość i brzydota były karą, która miała spaść na niewierne i oziębłe kochanki. Ariadna pozostaje niezmiennie młoda i piękna, co, jak myślę, można interpretować jako nagrodę za jej wierność i czułość.

Również inne elegijne motywy Pontano adaptuje do opowieści o małżeńskiej miłości. Nowego znaczenia nabiera epitet *dura*, nie wyraża już oziębłości ani wyrachowania kochanki, ale paniński wstyd czystej oblubienicy. Nie ma też w *De amore coniugali* paraklausithyronu, co wydaje się oczywiste. Jednak często powtarzające się rozłąki, tęsknota małżonka, skazanego na oddalenie od swej ukochanej żony, mogą stanowić ekwiwalent toposu *amator exclusus*, jak próbował adaptować ten motyw już niegdyś Pliniusz, wyrażając swą tęsknotę w liście do żony Kalpurnii³³⁹. Inspiracją dla Pontana mogły też być elegie epistolarne Owidiusza do Fabii, pisane w czasie wygnania. W *De amore coniugali* więc, w utworach pisanych w czasie rozłąki z żoną, dochodzi do głosu elegijna *querimonia*³⁴⁰.

Innowacją jest powtarzający się motyw wspólnej pracy małżonków. Nie jest to już służba u dziewczyny, jak w przypadku Tibullusa, który był skłonny wykonywać nawet najcięższe prace, byleby tylko znajdować się w pobliżu Delii, a następnie Nemesis. Ariadna nie jest panią zniewalającą swego ukochanego, lecz

³³⁸ Por. G. Urban-Godziek, *Gdy róża...*, s. 536.

³³⁹ Zob. s. 114.

³⁴⁰ Por. G. Urban-Godziek, *Elegia renesansowa...*, s. 148.

partnerką we wspólnej pracy. Często podkreślanymi zaletami Ariadny są pracowitość i troska o rodzinę. Wierna i oddana swemu mężowi Ariadna, dbająca o dom i dzieci, może stać się dla innych dziewcząt nauczycielką małżeńskiej miłości.

Odmienność jest również, w porównaniu z rzymskimi cyklami, ewolucja miłości bohaterów. Nie ma takiej amplitudy uczuć, jak na przykład u Propercjusza, ani też związek nie kończy się zerwaniem z ukochaną. Ukazana jest miłość szczęśliwa i spełniona, która wzrasta i dojrzewa. Pierwotny niepokój i zazdrość zostają zastąpione zaufaniem, pewnością wzajemności. Więc małżonków staje się coraz głębsza, a towarzyszy jej nadal świeżość uczuć i silna namiętność³⁴¹. Jest to też miłość, która doczekała się owoców: dzieci, które dopełniają szczęścia małżonków. Macierzyństwo Ariadny jest silnym kontrastem wobec postaci elegijnych kochanek, które jak Korynna (czy później również Fannia Kallimacha) dokonują aborcji. Pontano tworzy więc cykl o miłości małżeńskiej, przetwarzając elegijne motywy i wprowadzając nowy, konkurencyjny typ bohaterki: żonę i matkę. Szuka także inspiracji poza cyklami elegii erotycznych. Nawiązuje do elegii Propercjusza, których bohaterkami są małżonki: Aelia Galla, Aretuza, Kornelia, a z którymi Ariadna ma wiele wspólnych rysów. Renesansowy poeta prowadzi też literacki dialog z listami Owidiusza do jego żony Fabii. Czerpie więc z całego bogactwa możliwości, jakie niesie elegia w różnych swych odmianach.

W *De amore coniugali*, tej poetyckiej kronice rodzinnej, pominięte zostało bolesne wydarzenie, jakim była śmierć córki Lucii Marzii, która zmarła w 1479 r.³⁴². Swą żonę oplakującą śmierć córki i pochylającą się nad jej grobem ukazuje Pontano w *De tumulis*. Podobnie w *Uranii* Ariadna wraz z całą rodziną rozpacza i przeżywa żałobę, o czym była już mowa. Matka doświadczająca śmierci własnego dziecka to jeszcze jedna rola, jaka przypadła w udziale Ariadnie, co też jej małżonek uwiecznił w swej poezji³⁴³.

W 1490 r. spotkał Pontana kolejny cios: śmierć ukochanej żony. Ariadna jest nadal bohaterką jego utworów pisanych w żałobie. W zbiorze *De tumulis* cztery poetyckie nagrobki poświęcone są Ariadnie (II 24, 25, 60, 61). Prawdopodobnie pierwszym utworem napisanym po jej śmierci jest *Tumulus Ariadnae Saxoniae Neapolitanae. Viator, Genius et Hyacinthus colloquuntur* (Tumuli II 24). Zgodnie z tytułem jest to rozmowa, w której biorą udział trzy osoby: przechodzień, bóstwo opiekuńcze i hiacynt. To właśnie hiacynt opowiada o bólu małżonka po stracie żony i podaje powód jej śmierci. Gdy naga kąpała się w jeziorze Lucrino, jedna z nimf pozazdrościła Ariadnie urody. Zazdrość nimfy zatrzała wodę i spowodowała śmierć pięknej kobiety. Jest więc to poetycka interpretacja tego, co się wydarzyło rzeczywiście: Adriana wyjechała do kąpieliska nad jeziorem Lucrino, tam zachorowała

³⁴¹ Por. *ibidem*, s. 148–149.

³⁴² W *De amore coniugali* III 2, 11–12 jest mowa o dwóch córkach towarzyszących Ariadnie, a nie o trzech, została więc prawdopodobnie napisana już po śmierci Lucii.

³⁴³ Por. rozdział *Dorastająca córka*, s. 52–56.

i umarła³⁴⁴. Nawet więc do wyrażenia swego bólu i ukazania tak dramatycznego wydarzenia Pontano tworzy mit. Jest to też wzruszający wyraz miłości męża, dla którego Adriana, czterdziestosześcioletnia kobieta, z którą przeżył niemal trzydzieści lat, jest nadal pełna młodzieńczego uroku i może konkurować z najpiękniejszymi nimfami³⁴⁵.

Hiacynt wspomina Ariadnę jako śliczną i troskliwą ogrodniczkę, która zawsze o niego dbała. Po jej śmierci zaczął usychać, ożywiły go dopiero łzy męża Ariadny. Gdy Przechodzień (*Viator*) chce się dowiedzieć czegoś więcej o tak niezwykle zmarłej, Hiacynt mówi:

Illa tori bene fida comes custosque pudici,
Cuique et acus placuit, cui placuere coli,
Quaeque focum castosque lares curavit, et arae
Et thura et lacrimas et pia sarta dedit,
In prolem studiosa parens et amabilis, uni
Quae studuit caro casta placere viro,
Hic posita est Ariadna. Rosae violaeque nitescant
Qua posita, et lacrimis hic mihi surgat honos. (*Tumuli* II 24, 43–50)

Słowa te pochodzą z epitafium Adriany³⁴⁶, ułożonego zgodnie z antyczną konwencją. Adriana, doskonała żona i matka, jest sławiona jak rzymskie matrony: skromna, pracowita, wierna, pobożna, żona jednego tylko męża (*univira*). I jak największą pochwałą kobiet na rzymskich nagrobkach było: „przędła wełnę” (*lanam fecit*), tak też Pontano nie zapomina o tej niewieściej pracy w epitafium swojej żony.

Wyrazem żałoby po śmierci Adriany jest również obszerna i bardzo kunsztowna bukolika *Meliseus* (*Ecl.* 2). Jest to pastoralne epicedium nawiązujące do tradycji antycznych żałobnych eklog. Pontano jako pierwszy wprowadza ten typ bukoliki do łacińskiej humanistycznej poezji Quattrocenta, w czym szybko zyskuje uznanie i licznych naśladowców³⁴⁷. Pasterze Faburnus i Ciceriscus rozmawiają z sobą o żałobie, którą przeżywa inny pasterz Meliseus, utraciwszy swą ukochaną żonę³⁴⁸. „Meliseus” to poetycka maska Pontana, którą posługuje się także w bukolice *Acon*³⁴⁹.

Ciceriscus przytacza pieśń nimfy Patulcis, śpiewającej o Ariadnie, która zawsze towarzyszyła Meliseusowi w pracy i wypoczynku:

³⁴⁴ C. Kidwell, *op. cit.*, s. 206.

³⁴⁵ F.J. Nichols, *Introduction*, [w:] *An Anthology...*, s. 34.

³⁴⁶ Epitafium to znajdowało się w kaplicy nagrobnej (Tempietto), wzniesionej przez Pontana dla żony i dla zmarłych dzieci. Por. C. Kidwell, *op. cit.*, s. 207, 216 (zdjęcie), oraz G. Parenti, *op. cit.*, s. 76–78.

³⁴⁷ Zob. W.L. Grant, *op. cit.*, s. 306.

³⁴⁸ Zob. analizę tej bukoliki: F.J. Nichols, *Introduction*, [w:] *An Anthology...*, s. 34–36. Zob. też obszerny komentarz w wydaniu: G. Pontano, *Églogues/Eclogae...*

³⁴⁹ W *Arkadii* Sannazara pasterz Meliseus to też *persona* Pontana.

Severat ipsa suo segetem cum coniuge et una
Purgarat valida segetem cum coniuge marra;
Ipsa suo segetem cum coniuge falce secarat,
Et gravidos torta culmos religarat avena,
Contuderatque suo messem cum coniuge, et aurae
Iactarat fragilem socio cum coniuge aristam;
Interea socio demulserat aera cantu,
Mox simul aestiva requierat fessa sub umbra,
Carpebatque leves caro cum coniuge somnos.
Ah dolor, abreptamque toro avulsamque lacertis
Coniugis hanc rapuit volucris Proserpina curru,
Clausit et aeterno torpentia lumina somno. (24–35)

Ariadna była pracowitą i wierną towarzyszką Meliseusa we wszystkich trudach, umilającą pracę pieśnią. Powtórzenia *cum coniuge* podkreślają, że była to nierozłączna para i w pracy, i w czasie odpoczynku. Śmierć wyrывa Ariadnę z objęć ukochanego męża.

Zmarłą, zgodnie z konwencją żałobnych eklog, oplakuje cała przyroda, także nimfy. W żałobie uczestniczą również jej codzienne narzędzia pracy: Ariadna pracowała w polu, ścinała dojrzałe kłosy, teraz sama zostaje ścięta przez śmierć; Ariadna przędła i tkła, teraz nić jej życia obciąła okrutna Parka; Ariadna pięknie haftowała, tworząc na ubraniach dla męża i dzieci całe krajobrazy, pogodne i rozświetlone promieniami słońca, jednak przyszła gwałtowna burza i porwała hafciarkę, pograżając ją w ciemności.

Po pieśni nimfy Patulcis Ciceriscus powtarza pieśń, którą śpiewał sam Meliseus, oplakując śmierć swej żony:

Arescat mihi ros et apes sua mella negarint,
Non, o non mihi cara favos quae deliquet uxor:
Torpescant flores, pomum mihi deneget arbor,
Non, o non mihi poma manu quae seligat uxor:
Squalescat seges et messem mihi culta negarint,
Non, o non cererem mihi quae mea ventilet uxor:
Arescant horti, frugem mihi deneget hortus,
Non olus o mihi quae, non quae mea tondeat uxor:
Torpescat focus atque ignes focus ipse negarit,
Non, o non mihi farra foco quae torreat uxor:
Dispereant fontes et aquas mihi deneget amnis,
Non, o non latices mihi quae mea misceat uxor: (151–162)

Powtarzające się natarczywie na końcu wersów słowo *uxor* podkreśla dotkliwą pustkę po śmierci Ariadny. Rozpacz owdowiałego Meliseusa zwraca się przeciw całej otaczającej go rzeczywistości, w której zabrakło Ariadny. Po jej śmierci nic już nie ma sensu, wszystko powinno ulec zagładzie:

Dira lues coelo ruat, et ruat altus olympus
Stragem agris, stragem arboribus, terraeque ruinam

Det super, et mediis tellus internatet undis,
 Non uxor mihi cara domi, quae sarcula curet,
 Non falcem quae acuat messi lignisque securim,
 Non socia gratorum operum consorsque laborum, (169–174)

Śmierć Ariadny powoduje katastrofę nie tylko w życiu jej męża, lecz także w całej przyrodzie, co jest motywem znanym z antycznych żałobnych bukolik. Jednocześnie jest to silny kontrast ze wspomnianymi wcześniej elegiami z *De amore coniugali* (przede wszystkim II 3 i II 4), w których ukazani byli szczęśliwi małżonkowie razem pracujący w ogrodzie wśród bujnej roślinności, w harmonii z sobą i całą naturą, niemal jak Ewa i Adam w raju. Ariadna, zgodnie ze swym poetyckim imieniem, jest niczym bogini płodności: gdy jej zabrakło, cała natura obumiera.

Utraciwszy swą ukochaną Ariadnę, Meliseus użala się nad sobą, swoją samotnością, nad tym, że żona nie będzie się już nim opiekować w dniach starości ani nie będzie opłakiwać go po śmierci:

Non, heu, quae defecta senis locet ossa cubili,
 Cantanti non quae numeros et verba ministret,
 Pulsantem non quae digitis iuvet et iuvet ore,
 Non oculos quae claudat amans donetque capillis
 Extinctum et lacrimis decoret miseranda sepultum,
 Quae memor aeternumque vale, vale ad hostia dicat. (175–180)

Meliseus po skończeniu swej żałobnej pieśni ukrył się w ciemnej grocie niczym w grobie. Skarży się, że cień Ariadny nie przychodzi odwiedzić go w nocy: „Longum o defleta, quid umbra/ Nec mihi nocte venis, nec amica occurris imago?”

Ariadna ulituje się nad swym zrozpaczonym małżonkiem i w innych już utworach Pontano będzie pisać o pociesze, jakiej doznaje w snach, gdy widzi w nich swą żonę. W jednym z *Tumuli* zatytułowanym *Pontanus uxorem Ariadnam in somnis alloquitur* pisze o cieniu Ariadny, który przychodzi w nocy i rozjaśnia ciemności swą obecnością³⁵⁰:

Nocte quidem, coniux, tecum vagor, et tua mecum
 Umbra venit; sic nox luxque diesque mihi est. (*Tumulus* II 60, 1–2)

Podobny tytuł nosi jedna z pieśni ze zbioru *Lyra*: *Uxorem in somnis alloquitur* (*Lyra* 9). We śnie staje się możliwe spotkanie z cieniem ukochanej żony:

Umbra sis felix mihi: suntne veri,
 Uxor, amplexus? vigilantis anne
 Cura te in somnis agit, atque vana
 Ludis imago?
 Umbra sed quamuis mihi cara, salve,
 Et mihi felix ades; osculantem

³⁵⁰ O figurze pocieszycielki, którą posługuje się także Pontano w utworach o Ariadnie, pisze G. Urban-Godziek, *De consolatione...*, s. 9–14.

Osculans tete accipioque, amansque am-
Plector amantem. (*Lyra* 9, 1–8)

Spotkanie z cieniem Ariadny jest bardzo „cielesne”, cień można objąć i zostać przez cień przytulonym, można pocałować i otrzymać pocałunki³⁵¹. Podobne zdolności przypisywał cieniem Pontano w *De amore coniugali*, pisząc o pośmiertnym spotkaniu Korynny i Owidiusza. Tak też wyobraża sobie szczęście wieczne w raju — w *Tumulus* dla Laury, żony zmarłego wcześniej Antonia Panormity, ukazuje radosne spotkanie małżonków, których cienie łączą się z sobą na nowo w zaświatach (*Tumuli* II 34). Podobnie wyobraża sobie swoje spotkanie z Ariadną w niebie, gdy już do niej dołączy po śmierci.

Wizję wiecznego szczęścia przy boku Ariadny roztacza poeta również w jednej z elegii ze zbioru *Eridanus*. Ten, napisany już pod koniec życia, zbiór mięści w sobie frywolne utwory erotyczne, w których bohaterką jest przede wszystkim młoda i ponętna Stella. Pewnym zaskoczeniem są umieszczone tam dwie elegie skierowane do Ariadny (otwierająca i zamykająca drugą księgę: *Eridanus* II 1 i II 32). Mimo że Ariadna już nie żyje, Pontano odczuwa potrzebę usprawiedliwienia się przed żoną ze swojego romansu ze Stellą³⁵². Próbuje więc w elegii *Ariadnam uxorem mortuam alloquitur* (II 1) wyjaśnić zmarłej żonie, że jest wolny. Śmierć zakończyła ich małżeństwo i już nie wiąza go z Adrianą żadne śluby. Tak więc zmarła nie ma już prawa skarżyć się na jego niewierność:

Quid querere, o Ariadna? Tuae non iusta querelae
Causa subest; solvit mors sua iura tori.
Liber ago; si nullo cavet lex, desinit esse
Peccatum; quare desine et ipsa queri.
Lex statuit sibi ius; cessat ius, lege soluta;
Hinc sunt coniugii libera vincla mei. (*Erid.* II 1, 1–6)³⁵³

Później jednak poeta się reflektuje i dziwi własnym słowom, przyznając, że nadal kocha Ariadnę. Niegdyś połączył ich sam Amor, zatem ich miłość będzie trwać także po śmierci. Wyobraża sobie Ariadnę w zaświatach, na Polach Elizejskich, jaśniejącą swą urodą³⁵⁴:

Tu nunc elisii fulges per amoena vireti,
Priscarum et nulli forma secunda tua est,
Vel tibi ut inuideant, livor si forte beatas
Sollicitet, tibi si livor obesse queat.

³⁵¹ Por. *ibidem*.

³⁵² Jak sugeruje C. Kidwell, Stella (zapewne kurtyzana) była kochanką poety jeszcze za życia Ariadny. Najprawdopodobniej poznał ją w Ferrarze w 1484 r. Po kilkunastoletniej znajomości Stella porzuciła swego o wiele od niej starszego kochanka. C. Kidwell, *op. cit.*, s. 163–179.

³⁵³ G. Urban-Godziek, *De consolatione...*, s. 11–12.

³⁵⁴ W *De hortis hesperidum*, poemacie dydaktycznym o uprawie drzew, Pontano także roztacza piękną wizję Pól Elizejskich, po których przechadza się Ariadna, zrywając kwiaty.

Hinc patiare licet tantisper ludere nostram
 Canitiem; fas sit ficto in amore queri,
 Dum nos fata vocent, dum te, mihi cara, revisam,
 Elisiusque iterum vincula nectat Hymen. (*Erid.* II 1, 13–20)

Ariadna jest najpiękniejsza i pozostałe mieszkanki Elizjum mogłyby być o nią zazdrosne, gdyby były do tego zdolne. Na szczęście uczucie zazdrości jest obce szczęśliwym ceniom, dlatego już nic nie grozi Ariadnie. Przypomnijmy, że jako powód śmierci swej żony Pontano podawał zazdrość nimfy o jej urodę. Pisząc o tym, że przebywające w Elizjum cienie nie są zdolne do tak niskiego uczucia, jakim jest zazdrość, Pontano zapewne liczy na to, że także Ariadna nie będzie zazdrosna o Stellę i pobłażliwie będzie patrzeć na jego romans. Zwłaszcza że poeta zapewnia, iż jest to chwilowa namiętność, osładzająca jego starość. Jego życie już dobiega końca, już niedługo dołączy do swej żony, a wtedy będą cieszyć się sobą przez całą wieczność i na nowo przeżywać niegasnącą miłość. Prosi Ariadnę, by posłała małżeńskie łoże, jak miała zwyczaj to czynić i by czekała na swego męża:

Nec mora longa quidem. Quanquam brevis, ipsa molesta est:
 Iam venio; cupidos, o mea, pande sinus,
 Et thalamos, formosa, para, dulcisque hymaeneos;
 Iam propero; solitos sterne, Ariadna, toros. (21–24)

Wizja szczęścia w zaświatach obejmuje także rozkosze ciała. Połączeni na nowo małżonkowie będą mogli nadal cieszyć się pełnią wzajemnej miłości, którą jeszcze bardziej rozpała oczekiwanie i tęsknota:

Felices somnos, cumulatque gaudia lecti,
 Illa vel elisiis cognita sola toris:
 Te docet Evadne, coniux docet acris Ulixi,
 Inque viri recubans Laodomia sinu;
 Immemor hic Troiae gestique ad Pergama belli,
 Optatae fruitur coniugis ore suae,
 Illa memor luctus, memor et consortis ademti,
 Delitiis pensat damna priora novis.
 Hi cito nos erimus (nulla est nam longa senectus),
 Ipsa eris in nostro Laodomia sinu; (37–46)

Przywołane zostały ponownie Euadne, Penelopa i Laodamia, jak w *De amore coniugali*, na początku miłości, podane Ariadnie za wzór wiernego oczekiwania na ukochanego. Teraz Ariadna ma nadal czekać na swego męża w zaświatach, jak zawsze wiernie na niego czekała, żyjąc jeszcze na tym świecie. Osłodą oczekiwania może być dla niej to, że mąż-poeta umieścił ją w Elizjum obok doskonałych małżonek, którym nie tylko dorównuje swymi cnotami, lecz jeszcze przewyższa je wszystkie urodą.

ROZDZIAŁ V

STARSZA KOBIETA

Inde senilis hiems tremulo venit horrida passu,
aut spoliata suos, aut, quos habet, alba capillos.
Nostra quoque ipsorum semper requieque sine ulla
corpora vertuntur, nec quod fuimusve sumusve,
cras erimus [...]

Owidiusz, *Metamorfozy* XV 212–216

Kiedy zaczyna się starość? W różnych epokach różnie wyznaczano początek tego etapu ludzkiej egzystencji, co wynikało też ze zmieniającej się średniej długości życia. Pitagoras, który podzielił życie człowieka na cztery dwudziestoletnie okresy, odpowiadające porom roku, uważał, że starość (czyli zima) to wiek od 60 do 80 lat³⁵⁵, do tego podziału nawiązał później św. Augustyn. Według Arystotelesa człowiek osiąga pełnię swych możliwości fizycznych pomiędzy 30. i 35. rokiem życia, a intelektualnych w wieku około 49 lat, później jego siły słabną³⁵⁶. W świecie rzymskim zwykle przyjmowano dwie liczby graniczne: od 46. roku życia następował pierwszy etap starości (człowiek w tym wieku to *senior*), a od 60. — schyłkowy (*senex*)³⁵⁷. Dante twierdził, że starość rozpoczyna się w wieku 45 lat, a Matteo di Marco Palmieri — 56 lat, natomiast za schyłek sędziwego wieku obaj autorzy uznali 70 lat³⁵⁸.

Często też inaczej ocenia się wiek kobiet, a inaczej mężczyzn³⁵⁹, a nawet same kobiety różnie są postrzegane. Na przykład Giovanni Pontano, ostrzegając Fannię przed upływem czasu i utratą atrakcyjności, twierdzi, że starość zaczyna się w wieku 25 lat³⁶⁰:

³⁵⁵ Zob. J. Jurkiewicz, *Kiedy w starożytności rozpoczynała się starość?*, „Vox Patrum” 31 (2011), t. 56, s. 190.

³⁵⁶ Arystoteles, *Rethorica* 1390b, 5. Por. *Polityka* 1335b 32–35.

³⁵⁷ Zob. np. Cicero, *Cato Maior de senectute* 60.

³⁵⁸ Ch. de La Roncière, *op. cit.*, s. 225–226.

³⁵⁹ Jak np. twierdzenie przypisywane niegdyś Kwintylianiowi: „Inter pares quoque annos citius femina senescit, neque amator anus uxor nisi memoria”. Pseudo-Quint. *Declam.* 306,20.

³⁶⁰ Zob. rozdział *Kochanka*, s. 75–76.

Post lustra quinque iam senectus incipit
Latensque surrepit modo. (*Parth.* I 4, 31–32)

Inaczej patrzy na swą żonę, która pozostaje dla niego niezmiennie młoda, aż do samej śmierci w wieku 46 lat³⁶¹. Jest więc to spojrzenie bardzo subiektywne. Trzeba też pamiętać, o czym już była mowa, że tylko części kobiet, zarówno w starożytności, jak i renesansie, było dane dożyć sędziwego wieku, ze względu na wysoką śmiertelność w czasie porodu i połogu³⁶².

W świecie starożytnym — co odezwie się też echem w literaturze renesansowej — starość wzbudzała ambiwalentne uczucia. Z jednej strony osoby starsze darzono należnym szacunkiem i przypisywano temu etapowi życia cenne przymioty: *prudentia*, *gravitas*, *severitas*. O zaletach tego wieku pisali rozmaici autorzy, m.in. Cyccero (*Cato Maior de senectute*), Petrarca (*Res seniles*) czy Rej (*Żywot człowieka pocziwego*). Z drugiej strony skarżono się na starość z powodu ograniczeń i dolegliwości, określając ją epitetami: *molesta*, *morosa* czy *curva*. Pozwalano też sobie na szydzenie z osób starszych i ich różnych przywar.

Według greckiej mitologii Starość była córką Nocy, a jej siedzibą — przedsionek Piekieł. Na ludzi sprowadziła ją Pandora, otwierając puszkę z nieszczęściami — od tego czasu starość nęka śmiertelników. Wolni od niej są boscys mieszkańcy Olimpu, którzy cieszą się wieczną młodością. Cała zresztą grecka kultura to kult piękna i młodości, dlatego też jej przeciwieństwo, starość, jest przez Greków traktowana jako przekleństwo³⁶³. W literaturze greckiej, zależnie od gatunku, postaci starszych osób mogły wzbudzać szacunek i współczucie, jak chociażby postać tytułowa *Edypa w Kolonos* Sofoklesa; mogły też być obiektem żartów w komediach czy epigramatach, w których wyśmiewano się z przypisywanych temu wiekowi wad: skąpstwa, gadulstwa, skłonności do kłótni, nadużywania wina. Wśród postaci kobiecych przedmiotem szczególnych ataków były stare rozpustnice (*moechae senescentes*), w sposób natarczywy szukające „wielbicieli”. Warto też zwrócić uwagę na grecką sztukę: w okresie klasycznym unika się przedstawień osób starszych lub ukazuje się je w sposób idealizujący, natomiast sztuka hellenistyczna przedstawia je w sposób naturalistyczny, jak choćby słynna rzeźba *anus ebria*³⁶⁴.

Rzymianie, sięgając do greckiej literatury, przejęli pewne typy starców i staruszek, uzupełniając je postaciami rodzimymi (np. stary despotyczny *pater familias* w komediach Plauta). Także w poezji łacińskiej popularne są żarty z podstarzałych

³⁶¹ Por. rozdział *Małżonka i matka*, s. 142–144.

³⁶² Jeszcze w XVII w. „W sferach arystokratycznych w Anglii 45% kobiet umierało przed ukończeniem 50. roku życia, w tym jedna czwarta w wyniku komplikacji porodowych”. M. Bogucka, *Gorza płęć...*, s. 103.

³⁶³ Zob. G. Minois, *Historia starości. Od antyku do renesansu*, przeł. K. Marczevska, Warszawa 1975, s. 53–73.

³⁶⁴ Zob. *ibidem*, s. 77–78. Interpretację tej rzeźby i jej obecność w kulturze przedstawia S. Borowicz, *Znak zapomnianej eschatologii*, [w:] S. Borowicz, J. Hobot, R. Przybylska, *Stara rebeliantka. Studia nad semantyką obrazu*, Kraków 2010, s. 93–230.

heter, próbujących się odmłodzić i zdobyć mężczyzn. Horacjańska Lika czy Marcjalisowa Vetustilla to *moechae senescentes*, ulubione obiekty męskich szyderstw. Odstraszającymi postaciami staruch są też stręczycielki. *Lena* to czarny charakter *palliaty*, łączący w sobie odrażające cechy, jak np. matka hetery Gymnasium (owa *multiloqua et multibiba anus*) w *Cistellarii* Plauta. Stręczycielka jest też postrachem kochanków w elegii, jak Owidiuszowa *Dipsas anus*, cyniczna rajfurka, pijaczka i wiedźma w jednej osobie, deprawująca Korynnę (*Amores* I 8).

Jednocześnie Rzymianie potrafili docenić starsze życliwe kobiety. Jedną z najsympatyczniejszych staruszek w literaturze antycznej jest Anna Perenna, o której pisze Owidiusz w *Fasti*. Anna była ubogą i bardzo pracowitą kobietą. Gdy w czasie secesji na Górę Świętą zabrakło plebejuszom żywności, Anna przyszła im z pomocą:

illa, levi mitra canos incincta capillos,
fingebat tremula rustica liba manu,
atque ita per populum fumantia mane solebat
dividere: haec populo copia grata fuit.
pace domi facta signum posuere Perennae,
quod sibi defectis illa ferebat opem. (*Fasti* III 669–674)

Anna, siwowłosa i z trzęsącymi się rękami, piecze placki i rozdaje je, jeszcze ciepłe, zgłodniałym ludziom. Została później, w dowód wdzięczności, uczczona pomnikiem i oddawano jej cześć boską. Anna też, gdy już stała się boginką, okazała się figlarna i oszukała Marsa zakochanego w Minerwie. Obiecała, że doprowadzi do ślubu Marsa z Minervą, po czym sama przebrała się za oblubienicę — żart ten bardzo rozbawił bogów (*Fasti* III 675–696).

W świecie rzymskim starsze kobiety, zwłaszcza matrony należące do *nobilitas*, często były postrzegane jako strażniczki dawnych dobrych obyczajów. O pewnej starszej kobiecie, która może być takim wzorem, wspomina z uznaniem Liwiusz: „anum Aebutiam [...] probam et antiqui moris feminam” (*Ab urbe* XXXIX 11, 4).

Owidiusz i Liwiusz, mówiąc o swoich sędziwych bohaterkach, użyli rzeczownika *anus*, który był w łacinie najczęstszym określeniem starszej kobiety. Interesujące wnioski można wyciągnąć, gdy spojrzysz się do *Thesaurus Linguae Latinae* na leksem *anus* oraz na towarzyszące mu przymiotniki i konteksty. Wśród konotacji pozytywnych, jak te wspomniane wcześniej, *anus* może się jeszcze odnosić do bezbronnej starszej kobiety, która straciła swoich bliskich. Może więc to być matka oplakująca śmierć swoich dorosłych dzieci, jak Hekuba, Alkmena, Jokasta czy Liwia (matka Druzusa). Niemal wszystkie te kobiety są jednocześnie wdowami, przez co wzbudzają jeszcze większe współczucie³⁶⁵. Jednak wśród konotacji słowa *anus* dominują negatywne, sugerujące wiele przykrych cech starszych kobiet: brzydotę, gadulstwo, podstępność, zabobonność, słabość do wina.

³⁶⁵ Te konotacje terminu podkreśla też V. Rosivach, *Anus: Some Older Women in Latin Literature*, „The Classical World”, vol. 88, No. 2 (1994), s. 108–109.

Także w odrodzeniu, które odziedziczyło po kulturze antycznej podziw dla piękna i młodości, starość wzbudzała ambiwalentne uczucia. Przyjrzyjmy się więc teraz kilku wybranym bohaterkom, najpierw tym, o których humaniści piszą z szacunkiem i sympatią, a następnie tym, z których szydzą, przedstawiając je w sposób karykaturalny.

Familiares

Giovanini Pontano w zbiorze *De tumulis* kilka utworów poświęca zmarłym starszym kobietom ze swej rodziny, przede wszystkim matce. Giacomo Pontano, ojciec poety, zmarł, gdy Giovanni był małym chłopcem³⁶⁶. Matka, Cristiana, już od najwcześniejszych lat bardzo dbała o wychowanie i wykształcenie syna³⁶⁷. Jej starania i metody wychowawcze (np. umoralniające opowiadki, nagrody za sukcesy w szkole, kary za ich brak) wspomina Pontano w *De sermone*. W wychowaniu dzieci wspierała Cristianę jej matka Leonarda oraz jej siostra Nella.

Pontano miał szczęście, że jego matka dożyła późnego wieku, jej śmierć spotyka go już jako osobę dorosłą. Wyrazem synowskiej wdzięczności i bólu są dwa epitafia napisane po śmierci Cristiany. W pierwszym z nich, *Tumulus Christianae matris. Pontanus filius ad illius sepulcrum*, poeta sławi liczne zalety i zasługi swej matki:

Optabunt tibi, Christiana, Musae
Ad bustum bene, nec mihi negabunt
Ad matris tumulos adesse flenti.
Has lactis pretium tibi quotannis
Ex voto lacrimas, parens, dicamus;
Hos questus tibi pro labore et aestu,
Pro puerperii damus dolore,
Pro casta simul institutione,
Pro linguae studiis, bonique cultu,
Et desiderium tui perenne
Et suspiria pectoris vovemus
Cum luctu, gemitu, dolore et aestu.
Nec Musae numeros negant querenti.
Quod vivis bene, quod deos vereris,
Quod castum colis et probas modesta,
Hinc te pierides puellae amarunt,
Amavit dea virginum magistra,
Atque hinc te ad socios choros vocarunt,
Inter quos agis et beata ludis. (*De tumulis* II 22)

Warto zwrócić uwagę na obecność Muz w tym epitafium. Nie tylko pomagają poecie wyrazić słowa wdzięczności wobec matki za wszelkie jej trudy, niepokoje i cierpienia, za urodzenie, karmienie, wychowanie i troskę o wykształcenie, ale same też uczestniczą w żałobie. Muzy kochały Cristianę, która była bogobojna i skromna,

³⁶⁶ C. Kidwell, *op. cit.*, s. 27.

³⁶⁷ *Ibidem*, s. 27–31.

teraz więc, po śmierci, zapraszają ją do swego grona. Cristiana dbała o wykształcenie syna, dzięki jej staraniom mógł rozwijać swój talent poetycki, dlatego w nagrodę staje się po śmierci szczęśliwą towarzyszką Muz. Można to epitafium interpretować jako próbę połączenia tradycji pogańskiej i chrześcijańskiej. Określenie *dea virginum magistra* może odnosić się do Minerwy, opiekunki Muz, ale także do Maryi³⁶⁸. Idąc tym tropem, można też, jak sugeruje Parenti, odczytać ten *Tumulus* jako swoistą *interpretatio nominis*, tak często stosowaną przez Pontana³⁶⁹. Cristiana jest „chrześcijańska”, dzięki swemu pobożnemu i sprawiedliwemu życiu, spełnionemu macierzyństwu, osiąga zbawienie, co symbolizuje przyjęcie jej do chórów niebiańskich.

Drugi nagrobek, *Pontanus filius ad feretrum Christianae matris* (II 23), ma nieco inny charakter: dominuje w nim *lamentatio*, a nie *laudatio*. Syn, stojąc przy marach matki, ofiaruje jej swój ból i łzy.

W *De tumulis* wspomina Pontano swoje obie babcie. Babka Leonarda, która mieszkała z owdowiałą Christianą i pomagała jej w wychowaniu dzieci, żyła — jak głosi epitafium (II 6) — aż 110 lat:

*Tumulus Leonardae Pontanae aviae maternas.
Viator et Manes colloquuntur*

Viator

Dii manes, salvete; an quas hic conditis umbras?

Manes

Salve, hospes; sanctam condimus hic animam.

Quis titulus?

Manes

Leonarda iacet Pontana sepulcro,

Post centum ac denas conditur hic segetes.

Viator

Custodes quis vos statuit?

Manes

Probitasque pudorque.

Viator

Constituit tumulos an dea?

Manes

Constituit.

Relligio tumulos statuit; iuvere puellae

Pierides, quoniam cura nepotis erat.

Tu requiem cineri optato, sic fata quiescant

Et tua. Visne aliud?

Viator

Iamque valete, abeo. (*Tum.* II 6)

Pontano wyrażając wdzięczność wobec swej babci, chwali jej dobre i czyste obyczaje. Leonarda wyróżniała się pobożnością, więc nagrobek wzniosła dla niej Religia; wartę przy grobie trzymają jej personifikowane cnoty: Probitas i Pudor.

³⁶⁸ Zob. G. Parenti, *op. cit.*, s. 67.

³⁶⁹ *Ibidem*, s. 68.

W nagrobku dla drugiej babci (ze strony ojca) wdzięczny wnuk wspomina zalety, którymi się wyróżniała: wiarę i pobożność. Spotka ją za to wieczna nagroda:

Caecilia, et tibi sit tellus levis et fluat urna
 Ambrosia, ambrosius stillet et usque liquor,
 Et tibi perpetuum spiret ver, servet et urnam,
 Quam tu servasti cum pietate, fides. (*Tum.* II 8, 5–8)

W *De tumulis* upamiętniona została też ciotka Pontana — Isotta³⁷⁰, która do-
 czekała się imponującej liczby dzieci i wnuków.

Tumulus Isoldae matronae foecundissimae

Felix prole sua felixque nepotibus urna
 Hac Isolda iacet clara puerperiis,
 Quam nati nataeque, cohors numerosa nepotum,
 Imposuit feretro, condidit in tumulo.
 Inscribi hoc iussit busto: „Mea funera curent
 Quae mea deque meis viscera visceribus.”
 Quadraginta igitur strato imposuere feretro,
 Flet reliqua ad notum turba minuta rogum. (II 28)

Pontano sławi płodność (*fecunditas*) zmarłej Izoldy, tę podstawową zaletę niewiast, umożliwiającą im wypełnienie życiowego powołania. Po śmierci Izolda żyje nadal w tych, którym dała życie.

Wspominane w wybranych tu *Tumuli* kobiety umarły w wieku dojrzałym, skoro doczekały się dorosłych dzieci oraz wnuków. Pontano jednak, zgodnie z renesansową estetyką, unika ukazywania bliskich mu osób w ostatnim okresie życia. W tych nagrobnych wizerunkach kobiet, bardzo skrótowo naszkicowanych, podkreśla, zgodnie z epitafijną konwencją, najważniejsze zalety swych bohaterek, będące podsumowaniem ich całego, zakończonego już ziemskiego życia. Chwali pobożność, skromność, pracowitość, troskę o dzieci. Są to uniwersalne cnoty, którymi powinny się charakteryzować wszystkie niewiasty, a od starszych kobiet oczekuje się, że będą w tym wzorem dla młodszych. Poznajemy też jeszcze jeden powód, dla którego ważne jest macierzyństwo. Gdy kobieta miała dzieci, po jej śmierci ma kto ją pogrzebać i opłakiwać oraz zachowywać we wdzięcznej pamięci. Wydając więc na świat dzieci, kobieta przedłuża swoje własne życie.

Święta Elżbieta

Po tych wizerunkach pochodzących z utworów funeralnych o charakterze autobiograficznym popatrzmy na postać starszej kobiety mającej rodowód biblijny. Elżbieta, żona Zachariasza, znana z Ewangelii św. Łukasza i apokryfów, stała się

³⁷⁰ Isolda to Isotta, krewna ze strony matki, jak ją identyfikuje G. Parenti, *op. cit.*, s. 50.

matką Jana Chrzciciela w wieku już bardzo dojrzałym. Święta Elżbieta jest także bohaterką renesansowych utworów, m.in. dwóch poematów poświęconych Maryi: *Parthenice prima sive Mariana* Baptisty Mantuana³⁷¹ oraz *De partu Virginis* Jacopa Sannazara³⁷². W obu poematach przedstawiona jest scena nawiedzenia, gdy Maryja udaje się do swej krewnej Elżbiety. Mantuanus tak opisuje spotkanie obu matek:

Attulerat sextum gravidae iam Delia mensem
Et pleni languebat anus sub pondere ventris.
Haec erat Ismeriae, claro sata sanguine, magni
Zachariae coniux, cui nomen Elisabeth, annis
Iam gravis: haec longo sterilem se fleverat aevo.
Oranti tandem Divum data munere proles,
Indice porrecto, demonstratura Tonantem
Et lotura sacro venientem flumine turbam.
[...]
Tunc anus, adventu carae laetata puellae
Et succensa Deo, dixit: “Tunc illa propago
Exspectata diu nobis? promissaque nostris
Patribus? et sacro vatum celeberrima cantu,
Quam mea iam sero genuit matertera partu? (*Parthenice* I 2, 752–759; 765–769)³⁷³

Mantuanus, zgodnie z Ewangelią, podkreśla sędziwy wiek matki Jana Chrzciciela. Píše, że staruszcze brakuje sił, że słabnie pod ciężarem noszonego w łonie dziecka. Przypomnijmy, że według Ewangelii św. Łukasza, Gabriel w czasie zwiastowania powiedział Maryi, iż jej krewna „poczęła w swej starości” (*Łk* 1, 36). Mantuanus mówiąc o Elżbiecie, posługuje się rzeczownikiem *anus* i złożonym epitetem *gravis annis*. Termin *anus* odnosił się w łacinie zawsze do starej kobiety, znajdującej się w wieku, w którym już nie była zdolna do posiadania potomstwa³⁷⁴. Czymś więc niezwykłym, wręcz paradoksalnym, jest fakt, że *anus* jest brzemienna. Elżbieta przypomina też, że podobnie Anna urodziła Maryję, gdy już nie była młoda („genuit sero partu”), co jest nawiązaniem do tradycji przekazanej przez *Protoewangelię Jakuba*.

Również w poemacie Sannazara podkreślona jest niewykłość macierzyństwa Elżbiety, zmęczonej wiekiem starszej kobiety:

Exurgit monteisque procul contendit in altos
Festinans: ea cura animo vel prima recursat,
Matronam defessam aevo, cui nulla fuissent
Dona uteri, mirum dictu, iam segnibus annis
Foecundam sextique gravem sub pondere mensis

³⁷¹ Poemat został wydany w Bolonii w 1481 r., ale już wcześniej był znany i krążył w odpisach.

³⁷² Wydany w 1526 r., Sannazaro pracował nad tym poematem ok. 20 lat.

³⁷³ Cytuję za wydaniem: *La parthenice mariana di Battista Mantovano*, ed. E. Bolisani, Padova 1957.

³⁷⁴ Por. V. Rosivach, *op. cit.*, s. 108–109.

Protinus affari vocemque audire loquentis
Et spectare oculis sterili data pignora matri. (II 4–10)³⁷⁵

Mimo wieku i zmęczenia Elżbieta z wielkim entuzjazmem i serdecznością wita swoją młodszą krewną. W obu poematach Elżbieta przemawia w prorockim uniesieniu, natchniona przez Ducha Świętego. Powołując się na Pisma, głosi, że czynią się spełniać obietnice mesjańskie, co jest powodem jej wielkiej radości. Żona Zachariasza jest kobietą, która ma silną wiarę, a także zna Pisma: w poemacie Mantuana Elżbieta porównuje Maryję do niezwykłych kobiet Starego Testamentu (Debory, Judyty i Estery). Wobec swej o wiele młodszej krewnej starsza kobieta jest pełna podziwu i szacunku, świadoma Jej niezwykłości.

W obu poematach scena nawiedzenia jest interesującym kontrastem postaci dwóch matek: młodziutkiej Maryi i sędziwej Elżbiety. Kontrast ten był inspiracją dla różnych renesansowych artystów, m.in. Rafaela, który w obrazach *Święta Rodzina Franciszka I* oraz *Święta Rodzina Canigiani* ukazał obok młodej Maryi z Jezusem także starszą Elżbietę z Janem.

Dalsze losy macierzyństwa Elżbiety można odnaleźć w innych już utworach, w *Świętych Heroidach* Heliusa Eobana Hessusa oraz Andreasa Alenusa. W obu tych zbiorach epistolarnych elegii wśród kobiet piszących listy do bliskich im mężczyzn jest św. Elżbieta, która pisze do dorosłego już Jana Chrzciciela — musi więc być niezwykle sędziwą osobą. Utwory te jednak wykraczają poza ramy geograficzne przyjęte w tej książce.

Nutrix

Postacią starszej kobiety, zazwyczaj darzonej sympatią i szacunkiem jest piastunka (*nutrix*). Najczęściej ukazana jest jako osoba, która w młodości była mamką i nianią (czasem nawet zastępowała zmarłą matkę), a teraz, choć posunięta w latach, nadal towarzyszy i służy swym dorosłym już wychowankom. *Nutrix* darzy zwykle swych podopiecznych szczerym uczuciem, wspiera radami i jest ich godną zaufania powierniczką. Horacy w *Ars poetica*, zajmując się postaciami dramatów, pisze, że niania powinna być skrzętna (*sedula nutrix*, *Ars.p.* 116).

Piastunka może być bohaterką różnych gatunków (eposu, dramatu, elegii) i załżeń od konwencji gatunkowych może mieć nieco odmienne rysy. Epickim bohaterom często towarzyszy sędziwa, wierna *nutrix*. W *Odysei* to Eurykleja, piastunka Odysa, rozpoznaje go, gdy wrócił do rodzinnej Itaki. W *Eneidzie* wspomniana jest Kajeta, mamka Eneasza, który urządza jej godny pogrzeb, oraz Barka, niania Sycheusza.

Zdarza się jednak, jak na przykład w twórczości Owidiusza, że *nutrix* jest postacią dwuznaczną. W *Heroidach* stara piastunka towarzysząca córce Eola, Kanake,

³⁷⁵ Cytuję za wydaniem: I. Sannazaro, *De partu Virginis*, a cura di C. Fantazzi, A. Perosa, Firenze 1988.

zakochanej w swoim bracie, próbuje, stosując zioła i różne zabiegi, spędzić płód swej podopiecznej, a gdy jej się to nie udaje, pełni funkcję akuszerki (*Heroides* 11). Podobnie w *Metamorfozach* nianka Mirry, widząc jej cierpienia spowodowane szaloną miłością do własnego ojca, próbuje pomóc dziewczynie. Ona także zna się na ziołach i czarach. Gdy nie udaje jej się odwieść Mirry od tej patologicznej namiętności, bojąc się, że dziewczyna targnie się na własne życie, *nutrix* prowadzi Mirrę do łóża ojca, wmawiając mu, że jest to jakaś obca zakochana w nim panna (*Metam.* X 395–469). Tak więc czasem *nutrix* może niebezpiecznie zbliżać się do czarownicy czy stręczycielki.

Nieco inaczej jeszcze ukazana jest *nutrix* w tragediach. W antycznych dramatach, zwłaszcza Seneki, często występuje para skontrastowanych postaci kobiecych: *domina*–*nutrix*. *Nutrix*, roztropna i zrównoważona, jest silnym przeciwieństwem postaci młodej kobiety (*domina*), ulegającej gwałtownym afektom, jak choćby Medea, Fedra, Klitajmestra czy Dejanira. Piastunki, gdy ostrzegają przed złem i upominają swe podopieczne, powołują się często na swój wiek i doświadczenie życiowe. Takich właśnie argumentów używa na przykład piastunka Fedry, kiedy błaga swą panią, by starała się zapanować nad namiętnością. *Nutrix* próbuje poruszyć Fedrę swym sędziwym wiekiem, zmęczonym troskami sercem, przypominając, że wykarmiła ją własną piersią:

Per has senectae splendidae supplex comas
fessumque curis pectus et cara ubera
precor, furorem siste teque ipsa adiua:
pars sanitatis velle sanari fuit. (Seneca, *Phedra* 246–249)

Nutrix występuje także w komediach. Typem starej, wiernej piastunki jest na przykład *Staphyla anus*, troskliwa opiekunka i powierniczka Fedrii w *Aulularii* Plauta. Może się też zdarzyć, że *nutrix* (jak inne starsze kobiety) ma słabość do wina, co w karykaturalny sposób pokazuje Plaut, kreując postać Leeny (*Leaena anus*), służącej Planezjum (w *Curculio*).

Spójrzmy teraz na kilka wybranych postaci starych piastunek, stworzonych przez renesansowych autorów. Na przykład Tito Vespasiano Strozzi w cyklu elegii *Eroticon* ukazuje pocziwą i skrzętną *nutrix* swej ukochanej:

Fallor? an haec Ceiris, Dominae carissima nutrix,
Substitut? ac verso respicit usque gradu?
En rapidis iterum fertur cita passibus: ipsa est
Notaque, ut accedam, dat mihi signa manu.
Progrediar, quaeramque meis fiducia votis
Quae sit, quidve novi sedula portet anus:
Quod tua si praesens aderit solertia amanti,
Talibus officiis aurea Ceiris eris. (*Eroticon* VI 8, 171–178)³⁷⁶

³⁷⁶ Wszystkie cytaty z *Eroticon* według wydania: T.V. Strozzi, *Poesie latine tratte dall'Aldina e confrontate coi codici*, a cura di A. Della Guardia, Modena 1916.

Sędziwa opiekunka, na wzór postaci stworzonej przez Tibullusa (*aurea anus*)³⁷⁷, sprzyja młodym, ułatwiając im schadzkę, jest życzliwa i pobłażliwa. Inna, bardziej zasadnicza i wymagająca, jest *nutrix* w parenetycznej elegii Pontana *Accusatur nimius puellarum cultus* (*De am. con.* II 1), o której była już mowa. To właśnie *nutrix* upomina próżne dziewczęta i ostrzega je przed karą.

W epice renesansowej, w poszukiwaniu postaci *nutrix*, sięgnijmy jeszcze raz do hagiograficznych poematów Mantuana. Druga *Parthenice* poświęcona jest św. Katarzynie Aleksandryjskiej. Katarzyna pochodziła z królewskiego rodu, jej matka, spodziewając się bliskiej śmierci, powierzyła opiekę nad dwuletnią córeczką piastunce. *Nutrix* wspomina:

Ubera prima dedi, dulcem mihi reddite natam,
Quam mihi vix bimam mater iam proxima morti
Tradidit; et lachrymans erit haec tibi filia dixit. (*Parthenice* II 2, 105–107)³⁷⁸

Gdy Katarzyna jest już dorosłą panną, nadal towarzyszy jej sędziwa, skrzętna *nutrix*, która stara się jej jak najlepiej służyć, pomagając na przykład w porannej toalecie:

Laetior et pulsa victrix formidine virgo
Ocyus ad templum famulis parat ire vocatis,
Nec mora, festinant omnes et sedula nutrix
Iam longaeva ligat crines et virginis ora
Pallida, nocturnae fumoque afflata lucernae
Materna pietate lavat, celeresque ministrae
Sepositas vestes adhibent, tyriumque ruborem
Induit, argento limbus circundatur albo,
Et caput aurato nitidum vestitur amictu. (II 2, 1–9)

Gdy cesarz Maksencjusz zabrał i uwięził Katarzynę, zrozpaczona *nutrix* wszędzie jej szuka i domaga się jej uwolnienia:

Cincta satellitibus tali nil territa casu
Ducitur, et dominae sequitur vestigia nutrix.
Perque vias urbis perque omnia compita clamans:
Reddite, quo mitem dominam crudelibus armis
Protrahitis? nutrix ego sum: cunabula prima
Ipsa gubernavi; nostris adolevit in ulnis. (II 2, 99–104)

Nutrix wiernie kocha Katarzynę, traktując ją jak własną córkę. I jak była przy niej przez całe życie, tak też pragnie umrzeć razem z Katarzyną.

³⁷⁷ Tibullus I 6, 57–62. U Tibullusa jest to postać niejednoznaczna, nazwana *mater*, według komentatorów może być jednocześnie stręczycielką, zob. V. Rosivach, *op. cit.*, s. 116.

³⁷⁸ Podstawa tekstu: *Baptistae Mantvani Vatis Prestantissimi Diuinum secundae Parthenices Opus, sacrosancta[m] divae virginis Catharinae passione[m] heroico carmine illustrans [...]*, Argentoratum 1515.

Przejdźmy teraz do dramatów. Za najlepszą tragedię włoskiego humanizmu została uznana *Progne* Gregoria Correr (1409–1464)³⁷⁹, który był wychowankiem sławnego pedagoga Vittorina da Feltre, założyciela szkoły *Casa giocosa* w Mantui³⁸⁰. *Progne* jest tragedią zemsty. Przypomnijmy, że według mitu Prokne, gdy dowiedziała się, że mąż ją zdradził i jednocześnie zhańbił jej siostrę Filomelę, pragnie się na nim zemścić i to w okrutny sposób. Morduje ich syna Itysa, a następnie gotuje go i podaje swemu mężowi jako potrawę. Correr do stworzenia fabuły swej tragedii wykorzystał ten mit w wersji opowiedzianej przez Owidiusza (*Met.* VI 424–674), sięgnął też do Senecjańskich tragedii zemsty (*Medea*, *Thyestes*). Tytułowej bohaterce towarzyszy sędziwa, wierna *nutrix*. Niania, gdy dowiedziała się o zamiarach opanowanej przez żądzę zemsty Prokne, próbuje ją odwieść od popełnienia tej odrażającej zbrodni. Apelując do swej wychowanki, piastunka, podobnie jak jej antyczne poprzedniczki, powołuje się na swój sędziwy wiek i macierzyńską troskę, którą otaczała Prokne od wczesnego dzieciństwa:

Per has seniles deprecor mammas, hera,
 Per spes anilis perque maiores deos
 Desiste coeptis. Quae barbara ulla immanitas
 Commisit unquam facere quod properas scelus?
 Factura deinceps omne femineum genus
 Nocens? Recedat impius mentis furor,
 Nec tale facinus clara Pandionis domus
 Inusitatum, pessimum, horrendum paret.
 Vindicta quovis abeat, hanc partem sine.
 [...]
 Alumna, quaeso, nulla te pietas movet?
 Poteris, nefanda caede puerili manus
 Maculare? Poteris, ipsa, per pueri caput
 Vibrare ferrum? Deprecor, mentem exue
 Diri furoris: mater es. (*Progne*, 717–725; 769–773)³⁸¹

Nutrix próbuje poruszyć sumienie Prokne, trafić do jej uczuć macierzyńskich. Po nieudanych próbach powstrzymania królowej przed popełnieniem zbrodni *nutrix* (podobnie jak piastunka Fedry Seneki) ulega i obiecuje milczenie. Nawet w tak ekstremalnej sytuacji, która wzbudza jej obrzydzenie, piastunka pozostaje wierna i posłuszna swej wychowance i pani.

Podobnie kształtowana jest postać *nutrix* w tragedii Szymonowica *Castus Ioseph*, opowiadającej o biblijnym bohaterze Józefie, synu Jakuba (*Rdz* 39), a wzorowanej na *Hippolicie* Eurypidesa (częściowo też *Fedrze* Seneki). I jak Eurypidesowej Fedrze towarzyszy piastunka, tak też u Szymonowica kusząca Józefa Egipcjanka,

³⁷⁹ Zob. M. Maślanka-Soro, *Powrót Melpomeny. Tragedia włoska od średniowiecznego odrodzenia po renesansowy rozkwit*, Kraków 2013, s. 80.

³⁸⁰ Zob. rozdział *Dorastająca córka*, s. 37.

³⁸¹ Cytuję za wydaniem: G. Correr, *Opere*, a cura di A. Onorato, vol. 1, Messina 1991–1994.

nazwana w tragedii Iempsar³⁸², ma przy swym boku wierną i oddaną jej *nutrix*. *Nutrix* jest zaniepokojona zachowaniem Iempsar, która sprawia wrażenie chorej. Gdy piastunka dowiaduje się, że przyczyną cierpienia jej pani jest szalona namiętność skierowana do Józefa, próbuje skłonić Iempsar do zapanowania nad swymi emocjami. Nie poprzestaje na słowach, lecz postanawia poszukać leków, które mogłyby uzdrowić Iempsar. Tak więc i Szymonowiczowa *nutrix* zna się na ziołach, jak niektóre jej antyczne poprzedniczki. Piastunka zapewnia też, że największą troską jej życia było zawsze dbanie o podopieczną. Zbolała Iempsar, błagając niańkę o pomoc i widząc w niej jedyny ratunek, powołuje się właśnie na oddanie piastunki i jej sędziwy wiek:

Quod ista per genua tua: per dexteram:
Per hos mihi charissimos canos tuos:
Per, quidquid ex me dulce fuit unquam tibi;
Oro, obsecro, obtestor; iuva quantum potest. (k. F 4 v.–G r.)³⁸³

Nutrix, choć jest to dla niej powodem wstydu, spełnia prośbę swej podopiecznej i idzie wezwać Józefa do rzekomo chorej pani. Później jest świadkiem desperackiej próby uwiedzenia Józefa przez Iempsar, co napełnia starszą kobietę oburzeniem i rozgoryczeniem. Żałuje, że dożyła tej chwili, a swoją wychowankę nazywa rozjuszoną lwicą. Piastunka jest jednak do końca lojalna wobec swej pani i całkowicie jej oddana. Mimo oburzenia i rozgoryczenia z powodu postępowania Iempsar, gdy Egipcjanka oczernia przed mężem niewinnego Józefa, *nutrix* milczy, choć była świadkiem tego, co wydarzyło się naprawdę.

W obu tragediach zatem, *Progne* i *Castus Ioseph*, jak też często zdarzało się w dramatach antycznych, zwłaszcza Senecjańskich, *nutrix* jest postacią rozdartą pomiędzy swoim sumieniem odrzucającym zło a przywiązaniem i lojalnością w stosunku do swej wychowanki i pani.

Theano

Starsza roztropna kobieta znalazła się też wśród postaci drugiej tragedii Szymonowicza, wspomnianej już wcześniej *Pentesilei*. Tym razem nie jest to *nutrix*, która w tym dramacie jest młodą kobietą, karmiącą piersią małego Astianaksa, lecz Theano, postać znana z *Iliady* (żona Antenora i kapłanka Apollina) oraz z eposu Kwintusa ze Smyrny *Posthomerica*³⁸⁴.

W eposie Kwintusa, gdy Trojanki, odpowiadając na wezwanie „feministki” Hippodamei, chciały wziąć udział w walce jak Amazonki, Theano przypomi-

³⁸² „Iempsar” jako imię żony kapłana egipskiego podaje Girolamo Fracastoro w swym poemacie pt. *Ioseph* (wyd. 1555 r.).

³⁸³ Cytuję za wydaniem: *Simonis Simonidae Castus Ioseph*, Cracoviae 1587.

³⁸⁴ Theano to również imię filozofki, należącej do szkoły pitagorejczyków, a później żony Pitagorasa, znanej z mądrości.

na, że walka jest sprawą mężów, a nie niewiast. Podobna sytuacja przedstawiona jest w tragedii Szymonowica. Gdy niewiasty trojańskie wracają ze świątyni, Deidamia (odpowiednik Kwintusowej Hippodamei) namawia je do przełamania tradycyjnej bierności i wzięcia udziału w wojnie³⁸⁵. Młodym kobietom bardzo się podoba ten pomysł i wybierają się na pole bitwy. Wtedy, jak u Kwintusa, ingeruje sędziwa Theano, próbując odwieść Trojanki od tego szalonego zamiaru:

Quae istaec malum est inasania? Aut ubi est pudor?
Quo ruere pergitis? Gradum subsistite.
Locum date potioribus sentiis. (k. F 4 r.)

W dyskusji z młodymi kobietami Theano wyjaśnia, że to jej sędziwy wiek zobowiązuje ją do upominania młodszych i do powstrzymywania ich przed popełnianiem błędów:

The. Senecta me vobis monet succurrere.
Coe. Tuam senectam semper observavimus.
The. Observat is, qui auscultat, ad mentem redi. (k. F 4 r. i v.)

Theano, zwracając się do bojowo nastawionych Trojanek, przypomina, że inne są kobiece, a inne męskie powinności. Zamiana ról męskich i żeńskich byłaby naruszeniem harmonii panującej w naturze:

Sexu tamen uti dispari disiungitur,
Ita dispares celebrare virtutes solet.
Sunt faeminarum, sunt virorum munia,
Quae mista si turbentur et vir faeminae,
Virive faemina occupet negotium,
Venusta naturae ruat concinnitas. (k. G 1 v.)

Krytykując pomysł Deidamii, Theano jeszcze raz na końcu swej przemowy apeluje do kobiet, by wróciły do swoich przyrodzonych powinności: przebywały w domu i zajęły się swoją pracą, którą, oczywiście, jest przędzenie, natomiast wojnę pozostawiły mężczyznom.

Cedamus in domos colloque strenuam
Manum applicemus, faeminas frugi ut decet.
Viris et arma, et ultiones, et graves
Iras relinqamus, secundum Divum opem. (k. G 2 r.)

Theano przypomina młodym kobietom o ich miejscu i roli, o powinnościach wynikających z niewieściej natury i oburza się, gdy nie są one respektowane. Walką

³⁸⁵ Choć, jak słusznie zwróciła na to uwagę Izabela Bogumił, Deidamia namawiając kobiety do udziału w wojnie, nie wzywa ich do walki orężnej, lecz do rozszarpywania zwłok, czyli bezczeszczenia ciał poległych Greków. Zob. I. Bogumił, *op. cit.*, s. 160.

powinni się zajmować mężczyźni, a kobiety domem i rodziną, gdyż taki porządek od samego początku ustanowiły Niebiosy.

Theano więc jest mądrą starszą kobietą, która próbuje powstrzymać szaleństwo młodych (*fervor iuventae vel viae inscientia*). Przypomnijmy, że tragedia Szymonowica ma charakter parenetyczny i została napisana dla młodych odbiorców, narażonych na typowe dla ich wieku silne emocje. Postaci tragedii są w taki sposób kształtowane, by było widać, czy się kierują rozumem, czy ulegają afektom³⁸⁶. Theano jest wzorem starszej roztropnej kobiety, która udziela młodym mądrych rad i ostrzega przed złem. Spełnia więc oczekiwania stawiane wobec starszych osób, zgodnie z tym, co pisał św. Paweł w liście do Tytusa:

Ty zaś głoś to, co jest zgodne ze zdrową nauką: że starcy winni być ludźmi trzeźwymi, statecznymi, roztroptymi odznaczającymi się zdrową wiarą, miłością, cierpliwością. Podobnie starsze kobiety winny być w zewnętrznym ułożeniu jak najskromniejsze, winny unikać plotek i oszczerstw, nie upijać się winem, a uczyć innych dobrego. Niech pouczają młode kobiety, jak mają kochać mężów, dzieci, jak mają być rozumne, czyste, gospodarne, dobre, poddane swym mężom — aby nie bluźniono słowu Bożemu. (Tył 2, 1–5)

Anus deformis

Drugi nurt, przeciwny, to wizerunki „starszpetnych” kobiet obarczonych licznymi przywarami. O ile w opisach wyglądu starszych szlachetnych niewiast poeci (antyczni i rensansowi) zachowują dużą powściągliwość czy wręcz milczenie — zazwyczaj mówią tylko o siwych włosach czy drżącej ręce jako oznakach sędziwości, o tyle w karykaturalnych opisach bezlitośnie demaskują różne przejawy starości i brzydoty. Opisy te zawierają pewne charakterystyczne, powtarzające się elementy: siwe wypadające włosy, trupio blada karnacja, zmarszczki, czarne zęby, obwisłe piersi, a do tego jeszcze odrażająca fizjologia³⁸⁷. I jak istniał kanon opisu młodej pięknej dziewczyny: *descriptio puellae*³⁸⁸, tak też i jego turpistyczna odwrotność: *descriptio vetulae*. Źródła tych katalogów różnych symptomów starego szpetnego wyglądu można znaleźć w antycznych komediach oraz epigramatach, zarówno greckich, jak i łacińskich. Na przykład swoisty „konkurs brzydoty” przedstawia Arystofanes w *Sejmie kobiet*, gdy trzy leciwe hetery polują na młodzieńca. Ustanowieniem kanonu *descriptio vetulae* zajmowali się później autorzy średniowiecznych poetyk, wzór takiego opisu (szpetnej Beroe) podaje na przykład w *Ars versificatoria* Mateusz z Vendôme³⁸⁹. I w antycznej Grecji, i w epokach następnych, niechęć do brzydoty łączyła się z platońskim przekonaniem o połączeniu piękna z dobrem i odwrotnie: szpetoty ze złem.

³⁸⁶ Zob. J. Abramowska, *Ład i fortuna...*, s. 144.

³⁸⁷ Zob. D. Coppini, *Ritratti al femminile...*, s. 312–313.

³⁸⁸ Zob. rozdział *Kochanka*, s. 64–74.

³⁸⁹ Zob. *Matthaei Vindocinensis Ars versificatoria...*, s. 28–29.

Descriptio vetulae może odnosić się do obecnego wyglądu albo przewidywanego w przyszłości. Często wizja starości jest przestrożą dla zarozumiałej czy oziębłej kochanki, o czym była już mowa. Jak ostrzegał Owidiusz, starość może przyjść szybciej, niż się tego spodziewa teraz jeszcze młoda dziewczyna:

Quam cito (me miserum!) laxantur corpora rugis,
Et perit in nitido qui fuit ore color.
Quasque fuisse tibi canas a virgine iuras,
Spargentur subito per caput omne comae. (*Ars am.* III 73–76)

Straszenie starością to często stosowana broń wzgardzonych kochanków³⁹⁰. Wizja starzejącej się kobiety nierzadko rozwijana była przez mężczyznę znajdującęgo się u zamkniętych drzwi dziewczyny. Tak więc opisy niekorzystnych zmian w wyglądzie kochanki są powtarzającym się motywem w paraklausithyronach. Na przykład w erotyku Cristofora Landina, poeta-kochanek stojąc pod zamkniętymi drzwiami Ginewry, która jest okrutna i zarozumiała, ostrzega dziewczynę, że czas może zniszczyć jej urodę.

Verum si tibi flavuli capilli,
Auro qui similes modo refulgent,
In canos abeant, Ginevra, crines;
Dentes si niveos eburneosque
Liventes maculae nigraeque fuscent;
Vel nunc qui roseis genis nitentes
Vernant multiplici decore flores
Perdat stridula conteratque bruma;
Si testudineo peraequa collo
Cervix cygnea, fiat atque suci
Plenas turgidulasve si papillas
Nutricis similes geras papillis,
Sulceturque frequentibus misellus
Venter partubus utribusque fiat
Rugosis similis malumque plenis;
Totum denique si tibi maligna
Quod nunc luxuriat suo nitore
Corpus conficiat situ senectus,
Heu quantis lacrimis quibusve, demens,
Flebis sprete modis, amante nullo
Iam te respiciente [...]. (*Xandra* I 26, 32–52)³⁹¹

Opis przedstawia potencjalną metamorfozę kolejnych elementów urody: złote włosy mogą stać się siwe, śnieżnobiałe zęby mogą szernieć, różane policzki — stracić wiosenny urok, łabędzia szyja może stać się podobna do żółwiej, jędrne piersi zrobią się obwisłe, a brzuch, poprzecinany zmarszczkami jak bruzdami, może przypominać nienapełniony bukłak (co zapewne jest też aluzją do przypisy-

³⁹⁰ Por. rozdział *Kochanka*, s. 70–71.

³⁹¹ Cytuję za wydaniem: *Christophori Landini Carmina omnia* [...], ed. A. Perosa, Firenze 1939.

wanej starszym kobietom nadmiernej skłonności do picia wina). Starość i brzydota sprawia, że Ginewra zostanie wzgardzona i opuszczona przez wielbicieli, będzie gorzko żałować, że była oziębłą dla swego kochanka. Tak więc wizja starości pełni funkcję perswazyjną, ma nakłonić dziewczynę do otwarcia drzwi.

Podobną sytuację ukazuje w jednej z elegii Tito Vespasiano Strozzi. Poeta-kochanek stojąc pod zamkniętymi drzwiami, używa podobnych argumentów, by zdobyć Anthię. Tym razem nie jest to wizja przyszłości, lecz już teraz Anthia zaczyna się starzeć, a poeta demaskuje kolejne oznaki sędziwego wieku swej kochanki, która, jak jej wypomina, ma już lat trzydzieści:

Adde quod annorum et primae bona gratia formae
Decidit, atque aetas sex tua lustra videt,
Et tibi corrupti nimio medicamine crines,
Ut folia, autumnno iam veniente, cadunt.
Non solito fulgore micant ardentia quondam
Lumina, non idem permanet oris honos.
Nec minus infecit denteis color ater eburnos
Et reliqui, amissis quattuor, usque dolent.
Quaeritur unde illis mutatio tanta repente
Facta sit, at fuci causa fuere tui.
Nec potes infelix damnum celare pudendum
Et frangis blaeso singula verba sono.
Turget ab ingrato pingui tibi corpus ineptum
Vixque vales tardos lenta movere pedes,
Qualis anhela gravi mendicat Toccia passu,
Dum pro nubenti Virgine dona petit. (*Eroticon* IV 31, 17–32)

Kobiecie wypadają włosy dodatkowo zniszczone farbowaniem, wypadają też zęby, a te które jeszcze zostały, czernieją, twarz traci urok, oczy tracą dawny blask. Całe ciało staje się niezgrabne i napęczniałe od nadmiaru tłuszczu, choć już nie jest lekki, lecz ociężały, a poruszanie się powoduje zadyszkę. Konkluzja jest więc oczywista: Anthia nie powinna gardzić kochankiem, gdyż już przestaje być atrakcyjna.

Następny etap ewolucji postaci kochanki i wzajemnej relacji można znaleźć w odzie Jana Kochanowskiego *Ad Lycen* (*Ode* 7), nawiązującej do Horacego nie tylko przez imię adresatki (*Carm.* III 10, IV 13), lecz także typ bohaterki (*Carm.* I 25, III 10, III 15, IV 13)³⁹². Odrzucony wcześniej kochanek przygląda się swej dawnej niewiernej dziewczynie, która już się zestarzała:

Dum fortuna tibi prosperior, dum placidus, Lyce,
Aspiraret amor, dum facies aemula liliis
Certaret[ue] rosis; deliciis omnibus affluens
Usus te facili est ille tuus Demochares: neq[ue]
Nostri te interea cura subiit vel minima, ut fores

³⁹² Odę tę jako *aemulatio* z pieśniami Horacego analizuje Z. Głombiowska, *Łacińska i polska muza Jana Kochanowskiego*, Warszawa 1988, s. 169–174.

Porrectum ante tuas respiceres et miserè Notis
 Enectum pluviis in tepido calfaceres sinu.
 Nunc, postquam Venus et perfuga Amor castra aliò move[n]t
 Et rugis faciem longa dies asperat invidis,
 Dilectamq[ue] Lycen Demochares negligit improbus,
 Ultrò accersimur, ultrò expetimur. Scilicet ut satur
 Ructet carnem alius, reliquis pascas ego ossium. (*Ode 7*)

Z czasem więc role zostały odwrócone: starzejąca się Lika próbuje zdobyć byłego kochanka, którym niegdyś wzgardziła. Dawny *amator exclusus* nie bez satysfakcji zauważa, że teraz to Lika stała się *amatrix exclusa*. Można więc interpretować tę pieśń jako spełnienie gróźb nadejścia starości i samotności, które są karą za zamknięcie niegdyś przed kochankiem drzwi³⁹³.

Być może jakaś niegdyś nieczuła dziewczyna kryje się też za postacią bezimiennej matrony, do której kieruje jeden ze swych epigramatów Pontano. Utwór ten powstał, gdy poeta, który mówi o sobie *senex*, miał około 60 lat i przeżywał romans z młodą, atrakcyjną Stellą³⁹⁴. Adresatką epigramatu jest starsza kobieta, kpiąca z poety i potępiająca jego spóźnione amory:

Quid rides, matrona? Senem quid temnis amantem?
 Quisquis amat, nulla est conditione senex.
 Quisquis amat, iuvenem par est, matrona, vocare:
 At qui nullus amat, iure sit ille senex.
 Tempus habet metas, et constat tempus ab annis,
 Et peragunt annos sidera cuncta suos;
 Solus Amor nescit tempus, nec subiacet annis,
 Aevo sed fruitur, perpetuusque manet.
 Quid mihi nunc annos obiectas, quidve senectam?
 Nullus Amor fines terminat ipse suos.
 Te, matrona, decet metiri tempora, quam nec
 Ullus amat, nec scis praeter amare merum. (*Eridanus II, 24*)

Pontano uważa, że ma prawo do romansu nawet w starszym wieku, co więcej, twierdzi, że miłość go odmładza. Dopóki się kocha, jest się młodym. Natomiast z upływem czasu powinna liczyć się kobieta, której nikt nie kocha i która nie potrafi kochać. Wypomina też matronie słabość do wina, czyli tę przywarę, która była często przypisywana starszym kobietom. Tak więc Pontano broniąc się, przechodzi do ataku na matronę, sugerując, że jej starość może być zawiniona, może być karą za wcześniejszą oziębłość.

W renesansie chętnie podkreślano kontrast pomiędzy młodością cieszącą się pięknem a starością naznaczoną brzydotą. Oprócz opisów tej samej dziewczyny teraz i w przyszłości (jak Ginewra Landina czy Fannia Pontana) kontrast może też

³⁹³ Jak pisze Z. Głombiowska, *Łacińska...*, s. 172, oda Kochanowskiego jest propozycją „dalszego ciągu” horacjańskiego paraklausithyronu (*Carm.* III 10).

³⁹⁴ Jak sugeruje Kidwell, Pontano najprawdopodobniej poznał Stellę w Ferrarze w 1484 r., miał więc wtedy 55 lat. C. Kidwell, *op. cit.*, s. 163–179.

tworzyć zestawienie dwóch różnych osób, młodej oraz starej, np. Flametty i Galli w wierszu Ugolina Verina *In Gallam anum deformem*:

Pumilione minor cum sit quoque nigrrior indo,
 Flamettae non vult cedere Galla meae.
 Turpius hac nihil est, nihil est formosior illa,
 Ista senex turpis, candida virgo mea est.
 Nescio quo studeat pacto formosa videri,
 Cum nihil hoc monstro turpius esse queat,
 Nec quam mane quidem cum sol tegit astra nitore
 Per mediam velles tu reperire viam:
 Alecto e tenebris infernis nempe putares
 Cinctam tartareis anguibus esse caput.
 Non cerussa tuum, non far, non quicquid in herbis
 Succi est, pallorem, Galla, operire valent;
 Contra te facies pugnat deformis et aetas.
 Stulta nimis Galla es, luxuriosa nimis. (*Flametta* I 17)³⁹⁵

Stara, szpetna Galla próbuje konkurować z młodą, piękną Flamettą, choć swym wyglądem przypomina erynię. Porównanie starych kobiet, zwłaszcza heter, do erynii i innych mitologicznych potworów było często stosowane przez poetów antycznych³⁹⁶. Galla ucieka się do przeróżnych sposobów, by się odmłodzić, jednak jej trupiej bladości nie ukryją żadne pudry ani ekstrakty z ziół. Wobec jej brzydoty wszystkie te zabiegi kosmetyczne są bezskuteczne i świadczą tylko o głupocie i rozwiązłości Galli.

Również Strozzi, w cytowanej nieco wcześniej elegii, wypominał swej kochance Anthii stosowanie kosmetyków i farbowanie włosów. Narzekanie panów na kobiecą próżność rozbrzmiewa w literaturze już od najdawniejszych czasów³⁹⁷. Ze szczególnym upodobaniem poeci krytykują starania leciwych kobiet, które za wszelką cenę próbują się odmłodzić i zmienić swój wygląd. Na przykład Tibullus pisał o niemłodej już damie farbującej włosy, wrywającej siwe oraz próbującej peelingiem wygładzić zmarszczki (*El.* I 8). Do tych krytyk dołącza też Kallimach. Wyśmiewa się z Sofronii, która stara się ukryć oznaki starości, używając do twarzy kremów przeciwmarszczkowych oraz sztucznego różu:

Est tibi rugoso larvalis pallor in ore,
 Et superas mortes ariditate cutis;
 Dens niger et rarus et tristis anhelitus, oris.
 Et fluit e naso stilla pudenda tuo,
 Crinis et ipse brevis corvi quoque fuscior alis
 Quem nollet capiti Thesiphone esse suo.
 Tu tamen unguentis rugas extendis aniles

³⁹⁵ Cytuję za wydaniem: *Ugolini Verini Flametta*, a cura di L. Mencaraglia, Firenze 1940.

³⁹⁶ Na przykład w greckich komediach, zob. M. Borowska, *OIKEIA PRAGMATA. Z dziejów dramatis personae greckiej komedii rodzinnej następców Arystofanesa*, Warszawa 1995, s. 103–105.

³⁹⁷ Zob. rozdział *Dorastająca córka*, s. 46–48.

Et facies empto fusca colore rubet;
 Non audes ieiuna loqui victaque capillos
 Oculis, et renovas dropace sepe cutem
 Virgineosque choros inter cultissima ludis
 Ac studio forme posse placere putas;
 Sed cum culta magis, cum feceris omnia per que
 Vis credi vulgo conspicienda nimis;
 Omnia quesite ridens miracula forme
 Destruis esque illis quam sine turpis eras;
 Namque cadavereos monstrat gingiva molares
 Per quos Titoni crederis esse parens. (*Carm.* 93)³⁹⁸

Wszystkie zabiegi Sofronii okazują się daremne, gdy tylko bowiem się uśmiechnie, jej wiek zdradzają „trupie zęby”. Kallimach szydzi też z jej chęci uczestniczenia w zabawach razem z młodymi.

Oprócz samego wyglądu przedmiotem satyry jest więc nieodpowiednie do wieku zachowanie starszych kobiet: spóźnione amory, chęć do zabawy, nadużywanie wina, czyli to wszystko, co nie jest zgodne z oczekiwaną w tym wieku *gravitas*. Tak niegdyś Horacy kpił z podstarzałej Chloris (*uxor pauperis Ibyci*), która zamiast siedzieć w domu i prząść wełnę, ciągle myślała o zabawach i romansach, choć wszystkich straszyla swym wyglądem (*Carm.* III 15).

Ze starej rozpustnicy pałającej żądzą i natarczywie szukającej kochanków szydzi Poliziano w kąśliwych jambach pt. *In anum*³⁹⁹:

Huc huc, iambi! Arripite mi iam mordicus
 Anum hanc furenti percitam libidine,
 Tentiginosam, catulientem, spurcidam,
 Gravedinosam, vietam, olentem, rancidam,
 Cadaverosam, fronte rugosa, coma
 Cana atque rara, depilatis palpebris,
 Glabro supercilio, labellis defluentibus,
 Oculis rubentibus, genis lachrymantibus,
 Edentulamque (ni duo nigri et sordidi
 Dentes supersint), auriculis exanguibus
 Flaccisque, mucro naribus stillantibus,
 Rictu saliva undante, tetro anhelitu,
 Mammis senecta putridis praegrandibus
 Araneosis deciduis inanibus [...]. (*Od.* 9, 1–14)⁴⁰⁰

Poliziano obrzuca najpierw staruchę pogardliwymi epitetami (lubieżna, plugawa, śmierdząca, podobna do goniącej się suki). Później demaskuje kolejne symptomy brzydoty oraz odrażającą fizjologię tej podstarzałej nierządnicy, która jeszcze

³⁹⁸ *Callimachi Experientis (Philippi Bonaccorsi) Carmina*, a cura di F. Sica, introduzione di G. Paparelli, Napoli 1981.

³⁹⁹ Zob. D. Coppini, *Ritratti al femminile...*, s. 312–313.

⁴⁰⁰ *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite di Angelo Ambrogini Poliziano*, raccolte e illustrate da I. Del Lungo, Firenze 1867.

próbuję go „uwieść”. Starucha zostaje wyśmiana, odpędzona i jeszcze obrzucona obraźliwą konstatacją, że już lepiej byłoby współżyć z maciorą, oślicą czy suką. Poliziano niewybredną złośliwością dorównuje Horacemu, szydzącemu ze starych nierządnic (*Epody* 8 i 12) czy Marcjalisowi wyśmiewającemu się z Vetustilli (*Epigr.* III 93).

Przytoczone tutaj *decriptiones vetulae* są, podobnie jak *descriptiones puellae*, toposami opartymi na enumeracji. Nie próbują więc, jak wiadomo, stworzyć karykatur pewnych rzeczywistych cech bohaterek, lecz informują o ich starości i brzydocie oraz wywoływanym negatywnym wrażeniu. Wszystkie więc bohaterki (Lika, Galla, Sofronia...) są do siebie podobne, a ich portrety można właściwie określić jako warianty toposu starzejącej się hetery (*moecha senescens*). Humanisci, jak wcześniej autorzy antyczni, nie przypisują swym starzejącym się kochankom zalet intelektu czy ducha, których nie zniszczyłby czas, lecz w zasadzie jedynym „atrybutem” bohaterek jest ich wygląd i erotyczna atrakcyjność, która szybko przemija⁴⁰¹. W bezlitosnych opisach pobrzmiewa też często satysfakcja wzgardzonych niegdyś kochanków.

⁴⁰¹ Podobne spostrzeżenie o horacjańskich bohaterkach zob. C.C. Esler, *Horace's Old Girls: Evolution of a Topos*, [w:] *Old Age in Greek and Latin Literature*, ed. T.M. Falkner, J. de Luce, Albany 1989, s. 178–179.

ROZDZIAŁ VI

VIRAGO

...et facta sum masculus.
św. Perpetua⁴⁰²

Słowo *virago* oznacza kobietę obdarzoną męskim charakterem. Starożytni określenie to stosowali przede wszystkim do Diany i Minerwy, czyli dziewiczych bogiń, które posługiwały się bronią, walcząc czy polując. Przypomnijmy definicję tego leksemu, którą podaje Serwiusz w swym komentarzu do *Eneidy*: „VIRAGO dicitur mulier, quae virile implet officium, id est mulier, quae viri animum habet: has antiqui viras dicebant”⁴⁰³. Serwiusz odnosi to do Dydony, wyjaśniając, że imię „Dydona” oznacza w języku punickim *virago*, co odpowiada jej męskiej dzielności, którą okazała, popełniając samobójstwo⁴⁰⁴. Natomiast Wergiliusz w *Eneidzie* posługuje się tylko raz tym rzeczownikiem, pisząc o Juturnie. Została tak nazwana wtedy, gdy z rydwanu swego brata Turnusa strąciła woźnicę Metyska i sama (będąc boginką) przyjęła jego postać, a także zbroję, i chwyciła za wodze. Wergiliusz opisuje, z jaką brawurą Juturna powoziła rydwanem wśród wrogów, w samym środku pola bitwy, by w końcu zawieźć Turnusa w bezpieczne miejsce (*Aen.* XII 468–499). Juturna-*virago* nie tylko jest zuchwale odważna, lecz także przybiera męską postać i podejmuje męskie działanie⁴⁰⁵.

⁴⁰² *Passio Perpetuae et Felicitatis* 10, 7.

⁴⁰³ Serv. *In Aen.* XII 468.

⁴⁰⁴ „DIDO vero nomine Elissa ante dicta est, sed post interitum a Poenis Dido appellata, id est virago Punica lingua, quod cum a suis sociis cogeretur cuicumque de Afris regibus nubere et prioris mariti caritate teneretur, forti se animo et interfecerit et in pyram iecerit, quam se ad expiandos prioris mariti manes extruxisse fingeat” (Serv. *In Aen.* I 340) oraz komentarz do ks. IV: „et exaedificata pyra se in ignem praecipitavit: ob quam rem Dido, id est virago, quae virile aliquid fecit, appellata est; nam Elissa proprie dicta est” (Serv. *In Aen.* IV 36).

⁴⁰⁵ O definicji Serwiusza i Juturnie-*virago* pisałam już w artykułach o Wandzie: *Wanda, Amazonka Sarmate...*, s. 94–95, oraz: *Wanda — sarmacka amazonka w poezji łacińskiej w Polsce. Od Jana z Wiślicy do Jana Kochanowskiego*, „Terminus” 16 (2014), z. 1 (w druku).

Zgodnie z powszechnym przekonaniem „męski duch” ma swój wyraz w sprawowaniu władzy i prowadzeniu walki. Obdarzone „męskim duchem” kobiety przekraczają granice, wyznaczone ich płci: opuszczają zacisze domowe, by wejść w życie publiczne, domenę mężczyzn. W antycznej mitologii, literaturze, a także historii można znaleźć kobiety, które zasługują na miano *viragines*. Są to kobiety, które same i na stałe wybierają „męską drogę” (np. Amazonki) albo podejmują męskie obowiązki zmuszone przez okoliczności, gdy brakuje mężczyzn. Wtedy też waleczność i działalność publiczna mogą być tylko pewnym epizodem w ich życiu. O takich właśnie kobietach, działających w sytuacjach ekstremalnych, pisał na przykład Plutarch w *Cnotach kobiet* (*De mulierum virtutibus*), pokazując, że kobiety potrafią okazać dzielność czy nawet heroizm także w sytuacjach i dziedzinach życia uznanych tradycyjnie za męskie. Przykładem mogą być mieszkanki Argos, które, gdy mężczyźni ponieśli klęskę, same chwytają za broń pod wodzą Telesilli i bronią swego miasta przed Spartanami (*Moralia* 245 c–f). Później jednak wracają do swoich zwykłych niewieścich zajęć. Do opowieści Plutarcha o dzielnych niewiastach sięgnął Jan Kochanowski, pisząc dla polskich czytelników *Wzór pań męжных*.

Również w renesansie pojawiają się kobiety, które mają „męskiego ducha”, jak chociażby sławne władczynie: Izabela Katolicka, Katarzyna Medycejska czy Elżbieta Tudor. Warto też przypomnieć, na co zwrócił uwagę Burckhardt, że w renesansowej Italii waleczność była cechą, którą bardzo ceniły sobie wybitne niewiasty:

Na chwałę ówczesnych wielkich Włoszek nie można było powiedzieć nic pochlebniejszego ponad to, że miały męski umysł i męskiego ducha. [...] Nazwa *virago*, będąca teraz komplementem bardzo dwuznacznym, wówczas była tylko zaszczytna. Nosiła ją z dumą Katarzyna Sforza, żona, a następnie wdowa po Girolamie Riario; wszelkimi siłami broniła ona odziedziczonego po nim Forli, najpierw przed stronnictwem morderców męża, następnie przed Cezarem Borgią; przegrała wreszcie, lecz zachowała ogólny podziw swych ziomek i miano *prima donna d'Italia*⁴⁰⁶.

Zresztą cały ród Sforzów (wywodzący się z kondotierów) znany był nie tylko z walecznych mężczyzn, ale też dzielnych kobiet o silnej osobowości. Na przykład, gdy Jacopo Sforza był więziony, ocaliła go jego siostra, biorąc, jak pisze Burckhardt, „własnoręcznie” do niewoli królewskich negocjatorów jako zakładników⁴⁰⁷.

U nas, w Polsce, przeszły do historii *viragines* zamieszkujące Kresy, choć żyły nieco później, na przełomie XVI i XVII w., jak na przykład słynna „wilczyca kresowa” Teofila Chmielecka, która jeździła konno, celnie strzelała i organizowała zbrojne wyprawy⁴⁰⁸. Mogła zapewne równać się z niejedną męzną Włoszką. Położenie geopolityczne, stałe zagrożenie doprowadzają do tego, że także niektóre sarmackie białogłowy chwytają za broń. Konieczność sprawia, że stają się waleczne, towarzyszą swym mężom lub ich zastępują.

⁴⁰⁶ J. Burckhardt, *op. cit.*, s. 240–241.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, s. 35.

⁴⁰⁸ Z. Kuchowicz, *Wizerunki niepospolitych niewiast staropolskich XVI–XVII w.*, Łódź 1972, s. 194–195. Zob. też M. Bogucka, *Białogłowa...*, s. 159–161.

Podobnie, jak istniały katalogi doskonałych małżonek, tak też i walecznych niewiast. Sięgnijmy jeszcze do Propercjusza. Jedna z jego elegii (III 11) przedstawia krótki poczet kobiet, które pokonują mężczyzn. Znalazły się tutaj: Medea, Penthesilea, Omfale, Semiramida, Kleopatra. Choć panowanie kobiety nad mężczyzną jest typowym elegijnym toposem (*servitium amoris*) i Propercjusz, sam popadając w taką niewolę, usprawiedliwia się, przywołując *exempla* z historii i mitologii, to ukazane zostały w elegii akurat niewiasty, które mają „męskiego ducha”. Nie mieszczą się więc w reguły ustalonych dla postaci kobiecych przez Arystotelesa w *Poetyce*. Sprawują władzę i prowadzą wojny, jak Semiramida czy Kleopatra — można więc do nich odnieść epitet ἀνδρείαι, są też obdarzone siłą umysłu i przez to stają się groźne, jak Medea, którą można bez wątpienia określić jako δεινή⁴⁰⁹. Jest również w elegii udająca mężczyznę Omfale, która nałożyła na siebie skórę lwa zabraną Heraklesowi i wywijała jego maczugą. Kobiety te panują więc nad mężczyznami nie tylko w sensie erotycznym, jak zapowiada *exordium* elegii, ale pokonują też ich swoją siłą, fizyczną lub intelektualną. Niektóre z nich dysponują nawet władzą polityczną i wojskową, choć Propercjusz przedstawia panowanie niewiast z humorystyczną przesadą, by poskarżyć się na swoją miłosną niewolę.

Katalogi walecznych kobiet stały się w renesansie częstym motywem w panegirykach pisanych dla władczyń. W poezji wczesnego włoskiego renesansu warto zwrócić uwagę na utwór sławiący pewną waleczną Włoszkę. Jest nią Beatrice Regina della Scala (1331–1384), żona Bernabo Viscontiego. Visconti znany był z gwałtownego usposobienia, popadł w konflikt z papieżem i był ekskomunikowany. Jego żona Beatrycze była niezwykle kobietą, nie tylko jako żona i matka (miała ponoć 17 dzieci), lecz także potrafiła zarządzać ogromnymi posiadłościami i, gdy była taka konieczność, prowadziła wojsko do walki⁴¹⁰. Gdy Beatrycze zmarła, uczcił ją Modius (Moggio) Parmensis (ok. 1325–1388), pisząc obszerne epicedium składające się z trzech części (*Carmina* 19 a, b, c) oraz epitafium (*Carmen* 20). W pierwszej części epicedium jest przywołany poczet sławnych walecznych kobiet, do których Beatrycze została porównana:

[...] Mastino nata potenti,
 Quem reges mundique duces timuere, paternos
 Non oblita animos, reginas transiit omnes,
 Edita Carrigene patavino semine matris.
 Clara Semiramios resonant preconia muros:
 Credimus et centum portis Babilona superbam
 Ethera feminei studio tetigisse laboris.
 Sic Thamarym memini, Scithe que funera nati
 Vendicat extincto properans in prelia Cyro.
 Penthesilea ferox, Troye miserata labores
 Ducit Amazonias properato Marte catervas,
 Nec timet, infensos quamvis moritura per hostes,

⁴⁰⁹ Zob. *Wprowadzenie*, s. 10.

⁴¹⁰ *Dizionario biografico delle donne lombarde: 568–1968*, a cura di R. Farina, Milano 1995, s. 385.

Pergere letiferas vibrans et tela pharetras.
 Erigit insigne Dido Cartaginis arcem
 Spernit et irati connubla regis Hyarbe,
 Nec lesura sui carissima vota Sichei;
 Regis <et> Asueri coniunx, prelata puellis
 Omnibus, evicto probrosi principis astu,
 Servat inoffensas Hester Yudea catervas.
 Explicat innumeras ventosa per equora classes
 Ingenti Cleopatra stolo Martemque superbum
 Apparat, inque novo nimium se coniuge iactans,
 Destinatus Ausonios Egipto subdere fasces,
 Nec videt instantes a tergo cominus angues. (*Carm.* 19a, 34–57)⁴¹¹

Wymienione w epicedium *viragines* reprezentują różne kraje starożytnego świata i dla każdej z nich Modius tworzy coś w rodzaju wizytówki, informującej o najważniejszych dokonanych dziełach.

Semiramida, niezwykle odważna kobieta, rządziła krajem i dowodziła armią, odbudowała Babilon. Choć znana była także z rozpusty i perwersji, Modius Parmensis, z oczywistych powodów, wspomina tylko jej zasługi: wzniesienie Babilonu o wysokich murach. Tomiris, królowa Massagetów, objęła tron po śmierci swego męża. Pokonała w walce potężnego króla Persów, Cyrusa, który wcześniej podstępnie zabił jej syna. Pentesilea, królowa Amazonek, jest zuchwale odważna i litując się nad Troją, przybywa do miasta z odsieczą, na czele Amazonek. Nieustraszona walczy do końca, nawet gdy zbliża się jej śmierć. Dydona, przywołana jest tutaj jako ta, która wybudowała Kartaginę i wzgardziła zalotami Jarbasa, wierna ślubowi złożonemu swemu zmarłemu małżonkowi Sychejowi — Modius nie wspomina o Eneasz. Estera, biblijna bohaterka narodowa, najpierw należała do haremu króla perskiego, później została wybrana ze wszystkich dziewcząt na małżonkę. Gdy dowiedziała się o podstępie Hamana, wstawiła się u króla-małżonka (narażając swe życie za taką zuchwałość) za Żydami i w ten sposób ocaliła ich od zagłady. Kleopatra prowadziła flotę w bitwie pod Akcjum jako sojuszniczka Antoniusza. Po klęsce, gdy Oktawian wkroczył do Aleksandrii, popełniła samobójstwo (ukąszona przez jadowite węże), by uniknąć haniebnego losu rzymskiej branki.

Te wszystkie *viragines* zostały przywołane, by pokazać, że przewyższa je Regina della Scala. Katalog walecznych niewiast, który podaje Modius, ma wiele wspólnego z wielokrotnie już wspomnianym dziełem Boccaccia *De mulieribus claris*, które dla poety z Parmy mogło być inspiracją oraz źródłem informacji o wybranych bohaterkach. Oprócz Estery wszystkie wymienione przez Modiusa białogłowy zostały wcześniej sportretowane przez Boccaccia. Warto też zauważyć, że pisząc o Dydonie, Modius podaje taką samą wersję jak Boccaccio (Dydona nie spotkała Eneasa i jest do końca wierna zmarłemu Sycheuszowi).

⁴¹¹ Cyt. za: M. Moggi, *Carmi ed epistole*, a cura di P. Garbini, Padova 1996.

Podobne komplementy, porównanie z antycznymi *viragines*, stosuje Ugolino Verino w panegiryku dla Izabeli, królowej Kastylji, sławiąc jej wielkie czyny. Izabela była niezwykle kobietą, przeszła do historii jako sprawiedliwa i energiczna królowa, dzieląca władzę ze swym mężem Ferdynandem. Wspólnie przyczynili się do zjednoczenia przyszłej Hiszpanii, prowadzili świętą wojnę przeciwko Maurom, zakończoną w 1492 r. zdobyciem Grenady. Izabela wspierała też Kolumba, dlatego nazwano ją „matką Ameryk”.

Ugolino Verino upamiętnił zwycięską walkę Izabeli i Ferdynanda z Maurami w panegiryku *Ad Ferdinandum regem et Isabellam reginam Hispaniarum de Saracena Baetidos gloriosa expugnatione*:

At regina novis remeans in castra manipulis
Hostibus incussit terrorem, gliscit Hiberis
Ardor et optatae renovatur gloria pugnae.
Educat structas acies, strepit aere canoro
Buccina terribilis, clamoribus intonat aer.
Ipsa sed antevolans alacres Isabella phalangas
Nunc prece, nunc dictis virtutem accedit amaris.
Sic quondam gelidum prope Thermodonta puellas
Penthesilea trahens peltatas agmine magno
Bistonios populatur agros qualisque tremendis
Vallibus inclusum Cyrum Persasque potentes
Ultra necem nati Scythiae regina peremit:
Talis apud Battam Ferrandi Martia coniunx
Consilio et dextra populum inflammabat in hostem. (*Panegyricon* 1, 587–600)⁴¹²

Izabela, waleczna władczyni, zagrzewająca wojsko do walki, jest porównana do Pentesilei i do Tomyris. Została też obdarzona zaszczytnym epitetem: *Martia* — Marsowa, który w poezji antycznej przysługiwał Pentesilei, córce Marsa⁴¹³.

Porównania do sławnych antycznych *viragines* stosują też polscy poeci, pisząc o wybitnych Sarmatkach. Jedną z nich jest Anna, księżna mazowiecka, wdowa po Konradzie III Rudym, która zmarła w 1522 r. Pamięć o księżnej uczcił Andrzej Krzycki, pisząc dla niej epitafium:

Qualis erat Thomirisque suae Cleopatraque genti
Qualis Amasonio Pantasilea solo
Talis erat foecunda tibi Masovia tellus,
Anna Radiviliae gloria magna domus,
Conrado quae nupta Duci fatisque soluta,
Sorte quidem vidua, corde virilis erat⁴¹⁴

⁴¹² Cyt. za: Ugolini Verini *Panegyricon ad Ferdinandum regem et Isabellam reginam Hispaniarum de Saracena Baetidos gloriosa expugnatione*, ed. J. Fögel, Lipsiae 1933.

⁴¹³ Por. Verg. *Aen.* XI 661–662.

⁴¹⁴ Cyt. za: *Andreae Cricii Carmina*, edidit, praefatione instruxit, adnotationibus illustravit Casimirus Morawski, Cracoviae 1888.

Krzycki chwali „męskie serce” Anny i stawia ją obok Tomyris, Pentesilei i Kleopatry⁴¹⁵. W podobny sposób poeci polsko-łacińscy sławią naszą legendarną królową Wandę, o której będzie mowa w osobnym podrozdziale.

Oprócz znanych postaci, sławnych władczyń czy przedstawicielek znanych rodów, były też bohaterskie kobiety, których imiona popadły w zapomnienie. Waleczną, bezimienną dziewczynę sławi Baltazar Castiglione w wierszu *De viragine*:

Semianimem in muris mater Pisana puellam
 Dum foveat, et tenero pectore vulnus hiat,
 Nata, tibi, has, dixit, taedas, atque hos hymenaeos
 Haec defensa tuo moenia marte dabunt?
 Cui virgo: Haud alias taedas, aliosve hymenaeos
 Debuit haec nobis grata rependere humus.
 Hanc ego sola meo servavi sanguine terram:
 Haec servata meos terra tegat cineres.
 Quod si iterum ad muros accedet Gallicus hostis,
 Pro patria arma iterum haec ossa cinisque ferent. (*Carm.* 10)⁴¹⁶

Bohaterska dziewczyna z Pizy, bezimienna *virago* jest symbolem wszystkich walecznych kobiet. Nie poznała małżeńskiego i rodzinnego szczęścia, ginie w obrobie ojczystego miasta i zapewnia, że jeszcze jej prochy staną do walki, jeśli zajdzie taka potrzeba. Ten wiersz jest pomnikiem dla wszystkich bohaterskich kobiet, chwytających za broń, gotowych poświęcić własne życie dla swej ojczyzny.

Amazonki

Wśród walecznych kobiet, które próbowały dorównać mężczyznom, szczególne miejsce zajmują Amazonki. Od najdawniejszych czasów Amazonki wzbudzały zainteresowanie: szukano ich królestwa, chętnie przytaczano zasłyszane mity, opowiadało o ich niezwykłych obyczajach.

Najwcześniejsze w literaturze antycznej określenie Amazonek to Homerowe Ἀμαζόνες ἀντιάειραι (*Il.* III 189 i VI 186). Epitet ten komentatorzy starożytni rozumieli na ogół jako „wrogie mężczyznom” lub „dorównujące” czy „konkurujące z mężczyznami”⁴¹⁷. Z Amazonkami zmierzył się w młodości król Priam. Po Homerze różni autorzy, którzy wspominają o Amazonkach, próbują opisać ich pochodzenie i obyczaje, a także umieścić ich królestwo gdzieś na mapie znanego świata, zazwyczaj nad Termodontem, jak czyni to na przykład Herodot (*Hist.* IV 110–117). Amazonki wywoływały kontrowersyjne uczucia. Potrafiły fascynować i wzbudzać

⁴¹⁵ Na ten interesujący epigramat zwraca też uwagę B. Milewska-Ważbińska, *Ars epitaphica...*, s. 110–111.

⁴¹⁶ Cyt. za: F. Berni, B. Castiglione, G. Della Casa, *Carmina*. Testo e note a cura di M. Scorsone, Torino 1995.

⁴¹⁷ Zob. A. Masłowska-Nowak, *Amazonki — greckie źródła literackie do historii mitu*, Wrocław 1990, s. 43.

podziw, ale też podejrzliwość i niechęć. Były traktowane zazwyczaj jako zjawisko niezgodne z naturą, antywzorzec kobiecości. Zamiast wrzeciona i kądzieli, typowych atrybutów kobiecych, mają łuk i kołczan, zamiast przekazywać życie i troszczyć się o nie, zadają śmierć (czy to walcząc, czy polując). Zamiast więc przyrodzonej kobietom łagodności kryją w sobie agresję. Nawet jeśli zostają matkami, to — jak głosiły opowieści — nie karmią swych dzieci mlekiem, lecz żółwiami, jaszczurkami i węzami⁴¹⁸. Królestwo Amazonek postrzegano jako odwrotność greckiego patriarchatu, coś w rodzaju „świata na opak”.

Amazonki, piękne i egzotyczne, znane ze swej wojowniczości, stanowiły też wyzwanie dla mężczyzn. Walka z Amazonkami to często jedna z prób, którą trzeba przejść, by zasłużyć na miano herosa, podejmowali ją między innymi Bellerofont, Herakles i Achilles. W starciu z greckimi bohaterami Amazonki zawsze ponoszą klęskę, co często znajdowało swój wyraz w sztuce, jak na przykład walka Ateńczyków z Amazonkami przedstawiona na metopach Partenonu czy pojedynek Achillesa z Pentesileą — częsty temat w malarstwie wazowym. Od czasów starożytnych przypisuje się też Amazonkom słabość do złota i drogocennych ozdób. To zamiłowanie do „świecidełek” można uznać za pewien przejaw kobiecej próżności, którą w sobie kryją mimo męskiego charakteru.

Zainteresowanie Amazonkami i przekonanie o istnieniu ich królestwa nie słabnie w średniowieczu i renesansie. O tym, że Amazonki mogą przebywać gdzieś w „najdalszych zakątkach Germanii” przekazuje zasłyszane relacje Paweł Diakon, historyk z czasów Karola Wielkiego (*Historia Longobardorum* I 15). W XI w. znany historyk i geograf Adamus Bremensis w *Gesta Hammaburgensis ecclesiae pontificum* (III 15) wspomina o położonej gdzieś na wschodnich wybrzeżach Bałtyku „ojczyźnie kobiet”, które utożsamia z Amazonkami. Również Marko Polo w relacjach z podróży do Chin wspomina o wyspach żeńskiej i męskiej⁴¹⁹. Amazonkami interesują się też humaniści, pisze o nich na przykład Eneaszy Sylwiusz Piccolomini w *Asiae Europaeque elegantissima descriptio*, a w czasach wielkich odkryć geograficznych podróżnicy nadal poszukują Amazonek i, co więcej, znajdują je (!), o czym później chętnie opowiadają. Widać, jak bardzo żywotny jest mit o Amazonkach, jak nadal działa na wyobraźnię. Można zaobserwować interesujące zjawisko wzajemnego przenikania rzeczywistości i fantazji. Nadal obecna jest w świadomości geografia mitologiczna, która żyje w symbiozie z geografą empiryczną, opartą na nowych odkryciach. Do utrwalenia mitu o Amazonkach przyczynił się nawet sam Krzysztof Kolumb, który w liście-relacji z wyprawy (opublikowany w 1493 r.) pisał, że odkrył na oceanie wyspę kobiet, podobnych do Amazonek⁴²⁰. Również na Nowym Łądzie Hiszpanie, płynący do ujścia Amazonki, twierdzili, że spotkali wojownicze plemiona kobiet — stąd też pochodzi nazwa tej rzeki.

⁴¹⁸ Takie informacje można znaleźć np. w scholiach do Homera (schol. II. III 189). Zob. M.R. Lefkowitz, *Women in Greek Myth*, Baltimore 1990, s. 18.

⁴¹⁹ Zob. M. Polo, *Opisanie świata*, przeł. A.L. Czerny, Warszawa 1954, s. 462–464.

⁴²⁰ Zob. S.E. Morison, *Christopher Columbus, Mariner*, Boston 1955, s. 211.

Podobnie w naszej literaturze renesansowej widać próby reinterpretacji i aktualizacji mitu o Amazonkach. W *Kronice świata* Marcin Bielski pisze: *O amazońskich niewiastach, tatarskich żonach*, a Jan Kochanowski w *Proporcu albo Hołdzie pruskim*, w poetyckiej wizji pradawnych dziejów Słowian, wśród naszych przodków umieszcza właśnie Amazonki: „...naprzód, jako mężne Amazony/ Od Termodonta przybił wiatr w scytyjskie strony” (178–187).

Pentesilea

Pentesilea, najsławniejsza z Amazonek, to postać-mit: piękna, waleczna, wręcz zuchwała, często szalona i destrukcyjna. Zanim trafiła do literatury renesansowej, przebyła długą drogę, w różny sposób była kształtowana przez kolejnych autorów.

Najwcześniej wspomniana jest Pentesilea w pohomeryckim eposie cyklicznym *Aithiopis*, zachowanym we fragmentach i przypisywanym Arktinosowi z Miletu (VII w. p.n.e). Jest w nim opisane przybycie Amazonek pod Troję, walka Pentesilei z Achillesem i jej śmierć⁴²¹. Piszą o niej później różni antyczni mitografowie i historycy⁴²². Zwykle podkreślają jej piękno oraz odwagę graniczącą z zuchwałością i lekkomyślnością. Jako przyczynę udziału w wojnie trojańskiej podają najczęściej chęć zdobycia sławy lub pragnienie wypełnienia prawa Amazonek, które, by móc wyjść za mąż, musiały zabić mężczyznę⁴²³. Natomiast w poezji rzymskiej odwołania do Pentesilei walczącej pod Troją nie są częste. Wspomina o niej dwukrotnie Wergiliusz w *Eneidzie*⁴²⁴. Gdy Eneasza w Kartaginie ogląda na ścianach świątyni Junony sceny z wojny trojańskiej, dostrzega tam Pentesileę:

ducit Amazonidum lunatis agmina peltis
Penthesilea furens mediisque in milibus ardet,
aurea subnectens exsertae cingula mammae
bellatrix, audetque viris concurrere virgo. (*Aen.* I 490–493)

Ten krótki opis podkreśla typowy wygląd Amazonek: obnażona jedna pierś, a w ręku pelta (mała tarcza). Pentesilea, jako królowa, ma złoty pasek, co też może świadczyć o przypisywanej Amazonkom słabości do złota i kosztownych ozdób. Zastosowane przez Wergiliusza epitety: *furens*, *bellatrix*, a także fraza: *mediis in milibus ardet* wskazują na nieokiełznaną waleczność królowej. Według Serwiusza *furens* odnosi się zarówno do tego, że Pentesilea miała zamordować swoją siostrę i później ścigały ją Erynie, jak i do szału bojowego i jej zuchwałej wal-

⁴²¹ A. Szastyńska-Siemion, *Epiczny cykl*, [w:] *Słownik pisarzy antycznych*, red. A. Świderkówna, Warszawa 1982, s. 180.

⁴²² O udziale Pentesilei w wojnie trojańskiej wspomina np. Diodor Sycylijski (*Bibl.* II 46–47).

⁴²³ Por. A. Masłowska-Nowak, *op. cit.*, s. 79.

⁴²⁴ W epoce augustowskiej prawdopodobnie powstał niezachowany epos o Amazonkach, autorstwa Domicjusza Marsusa, o czym pisze Marcialis (*Epigr.* IV 29, 7), zob. M. Cytowska, H. Szelest, *Literatura rzymska. Okres augustowski*, Warszawa 1990, s. 266.

ki⁴²⁵. Natomiast: *audet viris concurrere* jest zapewne nawiązaniem do Homerowego Ἀμαζόνες ἀντιάνειραι (Il. III 189)⁴²⁶. Jeszcze raz wspomniana jest królowa Amazonek w XI księdze *Eneidy*. Kamilla i jej towarzyszki walczą tak, jak Amazonki pod wodzą Hippolity lub Penteseilei:

quales Threiciae cum flumina Thermodontis
pulsant et pictis bellantur Amazones armis,
seu circum Hippolyten seu cum se Martia curru
Penthesilea refert, magnoque ululante tumultu
feminea exsultant lunatis agmina peltis. (*Aen.* XI 659–663)

W czasie bitwy Amazonki wydają wojenne okrzyki, a Penteseilea walczy, jadąc na bojowym rydwanie. Odnoszący się do niej epitet: *Martia* Serwiusz wyjaśnia jako „wojownicza” lub „córka Marsa”⁴²⁷. Również Propercjusz, we wspomnianej już elegii III 11, przywołuje Penteseileę:

ausa ferox ab equo quondam oppugnare sagittis
Maeotis Danaum Penthesilea rates;
aurea cui postquam nudavit cassida frontem,
vicit victorem candida forma virum. (*El.* III 11, 13–16)

Penteseilea ma złoty szyszak, jak przystało na królową (może to też wyraz zamięłowania Amazonek do złota). Propercjusz podkreśla jej odwagę i wojowniczą dzikość, typowy dla Amazonek sposób walki (konno i strzelając z łuku), sukcesy militarne, ale też niezwykle piękno królowej. Elegik nawiązuje do mitu, w którym Achilles zakochuje się w umierającej Penteseilei. Amazonce nie udało się zwyciężyć Achillesa w walce, ale po śmierci pokonała go swą urodą, co wyraża efektowny oksymoron, wzmocniony jeszcze aliteracją: *vicit victorem virum*. W Propercjuszowej elegii, zgodnie z poetyką tego gatunku, wydobyte jest przede wszystkim piękno i atrakcyjność Penteseilei, jej siła erotyczna, a nie tylko militarna.

W literaturze czasów cesarstwa wojna trojańska (a więc i udział w niej Amazonek) znowu staje się chętnie podejmowanym tematem. O królowej Amazonek i wyprawie pod Troję obszernie pisze Kwintus ze Smyrny we wspomnianym już eposie *Posthomericum*, który miał być kontynuacją *Iliady*. Cała pierwsza księga mówi o tym, jak zginęła, walcząc o Troję królowa Amazonek. Według Kwintusa Penteseilea przybyła pod Troję nie tylko z powodu zamięłowania do walki, lecz chciała także w ten sposób oczyścić się po nieumyślnym zabójstwie swej siostry Hippolity i ułagodzić ścigającą ją Erynie. Została gościnnie przyjęta przez Priamę, który obdarzył ją cennymi podarkami i obiecał jeszcze większe po zwycięstwie.

⁴²⁵ Serv. *In Aen.* I 491.

⁴²⁶ Zob. komentarz do *Aen.* I 493 w: P. Vergilii Maronis opera, ed. J. Conington, vol. 2, London 1884, s. 57.

⁴²⁷ „Martia aut bellicosa, aut Martis filia” (Serv. *In Aen.* XI 661).

Pentesilea ukazana jest w *Posthomerica* jako niezwykle piękna, niemal boska kobieta, łącząca wojowniczą surowość z dziewczęcym urokiem, który zachwyił wszystkich Trojan (*Posthom.* I 37–40)⁴²⁸. Jednocześnie Amazonka jest przekonana o własnej sile i wsparciu swego ojca Aresa. Zapowiada, że pokona Greków, nawet samego Achillesa, oraz że spali ich okręty, czyli obiecuje dokonać dzieł, na które nie poważyłby się nikt ze śmiertelników (*Posthom.* I 93–95). W przekonaniu o zwycięstwie utwierdza ją jeszcze zwodniczy sen, zesłany przez wroga Trojanom Atenę, w którym Pentesilea widzi swego ojca (jego postać przybrał bożek snu), wzywającego ją do walki z Achillesem (*Posthom.* I 129–131).

I rzeczywiście, gdy doszło do walki, królowa z towarzyszącymi jej Amazonkami odnosiła wspaniałe sukcesy i zabiła wielu Achajów, którym też w zapamiętaniu wygrażała. Aristeja Pentesilei kończy się jednak tragicznie i bohaterska królowa ginie w pojedynku z Achillesem, który szydził z jej pychy i porywania się na męskie zadania. Gdy jednak Pelida ujrzał pod szyszakiem jej niezwykle piękną twarz (dodała jej jeszcze uroku Afrodyta), zakochał się w Amazonce, a następnie ogarnięty bólem i żalem, przekazał ciało królowej Trojanom, którzy urządzili jej godny pogrzeb. Achilles w walecznej Amazonce widzi dziewczynę, która zaprzepaściła swą kobiecość i wynikające z niej szczęście. Grecki heros ubolewa, że porzuciła kobiecie zajęcie i oddała się wojaczce — żałuje, że nie mógł tak niezwyklej panny pojąć za żonę.

Historia Pentesilei jest obszernie przedstawiona w *Ephemeris tu Troiku polemu*, które zostało przełożone na łacinę w IV w. n.e. jako *Ephemeris belli Troiani*. We wstępie do tego dzieła podano informację, że jest to znaleziony w grobowcu na Krecie dziennik Diktysa z Krety, uczestnika wojny trojańskiej, spisującego wszystkie wydarzenia. *Ephemeris* jest więc ciekawym przykładem literackiego fałszerstwa⁴²⁹. Według Diktysa Pentesilea idąca na odsiecz Troi chciała się wycofać z walki, gdy dowiedziała się o śmierci Hektora. Namówił ją jednak do walki Aleksander, obiecując wielkie ilości złota i srebra. Jest więc i tutaj ukazana słabość Amazonek do kosztowności.

W relacji Diktysa Pentesilea rusza do walki z Amazonkami i towarzyszącymi im sprzymierzeńcami, ale bez Trojan, a Achilles z łatwością pokonuje Amazonkę. Umierająca Pentesilea zostaje otoczona przez Greków. Achilles, ujęty jej odwagą, pragnie zapewnić jej godny pogrzeb, jednak pozostali wodzowie decydują, że należy Amazonkę wrzucić do Skamandra, co ma być karą za przekroczenie praw natury i powinności swojej płci („quoniam naturae sexusque conditionem superare ausa esset”, *Ephem.* IV 3). Pentesilea więc nie tylko ginie tragicznie, lecz także jeszcze po śmierci spotyka ją hańba, gdy staje się godnym pożałowania widowiskiem („Hoc modo Amazonum regina, deletis copiis quibuscum auxilium Priamo venerat, ad postremum ipsa spectaculum dignum moribus suis praebuit”, *Ephem.* IV 3). Należy pamiętać, że historia ta pisana jest z punktu widzenia greckie-

⁴²⁸ Zob. A. Masłowska-Nowak, *op. cit.*, s. 57.

⁴²⁹ M. Cytowska, H. Szelest, *Literatura rzymska. Okres cesarstwa*, Warszawa 1992, s. 487.

go, Penthesilea jest wrogiem, stąd zapewne wynika ostrość krytyki jej zachowania. Dochodzi tu też do głosu tradycyjne przekonanie Greków o roli i miejscu kobiety w społeczeństwie. Penthesilea przekracza granice wytyczone dla jej płci, więc spotyka ją okrutna kara.

Z perspektywy trojańskiej opisana jest ta sławna wojna w *De excidio Troiae historia*. Jest to łaciński przekład niezachowanego greckiego dzieła, pisanego prozą i przypisywanego Daresowi Frygijczykowi. Autor, rzekomy świadek i uczestnik wojny trojańskiej, pisze, że Penthesilea przez wiele dni zaciekle walczyła, broniąc Troi, i podziwia jej odwagę oraz poświęcenie. Innowacją jest to, że Penthesilea nie ginie z rąk Achillesa, lecz jego syna Neoptolemosa. *Ephemeris belii Troiani*, a także *De excidio Troiae historia* miały znaczący wpływ na literaturę następnych epok. Nawet gdy w renesansie zaczęto sięgać do *Iliady*, traktowano nadal dzieła Diktysa i Daresa, pisane prozą relacje rzekomych świadków, jako bardziej wiarygodne niż poetycka opowieść Homera⁴³⁰.

Sława Penthesilei wykracza więc poza starożytność, królowa Amazonek jest bohaterką utworów średniowiecznych i renesansowych, pisanych po łacinie i w językach narodowych. Jednym z nich jest słynny epos starofrancuski *Roman de Troie*, którego autor, Benoît z Sainte-Maure, był zainspirowany dziełami Diktysa i Daresa. *Roman de Troie* doczekał się łacińskiej parafrazy: *Historia destructionis Troiae*, której autorem był Guido delle Colonne. Była ona niezwykle popularna i została przetłumaczona na wiele języków, stając się też inspiracją dla wielu późniejszych autorów.

Benoît z Sainte-Maure, a za nim Guido delle Colonne podają jako motyw przybycia Penthesilei pod Troję jej fascynację osobą Hektora, o którego męstwie wiele słyszała, a teraz pragnęła poznać tego bohatera osobiście. Gdy jednak przybyła do Troi, dowiedziała się, że Hektor zginął w walce. Penthesilea, sama zasmucona i widząc ból Priama oraz Hekuby, została jednak w Troi i wzięła udział w wojnie, by pomścić Hektora. Królowa Amazonek jest więc ukazana jako osoba potrafiąca współczuć, do głębi poruszona bólem rodziców Hektora. W walce jest niezwykle odważna i pokonuje wielu wrogów. Jednak mimo odwagi i wielu sukcesów ginie z ręki Pyrrusa (Neoptolemosa) — Achilles zginął wcześniej zabity przez Parysa.

Dzielność Penthesilei uczył też Dante w *Boskiej Komedii* (*Inferno* IV 121–129), umieszczając Amazonkę w *Limbo*, wśród *magnanimi*, do których należą otoczeni chwałą przedstawiciele starożytności (m.in. Hektor, Eneasz, Lukrecja, Kamilla, Kornelia). Natomiast przeciwnik Penthesilei, Achilles, który — jak pisze Dante — zginął z powodu miłości, znajduje się w *Piekle* obok Heleny, Parysa i innych kochanków (*Inferno* V 65–66).

Waleczność Penthesilei podziwia też Petrarka we wspomnianym już liście do Anny Świdnickiej (*Familiars* 21, 8). Wymienia w nim dwie Amazonki, Orythye

⁴³⁰ Zob. J. Mańkowski, *Historia trojańska w literaturze i kulturze polskiej wieku XVI*, „Meander” 17 (1962), s. 260–261.

i właśnie Pentesileę, które zdobyły sławę dzięki swemu męstwu (*virtus*). O Pentesilei obszerniej pisze Boccaccio, który w *De mulieribus claris* przedstawia biografie pięciu królowych Amazonek, są to: Marpesia i Lampedo, Orythya i Antiope oraz Pentesilea. Według Boccaccia Pentesilea rządziła Amazonkami po Orythyi i Antiope. Była niezwykle piękna, ale gardziła swym wyglądem i pokonując kobiecą słabość, oddawała się męskim zajęciom:

Hanc aiunt, oris incliti spreto decore et superata mollicie feminei corporis, arma induere maiorum suarum aggressam; et auream cesariem tegere galea ac latus munire faretra; et militari, non muliebri, ritu currus et equos ascendere; seque pre ceteris preteritis reginis mirabilem exhibere, viribus et disciplina, ausa est. (32, 1)

Boccaccio przypisuje Pentesilei też bystrość umysłu (*validum ingenium*), którą wykazała, wynajdując topór jako broń⁴³¹. Królowa Amazonek przekracza więc przyrodzoną kobiecie słabość ciała i umysłu, wyróżniając się zarówno *virtus*, jak i *ingenium*⁴³². Boccaccio podaje też za „niektórymi”, że Pentesilea, gdy dowiedziała się o męstwie Hektora, zapalała do niego miłością i zapragnęła z kimś tak niezwykłym mieć potomka. Dlatego też, gdy usłyszała o wojnie trojańskiej, natychmiast pospieszyła Hektorowi z pomocą, prowadząc z sobą wojsko. O ile o podziwie i miłości Pentesilei do Hektora wspominają już wcześniejsi autorzy, o tyle nikt przed Boccacciem nie podaje jako powodu uczestniczenia Amazonki w wojnie trojańskiej pragnienia, by Hektor stał się ojcem jej dziecka, i prawdopodobnie Boccaccio połączył tutaj różne postaci⁴³³.

Boccaccio, rysując konsekwentnie portret swej bohaterki, podkreśla, że Pentesilea nie starała się zdobyć Hektora urodą, lecz męstwem. I rzeczywiście Hektor w czasie walki co pewien czas rzucał w jej stronę pełne podziwu spojrzenia. Została jednak śmiertelnie zraniona i zginęła otoczona greckimi wojownikami. Nie ma tu mowy o Achillesie jako przeciwniku Pentesilei.

Interesujące jest też podsumowanie, zawierające morał:

Essent qui possent mirari mulieres, quantumcunque armatas, in viros unquam incurrere ausas, ni admirationem subtraheret quoniam usus in naturam vertatur alteram, quo hec et huiusmodi longe magis in armis homines facte sunt, quam sint quos sexu masculos natura fecit, et ociositas et voluptas vertit in feminas seu lepores galeatos. (32, 7)

Poprzez ćwiczenie, wytrwały trening można więc zmienić wrodzone cechy i skłonności. Tak jak Pentesilea ze słabej kobiety stała się dzielnym i silnym wo-

⁴³¹ O tym, że Pentesilea wynalazła topór, broń Amazonek, pisze Pliniusz, *Naturalis Historia* VII 201, 5.

⁴³² Przypomnijmy, że według Boccaccia naturalną cechą niewiast jest przytępiony umysł (*tardum ingenium*). Zob. *Wprowadzenie*, s. 14.

⁴³³ Zob. Boccaccio, *op. cit.*, s. 487 (oraz przypis komentatora). Znana była opowieść o tym, że królowa Amazonek, Talestris (lub Minithya), gdy usłyszała o męstwie Aleksandra Wielkiego, zapragnęła mieć z nim potomka i zamiar ten zrealizowała. Boccaccio zapewne swoją opowieść skompilował z różnych mitów.

jownikiem. Boccaccio pisze o niej nie bez podziwu i przeciwstawia waleczną Amazonkę zniewieściałym mężczyznom. Jako wzór dzielności podaje Pentesileę sławną renesansowa „feministka” Christine de Pizan w *La Cité des dames*, które można uznać za kobiecy ekwiwalent dzieła Boccaccia.

Podobnie w łacińskiej poezji humanistycznej Pentesilea przywoływana jest często w katalogach walecznych niewiast, jako postać-mit, uosobienie niewieściej dzielności i wojowniczości, o czym już była mowa. Warto też odnotować, że na przełomie XVI i XVII w. ukazują się dwie włoskie tragedie o Pentesilei: nieznanego autora *L'amore di Penthesilea* (z 1595 r.) i Francesca Braccioliniego dell'Api *La Penthesilea* z roku 1614 lub 1617⁴³⁴. Pierwsza z tragedii podejmuje temat miłości Pentesilei do Hektora, o którego męstwie słyszała wiele opowieści, a teraz pragnie go poznać i towarzyszyć mu w walce. W drugiej tragedii Pentesilea zakochuje się z wzajemnością w Achillesie, lecz później, przez tragiczną pomyłkę, ginie z jego ręki⁴³⁵. W obu więc dramatach Pentesilea jest przedstawiona jako zakochana kobieta.

W Polsce Pentesilea jest tytułową bohaterką wspomnianej już łacińskiej tragedii Szymona Szymonowica (1618). Głównym źródłem wiadomości o królowej Amazonek był dla Szymonowica epos mitologiczny Kwintusa ze Smyrny *Posthomerica*⁴³⁶, z którego zaczerpnął następujące wydarzenia: przybycie Pentesilei z Amazonkami na odsiecz Troi, walka Amazonek z Grekami, starcie Pentesilei z Achillesem zakończone śmiercią królowej⁴³⁷. Ale też inspiracji mogły mu dostarczyć inne dzieła, przede wszystkim: *Iliada*, *Trojanki* Eurypidesa i Seneki oraz *Ephemeris* Diktysa z Krety.

Tragedia Szymonowica rozpoczyna się monologiem Pentesilei, która wyznaje, iż ogarnia ją lęk spowodowany złowrobnym snem⁴³⁸. Amazonka zastanawia się, jak traktować własne obawy: czy jako ostrzeżenie, czy raczej zapowiedź przyszłego męstwa. Pragnie też okazać się godną swego ojca Marsa. Wzywa samą siebie do dzielności i trzymania się wybranej drogi, czyli wojaczki. Prosi też boskiego ojca o wsparcie:

Te magne Mavors, sanguinis sator mei,
Primum invoco, ut me robore invicto iuves,
Dignamque te parente natam comprobes.
Fallorne? num pavoris haec vestigia
In me emicant signumque dant diri ominis?

⁴³⁴ Zob. W. Hahn, *Literatura dramatyczna w Polsce XVI wieku*, Lwów 1906, s. 118; W. Jamróz, *Mit o Pentezylei*, „Meander” 11 (1978), s. 560.

⁴³⁵ Oba dramaty przedstawia w skrócie I. Bogumił, *op. cit.*, s. 150–151.

⁴³⁶ W 1604 r. ukazało się we Frankfurcie nowe wydanie dzieła Kwintusa, z przekładem łacińskim, uzupełnione później (1614) obszernym komentarzem. Zob. K. Heck, *Szymon Szymonowicz (Simon Simonides). Jego żywot i dzieła*, cz. II i III, Kraków 1903, s. 284–285.

⁴³⁷ O tym jak Szymon Szymonowicz przetwarza epos Kwintusa, tworząc tragedię, pisze obszernie i wnikliwie I. Bogumił, *op. cit.*, s. 149–212.

⁴³⁸ Monolog Pentesilei i jego funkcję w tragedii analizuje I. Bogumił, *op. cit.*, s. 183–185.

Virtutis an sunt talia haec praeludia?
 Ut vim suam ordiatur a metu anceps.
 Ne defetisce anime, nec augurio malo
 Te frange. non est in manu tua situm,
 Quid fata poscant. Hoc situm est, ut strenuum
 Te praebeas, vel numinum usque ingratiis.
 Caedem ne vitas? quam per arma quaeritas?
 Colo accubandum cum hac fuit sententia.
 Belli aleam, belli frequenta moribus.
 Aut perdere, aut perdi duelli lex iubet. (k. A 2 v.)

Monolog pokazuje zatem Pentesileę w chwili słabości. Królowa odczuwa lęk i ogarniają ją wątpliwości. Dosyć szybko jednak odzyskuje równowagę psychiczną i odnajduje w sobie odwagę. Pentesilea przekonuje siebie, że skoro jest Amazonką i zdecydowała się na takie życie, to musi być konsekwentna i, mimo obaw, powinna wziąć udział w wojnie. Sama sobie przypomina, że nie jest zwykłą kobietą — nie siedzi w domu przy kądzieli — lecz jej żywiołem jest walka. W prologu więc, zgodnie z antyczną poetyką, znajduje się ekspozycja protagonistki: walecznej niewiasty (*virago*), przekraczającej przyrodzone powinności swojej płci, a przy tym tak odważnej i zdeterminowanej, że nawet skłonnej zlekceważyć brak przychylności bogów.

Pentesilea następnie zwraca się do swoich towarzyszek, Amazonek, prosząc je o radę co do sposobu walki. Królowa rozważa dwie możliwości: albo wszystkie staną do walki z Grekami, albo ona sama zmierzy się w pojedynku z Achillesem. W dialogu królowej z Amazonkami jeszcze wyraźniej ujawniają się cechy protagonistki: odwaga granicząca z zuchwałością, pewność siebie, ambicja i pragnienie sławy. Bardzo kusząca jest dla Pentesilei wizja pojedynku z najsłynniejszym greckim wojownikiem. Jako córka Marsa uważa siebie za godną przeciwniczkę Achillesa, syna morskiej bogini:

Stetisse Martis filiam, contra Dea
 Satum marina, virginem contra virum,
 Non indecorum, nec feretur sordidum,
 Utinamque solum sola possim apiscier. (k. A 4 r.)

Zarazem jednak królowa jest lojalna wobec swych towarzyszek, liczy się z ich zdaniem i w końcu, wbrew swym ambicjom, daje się im przekonać, decydując się na wspólną walkę. Pentesilea jest świadoma, że Trojanie widzą w niej wybawcę. Trudno jednak rozstrzygnąć, co bardziej pobudza ją do walki, czy poczucie odpowiedzialności i chęć udzielenia pomocy załęcznionym po śmierci Hektora Trojanom, czy przede wszystkim ambicja i pragnienie sławy⁴³⁹.

⁴³⁹ Motywacja Pentesilei różnie jest interpretowana przez badaczy. Według Abramowskiej Amazonka kieruje się wyłącznie chęcią sławy i „nie ma mowy o ratowaniu sprzymierzeńców czy obronie słabszych” (J. Abramowska, *Ład i fortuna...*, s. 149). Nie zgadzają się z taką oceną: W. Jamróz (*op. cit.*, s. 565) oraz I. Bogumił (*op. cit.*, s. 189): „...królowa przybywa ze szlachetnych pobudek, bezinteres-

Pentesilea opowiada też Amazonkom swój złowróżbny sen, w którym była lwi-cą pustoszącą trzodę, lecz potem śmiertelnie zagrożoną z powodu jakiegoś wojow-nika. Teraz jednak już nie bierze sobie tych znaków do serca, co więcej, wyraża się z pogardą o śmiertelnikach, którzy przejmują się snami i dostosowują do nich swe zamiary i działania. Pentesilea gardzi takim postępowaniem i sama polega na własnej odwadze oraz wojskowych umiejętnościach — jest zdeterminowana i gotowa do walki.

Szymonowic więc przekształca bohaterkę epicką w protagonistkę dramatu i modeluje ją zgodnie z poetyką tragedii i jej parenetycznym przesłaniem⁴⁴⁰. Jak już wcześniej była mowa, w eposie Kwintusa Pentesilea ma zwodniczy sen, zesła-ny przez wrogo nastawioną do Trojan Atenę. Bożek snu przybiera postać Aresa, ojca Amazonki, który zapewnia ją o zwycięstwie i zachęca córkę do walki (*Posth.* I 124–131). Szymonowic zastępuje epicki sen zwodniczy snem wróżebnym, typowym dla tragedii⁴⁴¹. Przez to też przenosi całą odpowiedzialność na Pentesileę — nie jest już ona igraszką w rękach bogów, lecz sama, mimo ostrzeżeń, decyduje się wziąć udział w walce. Jej późniejsza klęska wynika więc z jej decyzji i działania, a nie z wyroków bogów czy *Fatum*⁴⁴². Sądzę, że właśnie w tym momencie zarysowuje się tragizm tej postaci: Pentesilea lekceważy ostrzegawczy sen i podejmuje złą decyzję, co jest tragicznym zbłądzeniem (*hamartia*). Ujawnia się tu też *hybris* protagonistki — jest przekonana o własnej sile i na niej polega. Choć można też powiedzieć, że tragiczny wybór został dokonany jeszcze wcześniej: obranie drogi życiowej niezgodnej z naturą kobiety.

Parodos to spojrzenie na bohaterkę oczami panien trojańskich, które są zachwycone Amazonką, widząc w niej niemal boginkę oraz ratunek dla miasta:

Qualis virago haec, seu potius Dea
Flavo a Termodoonte,
Vobis auxilium in re crepera attulit,
Amsanctum honorans, pignus amicitiae.
Qui vultus? qui frontis honos? quam mista venustas
Severitati fulgurat?
Non sine magnanimo pudore,
Subque supercilio quieto,
Lumina stellis aemula fulgent. (k. B 2 v.)

sownie, pragnienie sławy rodzi się dopiero później i wypływa z zastanej w Troi sytuacji”. Zob. też I. Bogumił, *Kuszące dary Priama. O Penthesilei w dramacie Szymona Szymonowica*, „Studia Classica et Neolatina” 5, Gdańsk 2002, s. 103.

⁴⁴⁰ Jak zauważa Izabela Bogumił, prolog sztuki pokazuje, że Szymonowic umiejętnie przekształca epos i dostosowuje do potrzeb dramatu, ukazując protagonistkę w chwili podejmowania decyzji (*Adaptacje...*, s. 185). Badaczka ta podkreśla pozytywną rolę Amazonek, które udzielają roztropnej rady, i uważa, że Pentesilea w końcu podjęła mądrą i słuszną decyzję co do sposobu walki (*eadem*, *Kuszące dary...*, s. 95–98).

⁴⁴¹ Funkcję motywu snu u Kwintusa i Szymonowica analizują i porównują: E.J. Głębicka, *op. cit.*, s. 151, oraz I. Bogumił, *Adaptacje...*, s. 180–182.

⁴⁴² Podkreśla to E.J. Głębicka, *op. cit.*, s. 151.

Pentesilea, zgodnie z antyczną tradycją, przybywa znad Termodontu, gdzie miała się znajdować ojczyzna Amazonek. Zastosowane tu określenie *virago* jest wyjątkowo odpowiednie dla Pentesilei, kobiety obdarzonej „męskim duchem”. Patrząc na piękne, niemal boskie oblicze Amazonki, panny trojańskie widzą na nim odbicie cnót królowej. Jawi im się ona jako osoba obdarzona wielkodusznością i skromnością, która potrafi połączyć surową powagę z dziewczęcym urokiem.

Również Priam wita serdecznie Pentesileę jak wybawczynię Troi, niemal bóstwo, i zwraca się do niej jak do własnej córki. Wcześniej, przez swego posłańca przekazał jej wspaniałe dary: łuk, kołczan i strzały, tarczę i pas oraz rumaka. Każdy z tych darów ma swoją historię i został wcześniej ofiarowany czy nawet wykonany przez bogów. To też jest istotną innowacją Szymonowica — u Kwintusa Pentesilea ma zbroję (wspaniałą, lśniąca srebrem i złotem) ofiarowaną jej przez ojca. Dary Priama wywołują zakłopotanie królowej. Jest zawstydzona tym, że dostaje już teraz tak cenne upominki, zanim zdołała dokonać czegokolwiek dla Troi. Tym bardziej czuje się zobligowana do ofiarnej walki w obronie Ilionu.

Spotkanie władców: króla Trojan i królowej Amazonek to scena, w której ujawnia się wyrazisty kontrast między obu tymi postaciami, różniącymi się nie tylko wiekiem i płcią, ale też charakterem. Sędziwy król udziela Pentesilei roztropnej rady, by zaczekała z atakiem na nadejście Memnona i jego oddziałów — połączone siły będą miały większe szanse na zwycięstwo. Pentesilea jednak chce od razu ruszyć do ataku, jest pełna energii i bojowego zapału, w przeciwieństwie do ostrożnego i pełnego obaw Priama. Dochodzi więc do inwersji ról. To kobiecie przystoi bierność, a mężczyźnie aktywność, a tymczasem jest odwrotnie.

Król, złamany klęską i śmiercią Hektora, a także z powodu swego sędziwego wieku i doświadczenia, woli wstrzymać się z walką. Pentesilea natomiast uważa siebie za godnego następcę Hektora, o czym zapewnia strapionego króla i pewna jest zwycięstwa. Nie chce czekać na Memnona, lecz pragnie natychmiastowej walki. Różnie można interpretować intencje królowej, co widać też w rozbieżnych opiniach współczesnych badaczy. Według Janiny Abramowskiej Pentesileę popycha do walki nie chęć pomocy, lecz żądza sławy, której nie chce z nikim dzielić⁴⁴³. Władysław Jamróż uważa, że intencją Amazonki „było także ratowanie miasta. Bogate dary Priama, cześć i zaufanie, jakim ją darzono, mogły schlebiać próżności młodej dziewczyny, ale sama czuła się nimi zobowiązana do tym większego wysiłku”⁴⁴⁴. Ta sama badaczka sądzi jednak, że na decyzję o natychmiastowej walce miała wpływ niecierpliwość i pewność siebie Pentesilei, a także chęć zdobycia sławy wyłącznie dla siebie⁴⁴⁵. Według Izabeli Bogumił „Pentesileę popchnie do boju nie żądza walki czy też pragnienie zdobycia sławy, ale wdzięczność wobec króla, chęć wypełnienia zobowiązań i ambicja rozbudzona w niej przez samych Trojan,

⁴⁴³ J. Abramowska, *Ład i fortuna...*, s. 149–150. Por. przypis 439.

⁴⁴⁴ W. Jamróż, *op. cit.*, s. 565.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, s. 562.

wychwalających męstwo Hektora⁴⁴⁶. Badaczka ta w swej książce dodaje, że Penthesilea: „z jednej strony chce ruszyć do bitwy sama, by z nikim nie dzielić się sławą [...], z drugiej pragnie dodać otuchy Trojanom i swym przykładem zachęcić ich do działania oraz pokazać przeciwnikowi, że to jeszcze nie koniec wojny (ten sam cel przyświecał Amazonce już w prologu)”⁴⁴⁷.

Zapewne nie można pozbawiać Penthesilei wszelkich pozytywnych pobudek, jednak myślę, że ambicja i pragnienie sławy zdają się być w tym momencie najważniejszą motywacją, skłaniającą do podjęcia natychmiastowej walki. Skoro Amazonka uważa siebie za wybitnego wodza i następcę Hektora, może obawiać się pojawienia się konkurencji w osobie Memnona. Walcząc ramię w ramię z Memnonem, musiałaby dzielić z nim władzę i sławę — nie byłaby jedynym wybawcą Troi.

Według Izabeli Bogumił to właśnie dary Priama i wynikające z nich zobowiązania (ambicja każe jej udowodnić, że na nie zasłużyła) skłoniły królową do podjęcia decyzji o natychmiastowym rozpoczęciu walki, a zatem w tym momencie rozstrzyga się los Penthesilei i zawiązuje się węzeł dramatyczny⁴⁴⁸. Sądzę, że rzeczywiście te drogocenne pamiątki mogły jeszcze bardziej zobowiązać ją do walki i utwierdzić w decyzji podjętej w prologu, iż mimo złowróżbnego snu włączy się do wojny. Zauważmy jednak, że Priam nie oczekiwał od niej natychmiastowego ataku, lecz zwycięstwa, które — zgodnie z rozsądkiem — byłoby pewniejsze po połączeniu oddziałów Amazonek i Etiopów. Mogła więc Penthesilea okazać królowi wdzięczność i szacunek, słuchając jego rady i czekając na Memnona, chodziło przecież tylko o dwa lub trzy dni zwłoki. Myślę więc, że o ile do udziału w wojnie trojańskiej skłoniły Amazonkę wielorakie, także szlachetne, pobudki, o tyle teraz do podjęcia decyzji o natychmiastowej walce popchnęła Penthesileę przede wszystkim nadmierna ambicja i żądza sławy.

Priamowi, inaczej niż Amazonkom, nie udało się przekonać Penthesilei⁴⁴⁹. Królowa, mimo że jest gościem i sprzymierzeńcem, o czym przypominały wcześniej jej towarzyszki, skłaniając ją do dostosowania się do woli gospodarzy, teraz przejmie inicjatywę i próbuje narzucić Priamowi swoją koncepcję walki. Król ulega Amazonce i powierza jej dowództwo nad częścią swoich wojsk. Po tym dialogu Penthesilea nie występuje już na scenie, będą o niej mówić kolejne osoby dramatu, w różny sposób oceniając jej postępowanie.

W drugim epejsodionie na scenę wchodzi Andromacha z synkiem i piastunką⁴⁵⁰. Zarysowuje się różnica zdań. *Nutrix*, jak wcześniej panny trojańskie, wiąże z Penthesileą nadzieje na ocalenie Troi i jest pod wrażeniem królowej Amazonek.

⁴⁴⁶ I. Bogumił, *Kuszące dary...*, s. 103.

⁴⁴⁷ I. Bogumił, *Adaptacje...*, s. 192.

⁴⁴⁸ I. Bogumił, *Kuszące dary...*, s. 101–103, oraz *eadem*, *Adaptacje...*, s. 193.

⁴⁴⁹ Obie te paralelne sceny — rozmowę Penthesilei z Amazonkami, a później z Priamem — analizuje i porównuje I. Bogumił, *Kuszące dary...*, s. 100–103.

⁴⁵⁰ Zob. rozdział *Małżonka i matka*, s. 120–124.

Inaczej ją postrzega Andromacha. Wdowa po Hektorze, który niedawno zginął w walce, wie, że nie jest łatwo pokonać Achillesa i Greków. Ubolewa teraz nad Pentesileą, dostrzegając w jej postępowaniu lekkomyślną zuchwałość i zarozumiałość, a także brak doświadczenia i rozsądku. Andromacha też przypomina, że inne są obowiązki mężczyzn, a inne kobiet, wyrażając tradycyjne przekonanie o przeciwnych cnotach obu płci:

Sed faeminarum gens sumus, more hoc moro,
Speramus antistare virtutem virum.
Nostrasque longe tollimus soleritas.
Domestica hoc in re, hoc reprendas caeteris
Negotiis, neque sat foris quiescimus.
Plane inquietum faeminae sumus malum. (k. E 1 v.)

Wspomniana przez Andromachę kobieta chce współzawodniczenia z mężczyznami w męstwie: *antistare virtutem virum* przypomina odnoszące się do Amazonek Homerowe określenie ἀντιἀνείραι oraz Wergiliuszowe *viris concurrere* (odnoszące się do Pentesilei, *Aen.* I 493). Tym razem krytyka tej chęci współzawodniczenia czy nawet przewyższania mężczyzn jest włożona w usta kobiety. Jest to w dodatku kobieta doskonała, wzór żony i matki, a zatem przeciwieństwo Pentesilei. Przypomnijmy, że również inna kobieta, wspomniana już sędziwa Theano, potępia postępowanie Amazonki, mówiąc, że niewiasta-żołnierz jest kimś w rodzaju potwora:

Producit ut natura monstra; verum ea
Perrara scaevique habita semper ominis,
Res pariter est monstrosa, miles faemina.
Communibus vita est peragrande orbitis.
Naturaque insequenda dux certissima. (k. G 2 r.)

I rzeczywiście następne epejsodion pokazuje, jak niebezpieczne jest odwrócenie męskich i kobiecych ról i do jakich nieszczęść może doprowadzić. Z pola bitwy wracają trzech śmiertelnie ranni żołnierze, jeden z nich skarży się i oburza na Pentesileę, która okazała się nieudolnym wodzem, a jej pycha i głupota doprowadziły Trojan do klęski:

[...] nunc sub Duce nihili
Interitu communi, veluti
Fluctu haustus sum, et pereo inglorius.
O faemina, quae te pestis dira
Attulit in nostras regiones.
Tua superbia, tua stultitia
Clade suprema nos oppressit. (k. G 4 r. i v.)

O tym, jak doszło do klęski, informuje posłaniec, rozmawiając z Eneaszem (exodos). Opowiada, że Pentesilea nie zastosowała żadnej strategii, nie ustawiła

wojska w szyku, lecz bez uprzedzenia, czyli niezgodnie z obowiązującym wojennym prawem, wymachując toporem, rzuciła się z dzikim wrzaskiem na wroga:

Clamore sed duntaxat et voce horrida,
In barbarum furens modum, praefulgidam
Vibrans securim [...]. (k. I 1 r.)

Jak wcześniej Wergiliusz, tak też Szymonowicz stosuje w odniesieniu do Pentesilei epitet *furens* (Wergiliusz również pisał o okrzykach walczących Amazonek). U Szymonowicza szal Pentesilei pokazany jest w chaotycznym, a jednocześnie okrutnym i krwawym sposobie walki, nazwanym barbarzyńskim, co posłaniec podsumowuje gorzkim stwierdzeniem:

Ferae impotentes praelientur cautius [...]. (k. I 1 r.)

Posłaniec też relacjonuje walkę Achillesa z Pentesileą. Królowej wiele można zarzucić, ale na pewno nie tchórzostwo. Amazonka jest odważna i zuchwała aż do samej śmierci, a widok klęski jej wojska pobudza ją jeszcze bardziej do walki. Gdy zobaczył ją Achilles i zaczął jej ubliżać, królowa nie ratuje się ucieczką, lecz staje do pojedynku. W starciu Achillesa z Pentesileą ujawnia się bezsilność Amazonki. Ta, która chlubiła się, że odniesie wspaniałe zwycięstwo nad greckim herosem, teraz zostaje z łatwością przez niego pokonana. Spełniły się obawy Andromachy, wypowiedziane w rozmowie z piastunką, że Pentesilea niczym bezbronna gołębicą zostanie rozszarpana przez drapieżnego ptaka. Spełnił się też złowróżbny sen Amazonki, któremu nie chciała dać wiary.

Wobec zmarłej królowej Achilles zachował się rycersko, okazał szacunek i zadbął o to, by jej ciało nie zostało zbezczeszczone, jednak greccy wodzowie odmówili jej pogrzebu. Szymonowicz podaje więc tragiczne zakończenie, jak Diktys z Krety. Pentesilei nie pochowano, lecz jej ciało zostało wrzucone do Skamandra. Polski autor rezygnuje z wersji, którą wybrał Kwintus, pisząc o nagłym przypływie miłości Achillesa do pięknej, nieżyjącej już Amazonki. Achilles u Szymonowicza wprawdzie podziwiał piękną twarz zmarłej Pentesilei, ale uczucie, które w nim się budzi, to litość:

Delapsus ipse equo et parumper lumina
Faciemque contemplatus, o virgo misera
Quae te mala, inquit, mens virorum in praelia
Coniecit? aptius fuisses incluta
Mater familias, et domum auxisses tuam. (k. I 3 v.)

Achilles więc uważa, że Pentesileę doprowadziła do zguby rezygnacja z powinności kobiety i przejęcie męskiej roli⁴⁵¹. Zamiast zajmować się wojowaniem, powinna była troszczyć się o swój dom jako żona i matka. Achilles jest więc kolejną

⁴⁵¹ Przypomnijmy, że podobnie sądzi Achilles w eposie Kwintusa.

osobą w tragedii Szymonowica, która przypomina, gdzie znajduje się miejsce kobiety i jak niebezpieczne może być nierespektowanie powinności swojej płci. Widać też, jak ważna dla Szymonowica jest pareneza: nawet ta tak dramatyczna scena, finał pojedynku Achillesa z Penteseleą, staje się dla autora okazją do „prawienia morałów”. Jednocześnie wypowiedź Achillesa jest nawiązaniem do słów Penteseilei z prologu, tworząc kompozycyjną ramę. W monologu otwierającym dramat Penteseilea sama sobie przypomina, że nie jest typową kobietą, lecz wybrała męską drogę, której powinna się trzymać. Teraz widać tragiczne konsekwencje jej wyboru: doprowadza do zguby siebie i swoich żołnierzy.

Na końcu dramatu Szymonowic umieścił epitafium Penteseilei, które informuje o tym, że śmierć Amazonki jest karą za jej głupotę i nadmierną ambicję, co ma być ostrzeżeniem dla wszystkich kobiet:

MERSA UNDIS, SUPERATA ARMIS, DUM FAEMINA SERUM
CONTRA CONTENTO, FAEMINA SIC PERII.
STULTITIAE EXEMPLUM MULIEBRIS, QUOD MONET OMNES,
METIRI UT PROPRIO SE PEDE QUISQUE VELIT. (k. I 6 v)

W tragedii Szymonowica pada wiele ostrych słów pod adresem tytułowej bohaterki. Zarzuca się jej, że nie kieruje się rozumem, lecz namiętnościami, że jest opanowana przez żądzę walki i sławy, że ponosi ją pycha, głupota i okrucieństwo. Nie można jednak uznać królowej za osobę całkowicie pozbawioną wszelkich zalet — potrafi na przykład okazywać współczucie⁴⁵². Oprócz negatywnych cech charakteru krytykowany jest w tragedii jej tryb życia, który jest przekroczeniem granic kobiecej natury. Kwestia tradycyjnego podziału na cnoty i zajęcia kobiece oraz męskie powraca w wypowiedziach kolejnych bohaterów dramatu⁴⁵³. Postać Penteseilei jest kreowana zgodnie z pochodzącym jeszcze z antyku przekonaniem, że Amazonki to osoby destrukcyjne. Idąc za Kwintusem ze Smyrny, Szymonowic przypisuje Penteseilei zuchwałość i lekkomyślność, uwypuklając jeszcze jej wady, które w końcu doprowadzają królową do zguby — jej śmierć nie jest nieszczęśliwym trafem, lecz karą.

Warto jeszcze zauważyć, że Szymonowic kilkakrotnie podkreśla barbarzyńskie pochodzenie Amazonek. Píše, że Penteseilea jest Scytyjką (*Scythia virago*). Także jej barbarzyński sposób walki, gdy bez uprzedzenia rzuca się na wroga z toporem i dzikim wrzaskiem, przypomina opowieści o najazdach tatarskich⁴⁵⁴. Zatem

⁴⁵² J. Abramowska (*Ład i fortuna...*, s. 144–150) i E.J. Głębicka (*op. cit.*, s. 151–154) widzą w niej postać całkowicie negatywną, natomiast bronią Penteseilei: W. Jamróz (*op. cit.*, s. 565) i I. Bogumił (*Adaptacje...*, s. 189).

⁴⁵³ Jak píše J. Abramowska: „...Szymonowic reprezentuje rodzaj »parenezy stanowej« tak charakterystycznej dla moralistów renesansowych. Jest to etyka oparta na kategoriach Ładu, który objawia się w ścisłym podziale zadań, wymagań i norm właściwych członkowi takiej a nie innej grupy społecznej” (*Ład i fortuna...*, s. 145).

⁴⁵⁴ Zob. W. Jamróz, *op. cit.*, s. 565. Także J. Skoczek, *Kraj lat dziecięcych Szymona Szymonowica*, [w:] *Szymon Szymonowic i jego czasy. Rozprawy i studia*, Zamość 1929, s. 20, zwraca uwagę na zagrożenie tureckie we Lwowie, co mogło mieć wpływ na dzieciństwo autora i jego wyobraźnię.

w tragedii Szymonowica można też dopatrzeć się pewnej próby aktualizacji mitologicznych wydarzeń i nawiązania do zagrożenia atakami „Scytów” na wschodnich rubieżach Rzeczypospolitej⁴⁵⁵.

Tak więc królowa Amazonek, Pentesilea, modelowana przez kolejnych autorów, poczynając od antyku, a kończąc na renesansie, jest postacią kontrowersyjną, od podziwianej, bystrej i odważnej, wręcz bohaterskiej władczyni, aż do osoby destruktywnej, zuchwałej i głupiej, opanowanej przez *hybris* i przekraczającej prawa natury. Godne zauważenia jest to, że oprócz odwagi stałą cechą podkreślaną przez autorów, zarówno antycznych, jak i późniejszych, jest jej niepospolita uroda. Obdarzona męskim charakterem Pentesilea, *fortissima virago*, jest jednocześnie niezwykle atrakcyjną kobietą.

Wanda*

Również w pradawnych dziejach Polski znajduje się sławna *virago*, Wanda, córka Kraka, dziewica-król, sarmacka Amazonka. Jak głosi legenda, Wanda odrzuciła małżeństwo, które proponował jej germański książę i gdy najechał na polskie królestwo, pokonała go w zaciętej walce, a następnie rzuciła się w fale Wisły. Jej postać przez kolejne wieki inspirowała nie tylko pisarzy i poetów, ale również kompozytorów i malarzy.

O Wandzie wspominają już nasze najstarsze kroniki. Jako pierwszy pisze o legendarnej królowej Wincenty zwany Kadłubkiem⁴⁵⁶. Według niego Wanda rządziła Lechitami po śmierci Kraka i po odsunięciu od władzy jej brata, splamionego zbrodnią bratobójstwa. Wanda więc, jak inne kobiety waleczne, gdy brakuje odpowiedniego mężczyzny, podejmuje męskie obowiązki i świetnie się z nich wywiązuje. W swych rządach jest sprawiedliwa i mądra. Gdy jej królestwo zaatakował *quidam Lemanorum tyrannus*, staje na czele wojsk. Jej majestat niczym światło słońca poraża wrogów i zmusza do odwrotu, a ich wódz, lemański książę, przebija się mieczem. Według mistrza Wincentego skuteczną bronią Wandy jest więc nie oręż i walka, lecz sam widok jej osoby. Kadłubek nie wspomina o propozycjach matrymonialnych rycerza ani o samobójstwie Wandy, o czym piszą późniejsi kronikarze. Najbardziej znana wersja legendy przekazana została w *Annales* Jana Długosza, który też podaje imię germańskiego księcia: *Rithogarus*⁴⁵⁷.

⁴⁵⁵ O najazdach Scytów, czyli właśnie Tatarów, i zagrożeniu wojną z Turcją, a także wyprawie Jana Zamoyskiego, któremu udało się zmusić sułtana do wycofania się za Dunaj, pisze Szymonowic w *Aelinopaeanie* (1589). Okoliczności powstania tego utworu dokładnie przedstawia E.J. Głębicka, *op. cit.*, s. 78–79.

* Cały ten podrozdział jest poszerzoną (m.in. o poemat Suchtena) i częściowo zmienioną wersją mego artykułu, który ukazał się w języku francuskim: *Wanda, Amazone Sarmate...*, s. 93–110, oraz w języku polskim w wersji skróconej pt. *Wanda — sarmacka amazonka...* Zob. przyp. 13 i 405.

⁴⁵⁶ Wincenty Kadłubek, *Chronica Polonorum*, wyd. M. Plezia, Kraków 1994, I 7, 2–5, s. 12–13.

⁴⁵⁷ J. Długosz, *Annales seu Cronicae incliti Regni Poloni*, Liber I–II, ed. J. Dąbrowski, Warszawa 1964, s. 129 n. Różnymi wersjami legendy o Wandzie w kronikach zajmuje się m.in. T. Ulewicz,

Wanda jest także bohaterką renesansowej poezji łacińskiej. Jako pierwszy wspomina o sarmackiej *virago* Jan z Wiślicy w *Bellum Prutenum*, eposie historycznym, który ukazał się w 1516 r. Jan z Wiślicy sławi w eposie dynastię Jagiellonów, której wielkim sukcesem było pokonanie Krzyżaków w bitwie pod Grunwaldem. W pierwszej księdze przedstawione są najdawniejsze dzieje polskiego państwa i jego pierwsi władcy, wśród których znajduje się Wanda (I 168–216). Wanda przejmie berło po śmierci swego ojca Kraka i dzięki jej mądrym rządóm nadal trwa wśród ludzi jego sława. Młoda władczyni prowadzi też wojny, podbijając sąsiednie ludy:

Clarus in omnigeno mundi qui climate nata
Exstitit, egregius post effera fata superstes,
Haec quia virgineo moderamine patria rexit
Iugera, centenos celebris regina per annos,
Finitimos domitans populos crudelibus armis
Et iuga celsa vagoque errantia flumine cursu,
Optima Vanda virago, maris virtute decora,
Martia Volsorum virgo velut ipsa Camilla,
Quae Latiis Anchisiaden certamine in arvis
Pugnantem bello turbabat saepe cruento,
Aut Tomyris Scythici moderatrix bellica mundi,
Milia quae Cyri prostravit multa tyranni. (I 168–179)⁴⁵⁸

Wanda, przedstawiona zgodnie z poetyką eposu, jest „najlepsza i wyróżniająca się męską dzielnością”. To właśnie waleczność podkreśla narrator i uważa za największą ozdobę Wandy, nazywając ją *virago*, natomiast pomija zupełnie jej wygląd. W następnych wersach *Bellum Prutenum*, w epickim porównaniu, Wanda jest zrównana z dwiema innymi sławnymi kobietami walecznymi: Kamillą i Tomyris. I chociaż z bohaterką *Eneidy*, Kamillą, łączy Wandę nie tylko waleczność, ale też królewskie pochodzenie i zamięłowanie do życia w dziewictwie, to Jan z Wiślicy koncentruje się tylko na sukcesach militarnych obu panien, pomijając inne wspólne cechy. Narrator przypomina zaciętą walkę Kamilli z Trojanami, których tu reprezentuje Eneas, choć, jak wiadomo, w *Eneidzie* nie dochodzi do bezpośredniej walki królowej Wolsków z wodzem Trojan. Nie mniej waleczna od Kamilli jest Wanda i można nawet powiedzieć, że przewyższa królową Wolsków, która ginie w walce, gdy tymczasem królowa Sarmatów jest niepokonana.

Drugą kobietą waleczną, do której Wanda została przyrównana, jest sławna Tomyris, królowa Massagetów, która pokonała perskiego króla Cyrusa. Tomyris

Kochanowski: *Świadomość słowiańska. Oddziaływanie europejskie*, Kraków 2006, s. 35–38. Zob. też M. Plezia, *Wanda. Geneza imienia — geneza legendy*, [w:] M. Plezia, *Scripta minora. Łacina średniowieczna i Wincenty Kadłubek*, Kraków 2001, s. 348–352. K. Kumaniecki, *Podanie o Wandzie w świetle źródeł starożytnych*, „Pamiętnik Literacki” 22–23 (1925–1926), s. 46–55.

⁴⁵⁸ Wszystkie cytaty z *Bellum Prutenum* pochodzą z wydania: *Pauli Crosnensis Rutheni atque Iannis Vislicensis Carmina*, ed. B. Kruczkiewicz, Cracoviae 1887.

często była wymieniana w katalogach walecznych kobiet w poezji nowołacińskiej, o czym była już mowa.

Wanda, mimo że niezwykczona w walce, odebrała sobie życie. Powody jej tragicznej śmierci wyjaśnione są w następnych wersach eposu. Wanda postanowiła trwać w dziewictwie, jednak o jej rękę natarczywie starał się pewien germański książę („*princeps Germano sanguine cretus*”), grożąc jej, w razie odmowy, wojną. Wanda w gniewie ruszyła do ataku:

*Aspernata virum taedasque perosa iugales
Indicat arma proco, pro taedis illa sagittas
Dirigit, indignata viro movet horrida bella;* (I 190–192)

Na pochodnie ślubne Wanda odpowiada strzałami — zachowuje się więc jak rodowita Amazonka. Pokonała w walce zalotnika i po zwycięstwie zdobyła wieńiec laurowy. Jednak zamiast cieszyć się dalszymi rządami i zwycięskimi wojnami, Wanda rzuca się w fale Wisły. Jej tragiczna śmierć porównana jest do samobójstwa Safony. Narrator próbuje zrozumieć desperacki czyn Wandy:

*Sed nimium infelix virgo, e certamine tanto
Dementata truci quoniam vel religione
Numine vel seducta dei, velut impia Sappho,
Leucadio cuius recubant submersa profundo
Pectora. Taenarium secum passura calorem
Nam sua flucticulis simili praecordia nymphis
Morte dedit saliens animosa mente sub undas,
[...]
Sic misero occubuit regina miserrima leto.* (I 196–202, 205)

Po tak ciężkiej i krwawej walce być może Wanda straciła rozum, może ogarnęło ją coś w rodzaju zabobonnego lęku czy też została zwiedziona przez jakieś bóstwo. Porównanie do Safony na pewno podkreśla tragizm jej śmierci, choć może dziwić przywołanie poetki, która rzuciła się do morza z powodu nieszczęśliwej miłości. Trudno podejrzewać, że Wanda w ostatnim momencie zakochała się w swym wrogu niczym Achilles w umierającej Pentesilei. W zestawieniu z Safoną widać też istotną różnicę w ocenie czynów obu kobiet, wyrażoną epitetami. Safona jest *impia*, Wanda: *nimium infelix, miserrima*. Samobójstwo Safony zostaje potępione, natomiast czyn Wandy wzbudza współczucie⁴⁵⁹. Narrator też dodaje, że po śmierci Wanda została otoczona sławą. Lud wyłowił z Wisły jej ciało i wznosił ogromny kopiec-nagrobek, by uczcić swoją królową. I tutaj warto znowu przywołać Kamille. Bogini Diana składa obietnicę, że uniesie ciało Kamilli z pola bitwy i pochowa w jej ojczyźnej ziemi (*Aen.* XI 593–594).

⁴⁵⁹ Na tę różnicę epitetów (*impia* — *infelix*) i odmienną ocenę samobójstw Safony i Wandy w *Bellum Prutenum* zwraca uwagę Z. Głombiowska, *Inspiracje propercjańskie w elegiach Jana Kochanowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 3 (1972), s. 28.

Wspomniane wcześniej wyrażające współczucie epitety: *miserrima*, *nimum infelix*, którymi została określona Wanda, ta tak waleczna i niezwykle niewiasta, przywołują jeszcze inną bohaterkę *Eneidy* — Dydonę. Królowa Kartaginy porzucona przez Eneasza popełniła samobójstwo, ale przeklinając Trojanina, zapowiedziała, że z jej kości powstanie ktoś, kto pomści jej krzywdę. W ten sposób Wergiliusz ukazał legendarną przyczynę wojen punickich: gdy Hannibal zagrażał Rzymowi, spełniły się słowa Dydony. Podobnie można interpretować losy Wandy jako początek konfliktu polsko-germańskiego. Jan z Wiślicy podkreśla, że matrymonialne zamiary i groźby germańskiego rycerza doprowadziły ostatecznie do tragicznej śmierci królowej. Wojna z Krzyżakami zakończona zwycięstwem pod Grunwaldem byłaby więc pomszczeniem krzywdy, która spotkała Wandę⁴⁶⁰.

Wandzie poświęca jeden z epigramatów Klemens Janicki w cyklu *Vitae Regum Polonorum*⁴⁶¹:

Conubii ob crebram virgo formosa repulsam
 Teutonici bello Vanda petita ducis
 Hosti congredditur, vincit. Magno ille pudore
 Incumbit gladio se perimitque suo.
 At victrix „mea virginitas sit victima vobis,
 O superi, per quos est mihi sospes” ait.
 „Rotogari effugi thalamos”. Sic fata sub alti.
 Se fluvii rapidas praecipitavit aquas.
 Bactra Semiramidem, Tomyrin Scythaque ornet, utrique
 Quam meus anteferat laude Polonus habet.
 Aequentur regnis, aequentur Marte licebit,
 Aequari Vandae quae, rogo, morte potest? (*Vit. Reg. 7*)⁴⁶²

Wanda jest przedstawiona tutaj jako: *virgo formosa*, Janicki więc zwraca uwagę na jej urodę, którą nie interesował się Jan z Wiślicy.

W *Bellum Prutenum* Wanda była porównana do sławnych antycznych walecznych kobiet. Janicki uważa, że polska królowa je nawet przewyższa. Semiramida i Tomyris mogą równać się z Wandą rządami i walecznością⁴⁶³, ale nie mogą dorównać jej śmiercią. Janicki więc uważa samobójstwo Wandy za przejaw bohaterstwa, interpretuje je inaczej niż Jan z Wiślicy. Ocena samobójczej śmierci Wan-

⁴⁶⁰ Jan z Wiślicy pisząc o Krzyżakach, stosuje przymiotnik: *germani*.

⁴⁶¹ *Vitae Regum Polonorum* ukazały się drukiem w 1563 r., już po śmierci Janickiego, ale prawdopodobnie znane były wcześniej w rękopisach.

⁴⁶² K. Janicki, *Carmina. Dzieła wszystkie*, wyd. J. Krókowski, przeł. E. Jędrkiewicz, Wrocław 1966.

⁴⁶³ Natomiast błędne jest (z powodów gramatycznych) odniesienie frazy: „aequentur Marte licebit” do Wandy i tłumaczenie, że „dorównywała w walce bogu wojny, Marsowi”, jak czyni to K. Marciniak, *Królewna Wanda — pierwsza polska „feministka”?*, [w:] *Kobieta epok dawnych w literaturze, kulturze i społeczeństwie*, red. I. Maciejewska, K. Stasiewicz, Olsztyn 2008, s. 94. Ta sama autorka pisze jeszcze o Wandzie: *Legenda o Wandzie czyli jak wychować Wandala*, „Horyzonty Wychowania” 6/2007 (12), s. 185–198; *eadem, Die Legende von Königin Wanda als Spiegel des deutsch-polnischen Verhältnisses*, „Mittelateinisches Jahrbuch” 43 (2008), s. 393–411.

dy stanowiła pewien problem dla autorów, którzy reprezentowali światopogląd chrześcijański i starali się znaleźć jakieś usprawiedliwienie dla tego desperackiego kroku. Jan Długosz w *Annales* spieszy z wyjaśnieniem, że Wanda była poganką i zadając sobie śmierć, postępowała zgodnie ze swym światopoglądem, wynikającym z „błędu czasów”: „errore illius saeculi lapsa, quo tale quid gratum diis arduumque et heroicum facinus putabatur”⁴⁶⁴. Podobnie postępuje Janicki, oceniając samobójstwo Wandy jako decyzję wynikającą z jej pobożności.

Życie odbiera sobie także Rotogar, w czym jest podobny do rzymskich wojowników. Został pokonany przez kobietę, czego nie może znieść jego męski i rycerski honor. Jak przed nim wielu innych zawstydzonych swą klęską mężczyzn, rzuca się na miecz. Samobójstwo motywowane pragnieniem ocalenia swego honoru było pozytywnie oceniane w świecie rzymskim. Warto może jeszcze raz przypomnieć, że Serwiusz pisał o samobójstwie Dydony jako przejawie jej męskiej dzielności i odwagi⁴⁶⁵. Dydona targnęła się na swe życie kierowana rozpaczą, gdy została porzucona przez Eneasza. Jednak jej czyn został uznany za wyraz męstwa, gdyż w ten sposób uratowała swój honor. W innej sytuacji jest Wanda, która tryumfuje nad wrogiem. Jest jednak świadoma, że odniosła zwycięstwo nie sama, lecz wspierana przez bogów. Dzięki nim zachowała to, co było dla niej najcenniejsze, swoje dziewictwo, dlatego teraz składa siebie bogom w ofierze. Okazuje przez to nie tylko męstwo, lecz także żarliwą pobożność, w czym mogłaby się równać z chrześcijańskimi męczennicami, które wołały zginąć, niż sprzeniewierzyć się czystości. Taka śmierć zdecydowanie wynosi ją nad Semiramidę, która, jak pisze Boccaccio w *De mulieribus claris* (2, 18), została zamordowana przez swego syna, a w dodatku łączył ją z nim kazirodczy związek.

Wanda jest też przywołana w dwóch epitalamiach królewskich. Pierwsze napisał Georgius Sabinus na ślub Zygmunta Augusta z Elżbietą Habsburżanką (1543), drugie, znacznie późniejsze, Joachim Bielski na ślub Stefana Batorego z Anną Jagiellonką (1576).

De nuptiis Sigismundi Augusti et Elissae to rozbudowane epickie epitalamium. Jego akcja rozpoczyna się w świecie podwodnym, w nurtach Wisły: do groty Istuli, boga Wisły, przybywa Fama z wiadomością o królewskim weselu. Istula zwołuje nimfy oraz najady i każe im przygotować prezent dla nowożeńców, którym ma być ozdobny kobierzec przedstawiający historię Polski. Opis kobierca zajmuje większą część epitalamium, podobnie jak w epyllionie na wesele Tetydy i Peleusa Katullusa (*Carm.* 64). W ekfrazie Sabinusa, zgodnie z epicką konwencją i ze względu na dostojnych adresatów utworu, umieszczony został rozbudowany poczet władców Polski, od Lecha aż do Zygmunta Augusta. Wśród władców jest Wanda, córka Kraka. Krakus, nazwany *Gracchus*, ma być z pochodzenia Rzymianinem, o czym już zapewniał w swej kronice Kadłubek. Krakus musiał uciekać ze swego kraju i schronił

⁴⁶⁴ J. Długosz, *op. cit.*, s. 131–132.

⁴⁶⁵ Zob. Serv. *In Aen.* I 340.

się na Północy. Sabinus umieszcza Kraka w najdawniejszej historii Rzymu, za panowania czwartego króla, Ancusa Martiusa. Dzięki temu typowemu dla renesansu zabiegowi — nobilitacji dziejów narodu przez pokazanie antycznych przodków — Wanda może się poszczycić wspaniałą tradycją swego rodu. Wanda obejmuje rządy po Lechu II, który splamił się bratobójstwem:

[...] Subit scelerato Wanda tyranno,
Quae cum mille procis, quod erat formosa, placeret.
Innuba virgo tamen casti sine labe pudoris
Mansit et aetatis ver intemerata peregit.
At non femineis calathis, non dedita molli
Illa fuit lanae, duris assueta sed armis:
Figere terribilem longis palearibus ursum,
Frendentemque suis excire cubilibus ursam.
Marta si quando fremuerunt classica, belli
Laudibus insignes aequavit et heroinas. (72–81)⁴⁶⁶

Wanda wyróżnia się urodą i cieszy się powodzeniem u płci przeciwnej. Z atrakcyjnym, dziewczęcym wyglądem skonstrastowany jest jej „chłopiący” styl życia. Choć w epitalamium Sabinusa nie pojawia się imię Kamilli, to obyczaje Wandy bardzo przypominają tryb życia królowej Wolsków, opisany w *Eneidzie*:

Hos super advenit Volsca de gente Camilla
agmen agens equitum et florentis aere catervas,
bellatrix, non illa colo calathisque Minervae
femineas adsueta manus, sed proelia virgo
dura pati cursuque pedum praevertere ventos. (*Aen.* VII 803–807)

Kamilla i Wanda odrzucają podstawowe niewieście zajęcie, jakim jest przędzenie, i kądziel zamieniają na broń, którą posługują się w czasie polowania i walki. Tę zamianę atrybutów kobiecych na męskie, charakterystyczną dla Amazonek i kobiet walecznych, uwypukla jeszcze Sabinus, wprowadzając skonstrastowane epitety: miękka wełna–twarda broń.

W cytowanym fragmencie epitalamium Wanda została nazwana *intemerata* (niesplamiona, czysta). Ten sam epitet odniósł wcześniej Wergiliusz do Kamilli, pisząc o niej jako dziewiczej czcicielce Diany:

Multae illam frustra Tyrrhena per oppida matres
optavere nurum; sola contenta Diana
aeternum telorum et virginitatis amorem
intemerata colit. [...] (*Aen.* XI 581–584)

Wyłania się więc kolejna wspólna cecha obu panien: obie postanowiły żyć w dziewictwie i jednocześnie obie postrzegane są jako doskonałe kandydatki

⁴⁶⁶ Cytaty z Sabinusa pochodzą z antologii: Szesnastowieczne *epitalamia łacińskie w Polsce*, przekład i komentarz M. Brożek, oprac. J. Niedźwiedź, Kraków 1999.

na żony. W przypadku Kamilli to różne matrony zwróciły na nią uwagę i zapragnęły mieć taką synową. Sabinus natomiast pisze, że Wanda dzięki swej urodzie miała licznych adoratorów. Atrakcyjność i urok królewny sprawiły, że, gdy kąpała się w Wiśle, zakochał się w niej bóg rzeki Istula i porwał do swego podwodnego królestwa, by uczynić ją swą małżonką (Wanda zatem nie popełnia samobójstwa):

Corniger ardebat victricis amore puellae
Istula, cumque suo vidisset in amne lavantem,
Mollihus excipiens amplexibus abstulit illam.
In vitreas sedes, thalamique in honore locavit. (84–87)

Taki finał może się wydawać zaskakujący po wcześniejszym podkreśleniu zamiłowania Wandy do dziewictwa i waleczności oraz porównaniu jej do Kamilli. Choć zdarzało się przecież, że dzielne Amazonki, jak na przykład Hippolita, wychodziły za mąż. Przemiana Wandy w nimfę rzeczną przywołuje świat Owidiuszowych *Metamorfoz*, a także poezję włoskich humanistów, chociażby Giovanniego Pontana (*Tumuli, Eclogae, Urania*) czy Jacopa Sannazara (ekloga *Phyllis*). Warto też przypomnieć popularny poemat *Sarca* Pietra Bemba. Przedstawia on podwodne zaślubiny bóstwa rzeki Sarca z nimfą jeziora Garda. Na pewno na taki finał losów Wandy wpłynęła konwencja gatunku — w królewskim epitalamium należało zachować umiar w opisie Wandy jako walecznej Amazonki i znaleźć dla niej odpowiedniego partnera. Wanda, sama będąc królową, zostaje małżonką króla i jednocześnie boga. Będzie teraz panować wśród rzecznych nimf i zamieszkiwać podwodne pałace. Dzięki swemu zamiłowaniu do dziewictwa jest czystą i nieskalaną narzeczoną, godną stać się królewską oblubienicą.

Wanda staje się więc prefiguracją Elżbiety, która jest w epitalamium sławiona jako kwiat dziewiczej czystości. Podkreśla tę cnotę królewskiej oblubienicy sam Istula, gdy do niej przemawia, wręczając podarunek:

Salve, virginei decus inclita Nympha pudoris,
Sarmatici consors, Romani filia regis! (461–462)

Widać też, że Elżbietę, córkę cesarza, i Wandę łączy wspólne „rzymskie” pochodzenie. Sabinus z legendy o Wandzie tworzy więc opowieść przynoszącą szczęśliwy finał. Tak przekształcone losy Wandy stanowią zręczne *exemplum* w epitalamium dla pary królewskiej.

Zanim sięgniemy do następnego epitalamium, zatrzymajmy się nad chronologicznie wcześniejszymi utworami, które też przywołują legendę o Wandzie.

W 1547 r. ukazał się drukiem w Królewcu poemat *Vandalus*, którego autorem był Aleksander Suchten. Poemat ten, pisany dystychem elegijnym i dedykowany Andrzejowi Górcie, jest obszernym (liczącym 1002 wersy) aitiologicznym epyllionem, który wyjaśnia pochodzenie nazwy rzeki *Vandalus* (Wisły). Narrator sięga do bajecznych dziejów Polski i opowiada o rządach królowny Wandy. Wspomina, jak w przypadku wcześniejszych autorów, o wspaniałym rzymskim pochodzeniu

ojca Wandy — Kraka (*Gracchus*) i o jego licznych zwycięstwach (także o pokonaniu smoka wawelskiego). Po śmierci króla panował jego starszy syn, też Grakchus, ale został zamordowany przez swego młodszego brata, który jednak po tej zbrodni nie cieszył się długo władzą, lecz został wygnany. Wtedy na tronie zasiadła Wanda, ostatnia latorośl z rodu Kraka. Królewna obdarzona była niezwykle urodą, którą wyróżniała się wśród pozostałych „socytyjskich panien” (*inter Scythicas nurus*), jak Atalanta, Europa czy Semele wśród antycznych bohaterek. Piękna Wanda odznaczała się też czystością i pragnęła żyć w dziewictwie, choć wielu młodzieńców ubiegało się o jej rękę:

Quamque fuit formosa, fuit tam casta, paternos
 Perpetua coluit virginitate focos.
 Ah quoties illam iuvenes petiere Lechitae,
 Ah quoties iuvenum respuit illa preces.
 Cedite Penelope, Lucretia Collatini,
 Quaeque pudicitia foemina nomen habet.
 Praeripit hos titulos vobis, laudemque, decusque,
 Tam procul humano nata puella solo. (k. A 4 r.)⁴⁶⁷

Wanda wyróżniała się więc najważniejszą zaletą niewiast — skromnością (*pudicitia*), przewyższając nawet Penelopę i Lukrecję. Z urodą i czystością królewna łączyła też waleczność:

Quid nescit? studium Martis, fera bella gerebat,
 Nec tantum lanis apta coloque fuit.
 Noverat et forti iaculum torquere lacerto,
 Flectere et in gyrum colla fugacis equi.
 Quamlibet audaci concurrere comminus hosti,
 Deque triumphatis ferre trophaea viris.
 Qalis Amazoniae virtus fuit Orithyae,
 Actiacis ausae bella movere vadis:
 Qualis in Aeneam cum Turno bella gerentem
 Agmen agens equitum Volsca Camilla fuit.
 Talis erat gelido Gracchi sub climate mundi
 Filia, digna patre et digna parentis avo. (k. A 4 r. i v.)

Wanda nie przędła, lecz oddawała się polowaniu i walce, męstwem dorównując sławnym antycznym *viragines*: Orythyi, królowej Amazonek, oraz Kamilli, królowej Wolsków.

Sława krakowskiej władczyni rozprzestrzeniała się szeroko po świecie i dotarła też do germańskiego księcia Rytogara, który zapłonął miłością do Wandy, podobnie jak niegdyś Parys do Heleny, znanej mu tylko z opowieści. Zakochany książę wysłał do królewny posłów z prośbą o jej rękę. Wanda, płonąc rumieńcem i spuszczając oczy, w zdecydowany sposób odmówiła. Gdy wiadomość ta doszła

⁴⁶⁷ Tekst według wydania: A. von Suchten, *Vandalus [...] D. Andreae Comiti A Gorca Castellano Posnaniensi, Et Maioris Poloniae supremo Capitaneo dedicatus*, [Królewiec] 1547.

do Rytogara, książę popadł w rozpacz i myślał nawet o samobójstwie. Oryginalnym pomysłem Suchtena jest skupienie uwagi na przeżyciach odrzuconego Rytogara, którego nazywa *infelix*, natomiast Wandę określa epitetem *dura*. Chory z miłości Rytogar postanowił jeszcze raz zwrócić się do Wandy, tym razem pisząc do niej list. W epyllion wpleciona jest długa, stanowiąca niemal połowę poematu, epistoła: *Rythogarus Vandae*, w której książę, podobnie jak Parys piszący do Heleny w *Heroi-dach* Owidiusza, zapewnia Wandę o swym ogromnym uczuciu, a także przekonuje, że jest dla niej idealnym kandydatem na męża. Najpierw Rytogar, tonąc we łzach, próbuje trafić do uczuć Wandy, później przytacza argumenty, które mają przekonać władczynię, że to małżeństwo będzie korzystne dla jej państwa, stale zagrożonego przez wrogów. Poucza też Wandę, że powinna pomyśleć o następcy tronu. W końcu grozi, że jeśli królewna nadal będzie nieczuła na jego słowa i łzy, to zaatakuje jej państwo i zdobędzie ją siłą. Zatem Wanda, czy chce tego, czy nie chce, i tak będzie należeć do niego.

List ten rozgniewał Wandę. Wyjaśniła posłom, że odrzuca Rytogara nie dlatego, że nim gardzi, lecz z powodu złożonego bogom ślubu dziewictwa. Zapowiedziała też, że jest gotowa stanąć na czele swych wojsk do walki z wrogiem. I rzeczywiście, gdy Rytogar, spełniając swe pogroźki, najechał na królestwo Lechitów, Wanda ustawiła zbrojne szeregi i zagrzewała rycerzy do walki. Przed rozpoczęciem bitwy złożyła Jowiszowi ślub:

Et tu qui trifido diffindis fulmine nubes
Iuppiter, ad votum respice iuste meum.
Si penes hunc populum steterit victoria, sique
Rythogarus nostro Marte premissus erit
Grata tibi fuero, non thure calentibus aris,
Hostia nulla tuos concidet ante focos.
Quae mihi virginitas hoc integra tempus adusque est
Victima morte mea sola futura tua est.
Ergo Deum genitor, felix allabere nostris
Viribus ut cadat haec qui mihi bella movet. (k. D 3 r.)

Wanda ślubuje, że jeśli zwycięży, to złoży Jowiszowi w ofierze swoje dziewictwo i swoje życie. W starożytnym Rzymie wodzowie przed decydującą walką składali ślub bogom, obiecując im swe życie jako ofiarę za zwycięstwo. To uroczyste ślubowanie nosiło nazwę *devotio*. Suchten adaptuje ten rytuał do nieco innej sytuacji. Teraz ten ślub składa wódz-kobieta. Ofiaruje więc bogom siebie i swoje dziewictwo, czyli to, co dla niej jest najcenniejsze i co też stało się powodem wojny. Po modlitwie do Jowisza Wanda ruszyła odważnie do ataku:

Vanda capit pharetram, suras incincta cothurno,
Tigridis exuviis inservitque latus.
Unum exerta humerum, medio ruit agmine equorum
Ut prius in Phrygio Penthesilaea solo.
Nec secus ad nymphas Latonia Nonacrinas

Inter it, insequitur cuspide quando feras.
Regia sic virgo turbae permista virili
Emicat, et roseum fundit ab ore iubar. (k. D 3 r. i v.)

Wanda, ubrana w tygrysią skórę, z odkrytym jednym ramieniem i z kołczanem, wygląda jak Amazonka. Otoczona wojownikami może równać się z Pentesileą broniącą Troi lub z Dianą polującą na zwierzynę w arkadyjskich lasach. Wtedy też po raz pierwszy Rytogar zobaczył Wandę:

Ante nemus vehitur niveo pharetrata Virago
Omnis nuda genas, ut videatur, equo.
Nunc properat, lento nunc fert vestigia passu
Nunc latet arboreas inter operta comas.
Per nemoris frondes, quantum spectare licebat,
Rythogarus dominam sensit adesse suam. (k. D 3 v.)

Wanda, nazwana *virago* i obdarzona epitetem *pharetrata*, jak niegdyś Kamilla (*Aen.* XI 649), jedzie na białym koniu. Na jej widok Rytogar jeszcze mocniej płonie miłością. Przyznaje, że jeszcze nigdy nie widział tak pięknej kobiety. Nie żałuje, że wyruszył na wojnę, gdyż tak niezwykła panna jest warta tego, by o nią walczyć. Zaczęła się więc zagorzała bitwa, z czasem jednak siły germańskie zaczęły słabnąć. Rytogar, gdy zrozumiał, że czeka go klęska, przebił się mieczem. Wtedy skończyła się walka, Lechici i Germanie ogłosili pokój i wrócili do swych domów, a Wanda nie zapomniała o złożonym ślubie:

At regina memor votum sub pectore versat,
Exigat hoc et clam qua ratione videt.
Istula praeteriens Gracchi patris alluit urbem
Pensilis hunc supra pons ubi structus erat.
Vanda cito passu pontem descendit ad illum,
Sicuti credibile est, incommitata fuit.
Hic ubi constiterat, vultum sublata manusque
Edidit extremo talia verba sono
Summe Deum genitor, scis qualia vovimus olim
Ecce meam praesto iam tibi morte fidem
O si numen habes ut numen habere putaris,
Accipe me gremio lubrice Dive tuo.
Hactenus: et timidos volamine texit ocellos,
Desuper in rapidas seque ita misit aquas. (k. E 1 v.)

Wanda rzuciła się w fale Wisły i oddała siebie w ofierze ojcu bogów. Autor *Wandalusa* więc przedstawia królowną jako pobożną poganę i przez to znajduje uzasadnienie dla jej samobójstwa. Nie jest to jednak koniec losów Wandy. Tak jak Sabinus, Suchten pisze, że Wanda została przemieniona w najadę. Dodaje też, że Wisła na jej cześć zmieniła swą nazwę z *Istula* na *Vandalus*. Stąd też wzięli swą nazwę poddani Wandy, chcąc w ten sposób upamiętnić swą władczynię. Tak więc Suchten, tworząc ten aitiologiczny epyllion, nawiązuje do tradycji podanej już przez

kronikę Kadłubka, który pisze, że nazwa rzeki *Vandalus* (Wisły) pochodzi od Wandy, podobnie jak nazwa mieszkańców: Wandalów⁴⁶⁸.

Poemat zamyka epitafium Wandy, która wyjaśnia, że nie umarła, lecz nadal żyje jako otoczona czcią boska najada i małżonka potężnego boga Vistuli:

Vivo, non perii, Deasque centum
Inter maxima Naias salutor.
Olim iura mihi dedit maritus
Lecti Vistula, sumque praepotentis
Uxor numinis [...]. (k. E 2 r.)

Suchten połączył więc w swym epyllionie dwie wersje podania o Wandzie. Jego bohaterka, jak w *Bellum Prutenum* i epigramacie Janickiego, jest bardzo waleczna, a po zwycięstwie odbiera sobie życie, co jest wersją klasyczną legendy. W finale natomiast wykorzystana została innowacja Sabinusa: królowa przemieniona w najadę zostaje żoną rzecznego bóstwa. Suchten, podobnie jak wcześniejsi autorzy, sławi różne zalety Wandy. Dla Jana z Wiślicy największą ozdobą Wandy była waleczność, dla autora *Vandalusa* jest nią czystość.

Także Piotr Roizjusz aktualizuje mit o Wandzie, nadaje mu jednak jeszcze inne znaczenie. Tym razem historia ta opowiedziana została w wierszu o szczególnym charakterze: *Ad proceres Polonos de matrimonio regio carmen* (napisany w 1553 r.). Roizjusz jest zaniepokojony zachowaniem króla Zygmunta Augusta, który postępuje nieroztropnie, zbyt długo oplakując swą ukochaną żonę Barbarę Radziwiłłównę (pierwsza żona, wspomniana wcześniej Elżbieta, zmarła bezpotomnie dwa lata po zawarciu małżeństwa) i nie myśląc o nowym związku. Królestwo tymczasem potrzebuje następcy tronu i oczekuje tego od króla. Problem ten poruszał już Roizjusz we wcześniejszym nieco utworze skierowanym bezpośrednio do Zygmunta Augusta: *Ad Sigismundum Augustum, Sarmatiae regem, carmen consolatorium* (z 1553 r.). Teraz zwraca się do polskich dostojników, by starali się nakłonić króla do zawarcia nowego związku małżeńskiego. Roizjusz ostrzega, że brak władcy w państwie może doprowadzić do niebezpiecznego chaosu. Podaje przykłady z historii — bezpotomnie zmarł Aleksander Wielki, co skończyło się zgubnie dla jego imperium. Z pradawnych dziejów Polski przywołuje Roizjusz Lecha, który też nie zostawił potomka, co naraziło królestwo na liczne niebezpieczeństwa, przede wszystkim na ataki korzystających z tej sytuacji wrogów. Na szczęście został wybrany nowy król, Grakchus, który pokonał nieprzyjaciół i ocalił państwo. Niestety historia się powtórzyła, gdy panująca po śmierci króla jego córka Wanda odebrała sobie życie:

Hanc iterum rerum faciem et crudelia fata
Sauromatae videre atque ingemuere videntes,
Ultima Gracchorum cum diis placitura profanis

⁴⁶⁸ Wincenty Kadłubek, *op. cit.*, I 7. Podobnie w *Kronice wielkopolskiej* (rozdz. 1).

Vanda, suo laetum referens ex hoste triumphum,
 Vim quondam thalamis sceleratam inferre parato,
 Victima caeruleas praeceps ivisset in undas,
 Et, quem servasset verorum ignara Deorum
 Udis sacravit diis, virginitatis honorem,
 Neptunoque patri. [...] (276–284)⁴⁶⁹

Roizjusz przypomina losy Wandy: jej niechęć do małżeństwa, zwycięstwo nad wrogiem i samobójczą śmierć. Samobójstwo interpretuje jako konsekwencję jej wiary w bóstwa pogańskie, którym złożyła siebie w ofierze. Niezależnie jednak od tego, jak szlachetne pobudki pchnęły Wandę do odebrania sobie życia, faktem jest, że pozostawiła państwo bez władcy i bez następcy tronu. Doprowadziło to znowu do krytycznej sytuacji w królestwie. Wanda zapomina więc, że jej życie nie jest sprawą prywatną, lecz całego państwa, że od jej decyzji zależą losy królestwa. Jej postępowanie, lekkomyślne i skoncentrowane na własnej osobie, a także jego skutki, przywołuje Roizjusz jako perswazyjne *exemplum* dla Zygmunta Augusta⁴⁷⁰.

Ten sam poeta wspomina Wandę raz jeszcze, w niedokończonym poemacie *Hedvigis*. Jadwiga Andegaweńska jest w dziejach Polski drugą po Wandzie kobietą zasiadającą na tronie:

Altera post Vandam moderata est femina regnum;
 Vestras, Sauromatae, femina rexit opes. (5–6)

Jednak Jadwiga i Wanda bardzo różnią się od siebie:

Sed tamen haud similis, nisi finxit vana vetustas:
 Illa pudica nimis, ista pudica minus.
 Vanda sui nimium, o nimium studiosa pudoris
 In medias praeceps fluminis ivit aquas.
 Vanda volens, eheu, perit alto in gurgite; Vandae est
 Virginitas falsis victima facta deis.
 Haec placitas duxit flammas, ardentior aequo,
 Matris Acidaliae sive, Cupido tuas. (7–14)

Roizjusz nawiązuje prawdopodobnie do przekazu z kroniki Kromera, przedstawiającego losy miłości Jadwigi i księcia Wilhelma, z którym w dzieciństwie została połączona ślubem warunkowym. Hiszpan uważa jednak, że desperacka ucieczka Jadwigi z Wawelu za Wilhelmem nie wynikała z jej pragnienia dopełnienia przyrzeczonego małżeństwa, lecz z niepohamowanej namiętności. Dlatego podkreśla kontrast między dwiema władczyniami, różniącymi się niczym ogień i woda. Jadwiga zbyt gorąco kochająca i za mało wstydliva, Wanda nieskora do uczuć

⁴⁶⁹ Cytaty z Roizjusza według: *Petri Royzii Aurei Alcagnicensis Carmina. Pars I carmina maiora continens [...]*, ed. B. Kruczkiewicz, Cracoviae 1900.

⁴⁷⁰ O tym, że Roizjusz przytacza historię Wandy jako przestrożę dla króla, pisze też J. Malinowska, *Twórczość poetycka Piotra Roizjusza 1506–1571. Studium literackie*, Lublin 2001, s. 150–151.

i za bardzo wstydliva, Jadwigę pali ukryty ogień, Wanda rzuca się do wody i ginie w falach Wisły. Roizjusz więc wypomina obu królowym brak umiaru doprowadzający je do desperackich czynów.

Jeszcze raz Wanda jako królowa nimf i małżonka króla Istuli jest bohaterką epitalamium, tym razem napisanego na ślub Stefana Batorego i Anny Jagiellonki w 1576 r., autorstwa Joachima Bielskiego. I w tym utworze Istula, bóg Wisły, cieszy się z powodu królewskiego wesela. Para młoda dostaje w prezencie od Istuli ko-bierzec przedstawiający historię Polski, co jest wyraźnym nawiązaniem do utworu Sabinusa. Inne są jednak proporcje, Bielski skraca ekfrazę i rozbudowuje akcję, modelując świat podwodny, królestwo Istuli, na wzór polskiej rzeczywistości.

Akcja przedstawiona w epitalamium zaczyna się w głębinach Wisły. We wspa-niałym pałacu króla i jednocześnie bóstwa rzeki, Istuli, odbywa się uroczysta uczta ku czci Batorego i Anny Jagiellonki. Wtedy po raz pierwszy widzimy Wandę, gdy przybywa na ucztę otoczona nereidami i najadami:

Ipsae ubi Nereides aderant ac Naiades udae
 Puniceis omnes redimitae tempora sertis
 Ipsaque fluminei coniunx pulcherrima regis
 Vanda, peregrino collucens omnis in ostro. (105–108)
 [...]

 Rex prior, hic amnes alii iuxtaque puellae
 Naiades et centum Nereo genitore sorores,
 Quas inter mediam sese regina locavit
 Scintillans gemmis interlucentibus auro,
 Non minus ac certo dispersis ordine stellis
 Scintillans solet nocturnis ignibus aether
 Cum penitus pulchro facies innubila caelo est. (112–118)⁴⁷¹

Wanda jest więc niezwykle piękna i wytworna, ubrana z królewskim przepychem: cała „błyszcząca zagraniczną purpurą”, a jej drogocenne klejnoty świecą jak gwiazdy na czystym niebie. Później jeszcze, w czasie uczty, Wanda przemawia miłym głosem, a następnie przy wtórze chóru najad śpiewa pieśń sławiącą Batorego.

Znajdujemy więc w epitalamium Bielskiego jakby dalszy ciąg losów Wandy, opowiedzianych wcześniej przez Sabinusa. Widzimy ją w nowej zaszczytnej roli królowej przy boku boskiego małżonka. Podkreślona jest jej kobiecość: Wanda zachwyca wszystkich swą urodą, strojem i biżuterią.

W czasie uczty w podwodnych pałacach aoid śpiewa o dawnych dziejach Polski i dochodzi do Zygmunta Augusta, który zmarł bezpotomnie. Zostaje jego siostra Anna, ostatnia z rodu Jagiellonów. Annę i Wandę łączy pewne podobieństwo losów. W legendarnych dziejach Wanda panuje, gdy zabrakło w państwie króla. Anna Jagiellonka, po ucieczce do Francji Henryka Walezego, w czasie bezkrólewia, została okrzyknięta przez szlachtę królem Polski (1575). I jak wcześniej w przypadku Jadwigi, tak i później — Anny, niektórzy przywoływali postać Wandy jako argu-

⁴⁷¹ Tekst pochodzi z: *Szesnastowieczne epitalamia...*, s. 406–407.

ment na to, że kobieta może być władcą. Anna jest drugą kobietą w historii Polski, po Jadwidze Andegawieńskiej, która została namaszczona na króla (*in regem Poloniae coronata*). Należy jednak dodać, że Anna, mimo iż wcześniej obwołana królem, została namaszczona dopiero w dniu swego ślubu z Batorym, i to jako druga w kolejności, po mężu⁴⁷².

Podczas uczty w głębinach Wisły królowa Wanda każe rozwinąć kobierzec, by wszyscy mogli podziwiać utkany poczet królów sarmackich — od Lecha aż do Batorego i Anny. Jest na nim przedstawiona także historia Wandy. Po śmierci Grakchusa, który tutaj też jest z pochodzenia Rzymianinem, i po tym, jak jego syn Lech zamordował swego brata, na tron wstępuje ich siostra Wanda:

Huic soror in regno successit Vanda paterno,
Quam cum Germanis caesis prope litora Marti
Sacra suo faceret, rapuit pater Istula nec non
Consortem thalami regnorum in parte locavit. (210–213)

Panieńskie dzieje Wandy opowiedziane są w dużym skrócie, wspomniane jest tylko objęcie tronu po ojcu i pokonanie Germanów, natomiast pominięty został Rytogar i jego zaloty. Wanda, gdy składała ofiary dziękczynne Marsowi nad brzegiem rzeki, została porwana przez Istulę, który uczynił ją swą małżonką, królową rzek i bóstw wodnych. Bielski więc, jak wcześniej Sabinus, wprowadza taką wersję legendy, która była najbardziej odpowiednia do epitalamium i stosowna do przywołania przy okazji królewskiego wesela.

Wandzie poświęcona jest w całości jedna z łacińskich elegii Jana Kochanowskiego (I 15), zamykająca pierwszą księgę zbioru *Elegiarum libri IV*, wydane go drukiem w 1584 r. Jest to elegia ajtiologiczna (jak poemat Suchtena), wyjaśniająca, skąd się wziął nad Wisłą, w miejscowości Mogiła, kopiec-pomnik Wandy. Jest więc realizacją programu poetyckiego, zapowiedzianego w elegii rozpoczynającej cały zbiór, podążania śladami Rzymskiego Kallimacha — Propercjusza⁴⁷³. I choć nie jest to jedyna w zbiorze elegia o charakterze epickim, to tylko ona rozpoczyna się uroczystą inwokacją do Muz, co zapowiada wzniosłość przedstawianych wydarzeń⁴⁷⁴.

W inwokacyjnym *exordium* przedstawiona jest postać głównej bohaterki:

Nunc age, quo pacto bellatrix Vanda Polonis
Praefuerit, solito carmine, Musa, refer! (1–2)

Już na samym początku Wanda jawi się jako kobieta waleczna, co wyraża epitet *bellatrix*. Przypomnijmy, że tym rzadko spotykanym epitetem zostały w *Eneidzie*

⁴⁷² Zob. M. Bogucka, *Anna Jagiellonka*, Wrocław 2009, s. 138.

⁴⁷³ Zob. Z. Głombiowska, *Inspiracje propercjańskie...*, s. 5–28.

⁴⁷⁴ Zwraca na to uwagę Z. Głombiowska, *Elegie łacińskie...*, s. 137.

wyróżnione dwie niewiasty: Penthesilea, przedstawiona na malowidłach w świątyni Junony w Kartaginie (*Aen.* I 493), oraz Kamilla (*Aen.* VII 805).

Po inwokacji i zapowiedzi tematu elegii opowiedziana jest, w dużym skrócie, historia Kraka i jego synów. Z królewskiego rodu pozostała tylko królowna Wanda:

Unica restabat Craci de sanguine Vanda,
Vanda potens forma, Vanda potens animo. (9–10)

Wanda obdarzona jest zaletami ciała i ducha, jak przystało na epickiego bohatera. Następnie opisane są obyczaje Wandy, która, jak wcześniej w epitalamium Sabinusa i poemacie Suchtena, prowadzi życie na wzór Amazonek i różnych dziewiczych towarzyszek Diany⁴⁷⁵. Nie oddaje się więc typowym pracom kobiecym, przędzeniu i tkaniu, lecz polowaniu i czuje wstręt do małżeństwa:

Non illa aut lanae, radiisve assueta Minervae,
Filo aut ducendis versicolore notis,
Sed iaculis armata citae comes ire Dianae
Sternereq[ue] adversas per nemora alta feras.
Hinc odium taedae, hinc mentio nulla hymenaei,
Et constans placitae virginitatis amor. (11–16)

Podobnie jak w epitalamium Sabinusa, choć Kamilla nie jest w elegii przywołana z imienia, to życie, które wiecie Wanda, odpowiada zwyczajom walecznej bohaterki *Eneidy*⁴⁷⁶. Wanda nie chce wstępować w związek małżeński, jednak inne są oczekiwania ludu. Wszyscy liczą na to, że ta najpiękniejsza z Sarmatek („nympharum pulcherrima Sarmatidarum”) poślubi godnego siebie męża. W sytuacji, gdy brakuje króla, wszyscy poddani powierzają zgodnie Wandzie królestwo. Królowna najpierw się wzbrania, bojąc się, że to przedsięwzięcie ponad jej siły, ale pod wpływem prośb ulega i sprawuje rządy. Zatem również w elegii Kochanowskiego Wanda, tak jak jej różne waleczne poprzedniczki, gdy brakuje mężczyzny, przejmując męskie obowiązki i stara się jak najlepiej im sprostać:

Illa reluctari primùm, neq[ue] credere vires
Posse suas tanto sufficere imperio.
Instantis precib[us] vix tandem victa senatus
In solio sedit pulchra virago patris
Atq[ue] ita commissum curavit sedula munus,
Conferri magnis possit ut illa viris. (23–28)

Wanda, kobieta-król, została tutaj nazwana *virago*, ale z dodanym epitetem: *pulchra*. Bohaterka elegii łączy więc w sobie męski charakter i kobiece piękno. Nic

⁴⁷⁵ Np. Kallisto, Daphne w *Metamorfozach* (*Met.* II 411, *Met.* I 475). Na podobieństwa i różnice pomiędzy Wandą i tymi Owidiuszowymi bohaterkami zwraca uwagę Z. Głombiowska, *Elegie łacińskie...*, s. 137.

⁴⁷⁶ Por. *Aen.* VII 803 nn. i XI 535 nn.

więc dziwnego, że wielu wspaniałych młodzieńców ubiegało się o jej rękę, wśród nich był Rytogar. Wanda jednak, pragnąc cały czas żyć w dziewictwie, odrzuciła jego matrymonialne propozycje. Gdy urażony odmową Rytogar natarł z wojskiem, Wanda dzielnie stanęła do walki, jak Amazonka:

Huic acie instructa pharetrata occurrit Amazon (51)

Podobnie niegdyś, zaopatrzona w kołczan, stanęła na czele Wolsków Kamilla:

At medias inter caedes exsultat Amazon

Unum exserta latus pugnae pharetrata Camilla (*Aen.* XI 648–649)

To jest pierwsza i jedyna walka Wandy, która zostaje wspomniana w elegii. Nie ma mowy o jej wcześniejszych sukcesach militarnych, nie wiadomo, czy miała w walce już jakieś doświadczenie (przypomnijmy, że Jan z Wiślicy, Sabinus i Suchten przypisywali Wandzie wcześniejsze zwycięstwa). Może właśnie dlatego, niepewna własnych sił, przed walką zwraca się do Jowisza i składa ślub:

Votum sublati tale vovens manibus:

„Quod pretio dignor summo, atq[ue] ante omnia carum

Aestimo, si vinco, Iuppiter, esto tuum”. (52–54)

Modlitwa Wandy, którą Jupiter przyjął łaskawie, dając pomyślny znak grzmo-tem, przypomina sławny rzymski rytuał *devotio*⁴⁷⁷. Także Aleksander Suchten w swym poemacie, o czym była już mowa, nawiązał do tego rytuału, by uzasadnić samobójstwo Wandy. Kochanowski, inaczej niż Suchten, wprowadza *devotio* w klasycznej postaci. Wanda, jak rzymscy wodzowie, ślubuje bogom swe życie (a nie dziewictwo jak w poemacie *Vandalus*) w zamian za ocalenie państwa. Po złożeniu takiego ślubu rzymscy wodzowie rzucali się samotnie (najczęściej na koniu) na wrogów, co zazwyczaj kończyło się śmiercią⁴⁷⁸. Wanda też konno naciera na wroga, zostawiając w tyle swoje wojsko:

Omne laeta cani signa imperat ipsaq[ue] in hostem

Ante alios rapido concita fertur equo.

Reginam insequitur densis exercitus hastis, (57–59)

Mimo tego zuchwałego ataku królowa nie ginie w walce. Wanda walczy jak Kamilla, konno i posługując się strzałami, obie też zostały nazwane Amazonkami. Po zacieklej walce Wanda odnosi zwycięstwo, a Rytogar ginie na polu bitwy. Królowa Sarmatów nie jest mściwa, lecz wobec jeńców postępuje humanitarnie, darując

⁴⁷⁷ Por. K. Kumaniecki, *Podanie o Wandzie...*, s. 49, oraz Z. Głombiowska w: J. Kochanowski, *Carmina Latina. Poezja łacińska. Część III. Komentarz*, oprac. Z. Głombiowska, Gdańsk 2013, s. 463. Dziękuję bardzo Autorce za udostępnienie swego komentarza przed jego drukiem.

⁴⁷⁸ Liwiusz, *Ab Urbe condita* VIII 9 pisze o *devotio* Publiusza Decjusza Musa, a później jego syna (*Liv.* X 28).

im wolność. Również Rytogarowi okazuje szacunek, grzebiąc jego ciało. Każe też Wanda zebrać broń i wzniesć z niej na miejscu zwycięskiej bitwy, nad Wisłą, wspinały pomnik. Sama natomiast zwraca się do rzeki:

„Vistula dives aquae, fluviorum Vistula ocelle,
Quoscunq[ue] Arctoo despicit Ursa polo,
Quae tibiserta prius floresq[ue] offerre solebam,
Illa ego Vanda tuis cognita fluminibus
Nunc pro pallenti viola, croceoq[ue] hyacintho
Haec spolia in ripis figo cruenta tuis,
Devicti monumentum hostis, temeraria qui in me
Demens invitis moverat arma diis. (71–78)

Ten pełen liryzmu monolog, *ultima morientis verba*, skierowany do Wisły, ukochanej rzeki, zdradza tragizm losu Wandy. Dawniej niewinna dziewczyna rzucająca wianki do Wisły — teraz *victrix regina* jak rycerz przynosi na brzeg Wisły wojenne trofea. Tę dramatyczną przemianę podkreśla wyraźny kontrast darów: zamiast białych fiołków i żółtych hiacyntów Wanda przynosi zakrwawione łupy. Jej dziewczęca niewinność musiała ustąpić wojowniczości⁴⁷⁹. Widać też, że ta młoda dziewczyna stała się odpowiedzialnym i odważnym władcą, który nie waha się stanąć na czele wojska i walczyć w obronie swego królestwa. Jeszcze raz pokazane jest, jak dobrze wypełnia swe obowiązki, jak potrafiła dorosnąć do roli królowej⁴⁸⁰. Całe jej postępowanie jako władcy i wodza zgodne jest z etosem rycerskim. Nic więc dziwnego, że, gdy wróg leży pokonany, ona cieszy się zasłużoną sławą:

Et nunc ille ferox iacet acri vulnere victus,
At me fama alti tollit in astra poli. (81–82)

Wanda jednak pamięta o swoim ślubie złożonym bogom przed bitwą. Nie zginęła w walce, więc chce go inaczej wypełnić. Tak jak wodzowie rzymscy po wypowiedzeniu *devotio*, nawet jeśli nie zginęli w bitwie, nie mieli już prawa dłużej żyć. Wanda, wdzięczna za odniesione zwycięstwo, składa bogom w ofierze swoje życie:

Estné anima quidquam pretiosius? Hanc ego vobis
Vestro servatam munere dono libens.
Haec ait, extremaeq[ue] ut stabat margine ripae,
Ultrò se in rapidas praecipitavit aquas. (89–92)

Wisła przyjmuje Wandę w swe nurty i przemienia w najadę. Poddani, nieświadomi tej metamorfozy, chcieli urządzić królowej godny pogrzeb. Nie znaleźli jed-

⁴⁷⁹ Jakub Pigoń zauważa podobną przemianę Kamilli, wyrażoną też poprzez kontrast opowieści o jej dzieciństwie w pasterskiej scenerii i późniejszej krwawej walce. J. Pigoń, *Camilla and Asbyrte: Two Female Warriors In Roman Epic* (w druku). Dziękuję bardzo Autorowi za udostępnienie mi tego artykułu.

⁴⁸⁰ Na to dorastanie Wandy do roli odpowiedzialnego władcy zwraca uwagę Z. Głombiowska, *Elegie łacińskie...*, s. 137–138.

nak jej ciała, więc usypano pomnik nad pustym grobem przy brzegu Wisły. Do tej pory w Mogile nad Wisłą znajduje się kopiec Wandy.

Warto przypomnieć także polską pieśń Jana Kochanowskiego *Kto mi dał skrzydła* (I 10). Unoszący się do nieba poeta-ptak dostrzega wśród gwiazd, w niebiańskich pałacach, polskich królów. Są tam wybrani władcy, od Lecha aż po Zygmunta I, którzy rządili mądrze i sprawiedliwie, więc teraz w niebie mogą cieszyć się nagrodą. Wśród nich, obok Kraka, jest Wanda.

Kroka patrz, jak siedząc tak wysoko,
Przed się ku miastu swemu skłania oko;
Wandę wydawa ubiór, bo z postawy
Zda się mąż prawy. (25–28)

Zgodnie ze słynnym zapewnieniem Scypiona Afrykańskiego do *stellatum* mogą trafić po śmierci ci, którzy ofiarnie służyli swej ojczyźnie⁴⁸¹. Wanda-bohaterka elegii odznaczała się męstwem, sprawiedliwością, łagodnością i pobożnością — cnotami, które wyróżniają doskonałego władcę. Dlatego też Wanda-bohaterka pieśni znajduje się wśród gwiazd. Łacińska elegia jest więc uzasadnieniem przekonania wyrażonego w polskiej pieśni⁴⁸².

Elegia Kochanowskiego łączy w sobie elementy epickie, dramatyczne i liryczne, tworząc kunsztowny ajtiologiczny epyllion. Nic więc dziwnego, że została uznana za najpiękniejszą i najciekawszą w całym zbiorze elegii Mistrza z Czarnolasu⁴⁸³. Można też wyciągnąć interesujące wnioski, gdy zestawia się elegię o Wandzie z elegią Propercjusza o Tarpei (IV 4)⁴⁸⁴. Kochanowski, zgodnie z renesansową *aemulatio*, prowadzi z Propercjuszem wyrafinowaną literacką grę. Zestawmy przebieg wydarzeń przedstawionych w obu elegiach: Tarpeja jest westalką, zobowiązaną do życia w dziewictwie. Wanda wybiera dobrowolnie życie w dziewictwie. Pojawia się wróg: Tarpeja sprzeniewierza się ślubowi czystości, zakochana szaleńczo w królu Sabinów Tacjuszu; Wanda odrzuca matrymonialną propozycję Rytogara i chce za wszelką cenę zostać dziewicą. Tarpeja wypowiada głośno pragnienie, by zostać branką Tacjusza, co słyszy oburzony Jowisz. Wanda prosi Jowisza o zwycięstwo nad wrogiem, obiecując ofiarę ze swego życia, na co Jowisz reaguje przychylnie. Obie przychodzą nad wodę: Tarpeja korzysta z okazji, by widzieć się tam z Tacjuszem, myśląc ciągle o nim, splata dla nimf wieńce z kwiatów. Wanda rzuca kwiaty do Wisły, swej ukochanej rzeki. Tarpeja zdradza ojczyznę, pokazując nieprzyjacio-

⁴⁸¹ „Omnibus qui patriam conservarint, adiuverint, auxerint, certum esse in caelo definitum locum, ubi beati aevo sempiterno fruantur” (Cic. *Somnium Scipionis* 13), przekonanie to wyraża też Kochanowski w *Pieśni* II 12, 17–18.

⁴⁸² Podobnie interpretuje tę elegię Z. Głombiowska, pisząc, że może być „jakby ilustracją dla sławnej pieśni Kochanowskiego »Wy którzy pospolitą rzeczy władacie«”. Z. Głombiowska, *Elegie łacińskie...*, s. 138.

⁴⁸³ Zob. J. Starnawski, *Łaciński poemat o Wandzie (Elegia I 15)*, [w:] *Odrodzenie. Czasy — ludzie — książki*, Łódź 1991, s. 207–210.

⁴⁸⁴ Na podobieństwo do tej elegii zwracano już uwagę, zob. J. Starnawski, *op. cit.*, s. 207, przypis 27.

łom tajemne przejście. Wanda dzielnie walczy na czele wojska przeciw wrogom. Obie porównane są do Amazonek: Tarpeja biegnie jak Amazonka, to znaczy bardzo szybko i z obnażoną piersią, Wanda walczy jak Amazonka. Zdradzeni przez Tarpeję Rzymianie ponoszą klęskę. Sarmaci pod dowództwem Wandy odnoszą zwycięstwo. Zwycięski Tacjusz żyje, Rytogar pokonany w walce umiera. Tarpeja ginie haniebnie, zamordowana przez króla Sabinów. Wanda dobrowolnie oddaje swe życie, by dopełnić ślubu, a bogowie w nagrodę zamieniają ją w nieśmiertelną najadę. Pozostają po nich: Skała Tarpejska, szpetny grób (*turpe sepulcrum*) Tarpei oraz kopiec w Mogile, słynny pomnik (*monumentum nobile*) Wandy.

Porównując obie elegie, można zauważyć, że opowieść o Wandzie staje się zaprzeczoną historią Tarpei. Kochanowski miał już gotowe tworzywo, legendę o Wandzie, musiał więc zachować pewne ramy opowieści, wydarzenia i bohaterów, ale wybór epizodów i wprowadzenie nowych (rzucanie kwiatów do wody, modlitwa do Jowisza) oraz ich kompozycja są ciekawą próbą intertekstualnego dialogu z elegią Propercjusza. W tym emulacyjnym ujęciu Wanda jest ukazana jako przeciwieństwo Tarpei.

Legenda o Wandzie jest więc dla renesansowych autorów okazją do popisu, do zręcznego połączenia dawnych dziejów Polski z tradycją antycznych bohaterów, rodzimej legendy z dziedzictwem poezji rzymskiej, a przez to do podjęcia emulacji z poetami starożytnymi. Postać królowej Sarmatów jest różnie modelowana przez renesansowych poetów, zależnie od gatunku i adresatów utworów: od Wandy męskiej i zuchwałej, prowadzącej zawziętą i krwawą walkę w *Bellum Prutenum*, po wytworną i pełną kobiecego uroku małżonkę króla Wisły w epitalamiach. W eposie Jana z Wiślicy, w epigramacie Janickiego, poemacie Suchtena, elegii Kochanowskiego, przywołujących dawne dzieje narodu, uwypuklone są cechy heroiczne Wandy: jest idealnym władcą i doskonałym wodzem. To, że Wanda, będąc kobietą, zostaje uznana za wzór władcy i wodza, zasługuje na szczególne podkreślenie, gdyż, jak pisał Długosz, rządy kobiet zazwyczaj wzbudzają w poddanych obrzydzenie (*fastidium*)⁴⁸⁵. Wanda przekracza granice kobiecej natury, której nie przystoi męstwo, porzuca kobiece powinności, a przyjmuje męskie. Przez to też wpisuje się w poczet walecznych kobiet, wyróżniających się od czasów antycznych.

Przy całej swej waleczności i przekraczaniu granic, wyznaczonych jej płci, Wanda jest atrakcyjną kobietą, co podkreślone jest, rzecz jasna, przede wszystkim w epitalamiach, w których jest wzorem nie tylko pięknej, lecz także czystej oblubienicy. Natomiast krytycznie przedstawia Wandę Roizjusz, zarówno jako władcę, jak i kobietę, co na tle pozostałych renesansowych autorów jest wyjątkowym spojrzeniem na tę legendarną królową. Podobnie w literaturze późniejszych wieków Wanda, sarmacka Amazonka, jest zwykle sławiona jako wzór patriotyzmu i bohaterstwa⁴⁸⁶.

⁴⁸⁵ J. Długosz, *op. cit.*, s. 127.

⁴⁸⁶ Np. w poezji łacińskiej następnej epoki uczcił tę królową Albert Ines w zbiorze: *Lechias ducum, principum ac regum Poloniae* (Cracoviae 1655).

ZAKOŃCZENIE

Zamykamy naszą galerię niewieścich konterfektów. Znalazły się w niej bardzo różne bohaterki, zarówno postaci-mity (np. Amazonki), jak i osoby, dla których można znaleźć pierwowzory w renesansowej rzeczywistości (np. Adriana i inne kobiety z kręgu rodzinnego Pontana). Reprezentowały też różne gatunki literackie i były kształtowane według odmiennych konwencji, tak w sposób wzniosły, jak karykaturalny — na jednym biegunie znajdowała się funeralna *laudatio*, a na drugim niewybredne jamby.

Postać literacka to zawsze pewien amalgamat, w którym łączą się różne składniki: reguły poetyki, konwencje gatunku, tradycja literacka, ale też *proprium* autora — jego pomysłowość, przeżycia osobiste, zanurzenie w konkretnym środowisku historycznym i kulturowym. W kreacji postaci literackiej przeplatają się z sobą *ars et ingenium*. W przypadku poezji odrodzenia bardzo ważną funkcję pełni tradycja literacka, antyczni *auctores*, z którymi humaniści podejmują literacką grę, kreując własnych bohaterów. Donatella Coppini porównuje tradycję literacką do lawiny, która wchłania różne elementy napotymane po drodze⁴⁸⁷. Tak więc postaci w poezji renesansowej są rezultatem długotrwałego toczenia się lawiny i składają się z wielu warstw. Widoczne jest to zwłaszcza w przypadku postaci-mitów, np. Pentesilei, dlatego starałam się pokazać długą wędrówkę tej bohaterki, gromadzenie się różnych odczytań, aktualizacji i reinterpretacji, tworzących kolejne warstwy tej postaci.

Sięganie do tych samych poetyckich reguł i wzorów sprawia, że kobiece wizerunki tworzone przez Włochów i Polaków mają wiele wspólnych rysów. Konwencjonalność najmocniej ujawnia się w kreacji bohaterek erotyków. Zwłaszcza w opisach urody, przedstawianej zgodnie z kanonem piękna, oraz w tendencji do jednoczesnej heroizacji i deheroizacji kochanki: jedna postać, jak choćby Fannia Kallimacha, może łączyć w sobie skrajne cechy.

Interesujące jest połączenie tradycji, konwencji literackiej z inspiracjami płynącymi z własnych doświadczeń. Poezja renesansowa jest często traktowana jako gra literacka i erudycyjna zabawa. Jednocześnie humaniści za pomocą dobrze znanego kodu (antycznych motywów i obrazów) potrafią przekazać własne uczucia i refleksje. Można dostrzec w utworach na przykład dużą wrażliwość renesansowych

⁴⁸⁷ D. Coppini, *Tradizione classica...*, s. 123.

poetów na dziecko, nawet jeszcze nienarodzone, jak w przypadku Kallimacha próbującego powstrzymać Fannię od aborcji. Ta wrażliwość jak też subtelność uczuć rodzinnych łączy twórców włoskich i polskich. Także w kreacji bohaterek przez klasyczną topikę często „prześwitują” poglądy i emocje autorów. Na podstawie analizowanych utworów można było więc zrekonstruować stosunek poetów do kobiet, tych z „krwi i kości”, jak również odkryć proponowany ideał kobiecości. Poeci włoscy i polscy są zgodni w poglądach na naturę kobiety i jej podstawowe powołanie, jakim jest macierzyństwo. Naturalną sferą działania włoskich i polskich bohaterek jest rodzina, a ich najważniejszą cechą — płodność. To przekonanie jest zgodne z ówczesnymi obyczajami oraz postulatami głoszonymi przez renesansowych intelektualistów, które sygnalizowałam we *Wprowadzeniu*.

Jak wiadomo, w renesansie autorytetem był Arystoteles, także w kwestii roli obu płci. W jego teorii, którą, z dzisiejszego punktu widzenia, określa się jako *gender polarity*, kobieta staje się negatywem mężczyzny. Do teorii Arystotelesa nawiązywało wielu humanistów, o czym była już mowa. Warto więc przypomnieć, że na ten temat wypowiadały się też renesansowe kobiety, przede wszystkim włoskie *puellae doctae*: Casandra Fedele, Isotta Nogarola, Laura Cereta. Polemizując z Arystotelesem, uczone niewiasty, opierając się na ideałach humanizmu, proponowały rozwiązanie, które nazwalibyśmy dziś *gender complementarity*, czyli relację respektującą wartość i odrębność każdej z płci, które się wzajemnie uzupełniają⁴⁸⁸. Myślę jednak, że również w twórczości poetyckiej niektórych autorów-mężczyzn można dostrzec pewne próby komplementarnego traktowania obu płci. Na przykład w rodzinnej poezji Pontana małżonkowie są partnerami, wzajemnie się uzupełniają, tworząc pełnię, a śmierć jednego z nich jest dla drugiej osoby katastrofą i naruszeniem kosmicznego Ładu. Obrazy poetyckie Pontana są zgodne z poglądami renesansowych teologów i kaznodziejów, podkreślających piękno i wartość małżeństwa jako sakramentu ustanowionego w raju, jeszcze przed grzechem pierwszych ludzi, łączącego więc dwa doskonałe i odrębne Boże stworzenia: kobietę i mężczyznę.

Zagadnienie podziału ról i odmiennych obowiązków każdej płci często powraca w utworach renesansowych. Pojawia się też kwestia transgresji, która jest problemem złożonym i różnie ocenianym. Są kobiety, które same i na stałe wybierają „męską drogę” (np. Penthesilea), co zazwyczaj wzbudza krytykę mężczyzn, widzących w nich antywzorzec kobiecości. Są też kobiety podejmujące męskie obowiązki zmuszone przez sytuację (np. Wanda), wtedy też mogą cieszyć się szacunkiem mężczyzn, którzy potrafią docenić ich bohaterstwo. Widać jednak w kwestii transgresji pewną różnicę zdań wśród autorów, do której dochodzi też odmiennosc zastosowanych przez nich gatunkowych konwencji. Petrarka i Boccaccio uważają, że cechy męskie nobilitują kobietę. „Męski duch” będzie też komplementem w panegirykach pisanych dla władczyń, zarówno włoskich (Regina della Scala), jak i polskich (Anna — żona Konrada III Rudego — czy legendarna Wanda). Tę od-

⁴⁸⁸ Zob. P. Allen, *op. cit.*, s. 935–1050.

mienność przyjętych reguł poetyckich można zauważyć na przykładzie Szymona Szymonowica. W epitalamium na ślub Zygmunta III i Anny Habsburżanki⁴⁸⁹ poeta oczekuje męstwa od panny młodej, by swą postawą mogła zachęcić królewskiego małżonka do walki z wrogami. Natomiast w parenetycznej tragedii, *Pentesilei*, Szymonowicz poucza, że typ *virago* jest przekroczeniem praw natury, naruszeniem porządku ustanowionego przez samego Boga⁴⁹⁰.

Warto też podkreślić pewne różnice obyczajowe pomiędzy Italią a Polską, wynikające z odmiennej sytuacji politycznej, gospodarczej i społecznej. *Virago* jest typem częściej spotykanym i łatwiej społecznie akceptowanym w Italii niż w Polsce. Widoczne są też różnice w wykształceniu kobiet, *puellae doctae* są liczniejsze wśród Włoszek niż pośród Polek. Dobrą ilustrację tych różnic stanowi *Dworzanin polski* Łukasza Górnickiego, adaptacja włoskiego *Il Cortegiano* Baltazara Castiglione. Górnicki usuwa kobiety z grona uczestników dialogu, tłumacząc, że Włoszki są bardziej wykształcone i towarzysko samodzielniejsze niż Polki⁴⁹¹. Wymownym przykładem jest też postać królowej Bony, wykształconej i ambitnej *virago*, wzbudzającej kontrowersyjne uczucia wśród polskich poddanych⁴⁹². Również włoskie dworki królowej różniły się od sarmackich niewiast, biorąc czynny udział w życiu towarzyskim i prowadząc z mężczyznami interesujące konwersacje („mowne” Włoszki)⁴⁹³.

Do interesujących wniosków można też dojść, biorąc pod uwagę motywację, jaką mężczyźni przypisują kobietom podejmującym męskie obowiązki. Może to być nadmierna ambicja i chęć współzawodniczenia z mężczyznami, ale też heroizm i zdolność do poświęceń. Godne uwagi jest to, że zarówno Boccaccio, jak i Plutarch, którego traktatu *De mulierum virtutibus* Florentczyk nie mógł znać⁴⁹⁴, uważają, że bardzo często impulsem popychającym kobiety do przekroczenia granic ustalonych dla słabszej płci oraz przełamania społecznych konwenansów jest miłość. Zdobywają się na poświęcenie i heroizm, by ratować swych bliskich, albo też pragną pomścić ukochanego mężczyznę: ojca, męża, syna czy brata. Można więc powiedzieć o niektórych *viragines*, że przyczyna ich męskiej odwagi i waleczności jest bardzo... kobieca (heroiczna miłość).

Waleczne kobiety są jednak wyjątkami, działają zazwyczaj w szczególnych ekstremalnych sytuacjach. Najczęściej niewieścia dzielność realizuje się w zaciśnięciu

⁴⁸⁹ *Epithalamium serenissimi Sigismundi III Poloniarum regis et Annae Caroli archiducis Austriae filiae*, Leopoli 1592.

⁴⁹⁰ Tę rozbieżność w spojrzeniu Szymonowicza na „męskiego ducha” u kobiet podkreśla I. Bogumił, *Adaptacje...*, s. 206–207. Myślę, że można ją próbować wyjaśnić różnicą adresatów i funkcji tych utworów.

⁴⁹¹ Zob. analizę porównawczą Hanny Dziechcińskiej: *Kobiety w Dworzaninie: Baldassare’a Castiglione, Luisa Milana i Łukasza Górnickiego*, [w:] *eadem*, *Kobieta...*, s. 71–89.

⁴⁹² M. Bogucka, *Bona...*, s. 101.

⁴⁹³ Zob. *ibidem*, s. 97.

⁴⁹⁴ Zob. *Wprowadzenie*, s. 15, przypis 22.

mowym, wśród zwykłych obowiązków — przy wrzecionie i kądzieli. Przędzenie to podstawowe zajęcie kobiet, które staje się emblematem doskonałej kobiecości.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na powtarzającą się w analizowanych utworach refleksję o przemijaniu, o konieczności przechodzenia przez kolejne etapy życia, odgrywaniu nowych ról. Nasze najmłodsze bohaterki były noworodkami, najstarsza, Leonarda (babka Pontana), miała lat 110. Często też życie kobiety porównywane jest do egzystencji kwiatu: najpierw jest nieśmiałym pączkiem, który z czasem rozkwita, by w końcu zwiędnąć. W starożytności, do czego nawiązują humaniści, kolejnym etapom życia kobiety przypisane były określone cechy. Młodym dziewczętom przystoi *suavitas* i *verecundia*, a matronom — *gravitas* i *prudentia*, natomiast zaletą każdego wieku powinna być *pudicitia*.

Odpowiednia dla młodych dziewcząt *suavitas* powinna więc z czasem ustąpić *gravitas*, cesze związanej z wiekiem dojrzałym. Poeci antyczni i renesansowi zachęcali dziewczęta do „zrywania kwiatów” i cieszenia się miłością, póki trwa młodość. Nadchodzi jednak taki moment w życiu kobiety, gdy już nie słyszy: *carpe florem*, lecz *carpe pensa* (chwytaj przędzę). I o ile przedwczesna dojrzałość jest zjawiskiem godnym pochwały, o tyle jego odwrotność spotyka się zawsze z naganą — nie wybaczają jej starszej kobiecie, gdy próbuje się zachowywać jak młoda dziewczyna.

Gdy białogłowy nie potrafią zaakceptować przemijania, próbują oszukać czas i za wszelką cenę zatrzymać młodość, stosując na przykład środki kosmetyczne, są przez poetów wyśmiewane. Humaniści mają inną receptę na pokonanie bezlitosnego upływu czasu. Jest nią poezja. W najlepszej sytuacji znajduje się dziewczyna, która ma kochanka-poetę. Może wtedy liczyć, że uwieczni on w swych wierszach jej piękny młodzieńczy portret, którego nigdy nie oszpecą zmarszczki. Zapewniał o tym Kallimach swą Fannię:

At quecumque meis fuerit cantata libellis
Vivet, et ex ipso funere maior erit!
Non illi auratos variabunt tempora crines,
Non trahet in curvas senecta genas; (*Carm.* I 15, 35–38)

Pokonać czas może też macierzyństwo. Wydając na świat dzieci, kobieta przedłuża swoje własne życie.

W epoce późniejszej, w XVIII w., Richard Steele, wybitny przedstawiciel brytyjskiego oświecenia, powiedział: „A woman is a daughter, a sister, a wife and a mother, a mere appendage of the human race”⁴⁹⁵. Jest to kontrowersyjne i skrajnie androcentryczne spojrzenie. Z wielu jednak analizowanych w moim studium utworów wyłaniała się sugestia, że o wartości kobiety decydują nie tylko jej cechy, lecz przede wszystkim jej relacja z mężczyzną: posłuszna córka, czuła kochanka, wierna żona. Kobieta jest też często traktowana przez autorów-mężczyzn jako pretekst

⁴⁹⁵ Cyt. za: O. Hufton, *Women, Work, and Family*, [w:] *A History of Women: Renaissance and Enlightenment Paradoxes*, ed. N. Zemon Davis, A. Farge, Cambridge 1993, s. 15.

do autoanalizy uczuć i wyrażania własnych przeżyć. To mężczyzna staje się więc głównym bohaterem wielu utworów poświęconych płci pięknej (np. w erotykach). Kobieta może też posłużyć jako środek potrzebny do zdobycia poetyckiej sławy. Tak więc i w poezji renesansowej odzywa się androcentryzm, choć jednocześnie również ogromna fascynacja tą tajemniczą istotą, jaką jest kobieta.

BIBLIOGRAFIA

TEKSTY ŹRÓDŁOWE POKLASYCZNE ORAZ PRZEKŁADY

- Agrippa von Nettesheim H.C., *Declamatio de nobilitate et praecellentia foeminei sexus*, Antverpiae 1529.
- Alciatus A., *Emblematum libellus. Książeczka emblematów*. Przekład i komentarze pod kier. M. Mejora A. Dawidziuk, B. Dziadkiewicz, E. Kustroń-Zaniewska, wstęp i opracowanie R. Krzywy, Warszawa 2002.
- Andreae Cricii *Carmina*, edidit, praefatione instruxit, adnotationibus illustravit Casimirus Morawski, Cracoviae 1888.
- An Anthology of Neo-Latin Poetry*, edited and translated by F.J. Nichols, New Haven-London 1979.
- Antologia poezji łacińskiej w Polsce. Renesans*, oprac. I. Lewandowski, Poznań 1998.
- Antologia poezji łacińskiej w Polsce. Średniowiecze*, oprac. K. Liman, Poznań 2004.
- Arystoteles, *Retoryka, poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Warszawa 1988.
- Baptistae Mantvani Vatis *Prestantissimi Diuinum secundae Parthenices Opus, sacrosancta[m] divae virginis Catharinae passione[m] heroico carmine illustrans [...]*, Argentoratum 1515.
- Berni F., Castiglione B., Della Casa G., *Carmina*, testo e note a cura di M. Scorsone, Torino 1995.
- Boccaccio G., *Famous Women*, ed. and trans. V. Brown, London 2001.
- Boccaccio G., *O słynnych kobietach*, przeł. P. Bańkowski, I. Grześczak, A. Szopińska, Warszawa 2013.
- Boccaccio G., *Opere latine minori*, a cura di A.F. Massera, Bari 1928.
- Brewiarz miłości. Antologia liryki staroprowansalskiej*, przeł. i oprac. Z. Romanowiczowa, Wrocław 1963.
- Callimachi Experientis (Philippi Bonaccorsi) Carmina*, a cura di F. Sica, introduzione di G. Paparelli, Napoli 1981.
- Christophori Landini Carmina omnia*, ex codicibus manuscriptis primum edidit A. Perosa, Firenze, 1939.
- Correr G., *Opere*, a cura di A. Onorato, vol. 1–2, Messina 1991–1994.
- The Eclogues of Baptista Mantuanus*, ed. W.P. Mustard, Baltimore 1911.
- Eurypides, *Tragedie (Alkestis, Medea, Hippolytos, Trojanki, Ijon)*, przeł. i oprac. J. Łanowski, Warszawa 1967.
- Ioannis Cochanoii *Elegiarum libri IV. eiusdem Foricoenia sive Epigrammatum libellus*, Cracoviae 1584.
- Ioannis Cochanoii *Lyricorum libellus*, Cracoviae 1580.
- Ioannis Długossii *Annales seu Cronicae incliti Regni Poloniae*, l. XI–XII 1431–1444, Varsaviae 2001.
- Ioannis Ioviani Pontani *Carmina*. Testo fondato sulle stampe originali e riveduto sugli autografi, introduzione bibliografica ed appendice di poesie inedite, a cura di B. Soldati, vol. 1–2, Firenze 1902.
- Iulii Caesaris Scaligeri [...] *Poetices libri septem*, apud Antonium Vincentium 1561.
- Janicki K., *Carmina. Dzieła wszystkie*, wyd. J. Krókowski, przeł. E. Jędrkiewicz, komentarz J. Mosdorf, Wrocław 1966.
- Johannis Marrasii *Angelinetum et carmina varia*, a cura di G. Resta, Palermo 1976.

- Kadłubek W., *Chronica Polonorum*, wyd. M. Plezia, Kraków 1994.
- Kochanowski J., *Carmina Latina. Poezja łacińska. Część I. Fototypia-transkrypcja*, wydała i wstępem opatrzyła Z. Głombiowska. *Carmina Latina. Poezja łacińska. Część II. Indeks wyrazów i form*, opracowała Z. Głombiowska przy współudziale S. Głombiowskiej, Gdańsk 2008. *Carmina Latina. Poezja łacińska. Część III. Komentarz*, oprac. Z. Głombiowska, Gdańsk 2013.
- Kochanowski J., *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1976.
- Ksenofont, *O gospodarstwie domowym*, przeł. S. Srebrny, [w:] *Wybór pism*, oprac. J. Schnayder, Wrocław 1966.
- Liryka Starożytnej Grecji, oprac. J. Danielewicz, Wrocław 1984.
- Matthaei Vindocinensis *Ars versificatoria*, Paris 1879.
- Moggi M., *Carmi ed epistole*, a cura di P. Garbini, Padova 1996.
- Muza chrześcijańska, wstęp i opracowanie ks. Marek Starowieyski, t. 3, Kraków 1995.
- La partenice mariana di Battista Mantovano, ed. E. Bolisani, Padova 1957.
- Pauli Crosnensis Rutheni atque Iannis Vislicensis *Carmina*, ed. B. Kruczkiewicz, Cracoviae 1887.
- Petrarca F., *Le Familiari*, Edizione critica, vol. 4, ed. U. Bosco, Edizione Nazionale delle Opere di Francesco Petrarca, ed. V. Rossi, vol. 13, Firenze 1942.
- Pétrarque, *L'Afrique (1338–1374)*, préf. H. Lamarque, introd., trad. et notes R. Lenoir, Grenoble 2002.
- Petri Royzii Maurei Alcagnicensis *Carmina. Pars prima carmina maiora continens. Pars secunda carmina minora continens [...]*, ed. B. Kruczkiewicz, Cracoviae 1900.
- Philippi Callimachi *Epigrammatum libri duo*, ed. C.F. Kumaniecki, Vratislaviae-Varsaviae-Cracoviae 1963.
- Plutarch, *Moralia*, przeł. Z. Abramowiczówna, Wrocław 1954.
- Polo M., *Opisanie świata*, przeł. A.L. Czerny, Warszawa 1954.
- Pontano G., *Églogues /Eclgae. Étude introductive, traduction et notes de H. Casanova-Robin*, Paris 2011.
- Pontano G., *Opera omnia soluta oratione composita*, Venezia 1518–1519.
- Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite di Angelo Ambrogini Poliziano*, raccolte e illustrate da I. Del Lungo, Firenze 1867.
- Renaissance Latin Verse. *An Anthology*, ed. A. Perosa, J. Sparrow, Chapel Hill 1979.
- Ripa C., *Ikonologia*, przeł. I. Kania, Kraków 2008.
- Rzyska elegia miłosna. (Wybór), przeł. A. Świderkówna, oprac. G. Przychocki, W. Strzelecki, Wrocław 1955.
- Sannazaro I., *De partu Virginis*, a cura di C. Fantazzi, A. Perosa, Firenze 1988.
- Simonides S., *Epithalamium serenissimi Sigismundi III Poloniarum regis et Annae Caroli achiducis Austriae filiae*, Leopoli 1592.
- Simonis Simonidae Bendonski [...], *Opera omnia [...]*, procurante A.M. Durini, Varsaviae 1772.
- Simonis Simonidae Castus Ioseph, Cracoviae 1587.
- Simonis Simonidae Pentesilea, Zamosci 1618.
- Strozzi T.V., *Poesie latine tratte dall'Aldina e confrontate coi codici*, a cura di A. Della Guardia, Modena 1916.
- Suchten Alexander von, *Vandalus [...] D. Andreae Comiti A Gorca Castellano Posnaniensi, Et Maioris Poloniae supremo Capitano dedicatus*, [Królewiec] 1547.
- Szesnastowieczne epitalamia łacińskie w Polsce, przekład i komentarz M. Brożek, oprac. J. Niedźwiedź, Kraków 1999.
- Ugolini Verini Flamma, a cura di L. Mencaraglia, Firenze 1940.
- Verinus U., *Panegyricon ad Ferdinandum regem et Isabellam reginam Hispaniarum de Saracena Bae-tidos gloriosa expugnatione*, ed. J. Fögel, Lipsiae 1933.
- Vives J.L., *De institutione feminae christianae*, ed. C. Fantazzi, C. Matheeußen, translated by C. Fantazzi, liber I, Leiden 1996; liber II, liber III, Leiden 1998.
- Źródła do dziejów wychowania i myśli pedagogicznej, wyd. S. Wołoszyn, t. 1, Warszawa 1956.

OPRACOWANIA (WYBÓR)

- Abramowska J., *Jednak autor! Skromna propozycja na okres przejściowy*, „Teksty Drugie” 2 (1994).
- Abramowska J., *Ład i fortuna. O tragedii renesansowej w Polsce*, Wrocław 1974.
- Abramowska J., *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, [w:] *Poetyka. Wybór materiałów*, red. A. Kubale, E. Nawrocka, Gdańsk 1997.
- Allen P., *The Concept of Woman*, vol. 2. *The Early Humanist Reformation, 1250–1500*, Cambridge 2002.
- Ariès Ph., *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w dawnych czasach*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 1995.
- Arndt A., *Współczesny komentarz do listów Pliniusza Młodszego do żony*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Classica Wratislaviensia” 30, Wrocław 2010.
- Aspects du lyrisme conjugal à la renaissance*, éd. P. Galand i J. Nassichuk, Genève 2011.
- Benson P., *The Invention of the Renaissance Woman: The Challenge of Female Independence in the Literature and Thought of Italy and England*, Pennsylvania 1992.
- Bogucka M., *Anna Jagiellonka*, Wrocław 2009.
- Bogucka M., *Białogłowa w dawnej Polsce*, Warszawa 1998.
- Bogucka M., *Bona Sforza*, Wrocław 2004.
- Bogucka M., *Gorsza pleć. Kobieta w dziejach Europy od antyku po wiek XXI*, Warszawa 2006.
- Bogumił I., *Adaptacje sceniczne czy dramaty? Antyczny epos jako źródło łacińskich tragedii i tragikomedii przełomu XVI i XVII wieku*, Gdańsk 2007.
- Bogumił I., *Kuszące dary Priama. O Penthesilei w dramacie Szymona Szymonowica*, „Studia Classica et Neolatina” 5, Gdańsk 2002.
- Borowicz S., *Znak zapomnianej eschatologii*, [w:] S. Borowicz, J. Hobot, R. Przybylska, *Stara rebeliantka. Studia nad semantyką obrazu*, Kraków 2010.
- Borowska M., *OIKEIA PRAGMATA. Z dziejów dramatis personae greckiej komedii rodzinnej następców Arystofanesa*, Warszawa 1995.
- Budzisz A., *Biblia i tradycja antyczna. Motywy analogiczne w łacińskiej poezji biblijnej renesansu (Polska, Niemcy, Niderlandy, Wyspy Brytyjskie)*, Lublin 1995.
- Burckhardt J., *Kultura odrodzenia we Włoszech. Próba ujęcia*, przeł. M. Kreczkowska, Warszawa 1991.
- Casara L., *La ricerca poetica di Callimaco. Redazioni e tradizione manoscritta*, [w:] *Callimaco Esperiente poeta e politico del '400*, Convegno Internazionale di Studi 1985, a cura di G.C. Carfagnini, Firenze 1987.
- Coppini D., *Pontano e il mito domestico*, [w:] *La Mythologie classique dans la littérature néo-latine. En hommage à Geneviève et Guy Demerson*, éd. V. Leroux, Clermont-Ferrand 2011.
- Coppini D., *Ritratti al femminile nella poesia latina del Quattrocento*, [w:] *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica (Convegno di studi, Firenze, 26–27 marzo 1998)*, Firenze 2000.
- Coppini D., *Tradizione classica e umanistica nella poesia Callimachea*, [w:] *Callimaco Esperiente poeta e politico del '400*, Convegno Internazionale di Studi 1985, a cura di G.C. Carfagnini, Firenze 1987.
- Delumeau J., *Cywilizacja Odrodzenia*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1987.
- Delumeau J., *Strach w kulturze Zachodu. XIV–XVIII w.*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1986.
- Dizionario biografico delle donne lombarde: 568–1968*, a cura di R. Farina, Milano 1995, s. 385.
- Domański J., *Filip Kallimach. Naśladowca czy współzawodnik elegików rzymskich?*, [w:] *Philologica, Litteraria, humaniora. Studia i szkice z dziejów recepcji dziedzictwa antycznego*, Warszawa 2009.
- Domański J., *De Philippo Callimacho elegicorum romanorum imitatore*, Wrocław 1966.
- Dziechcińska H., *Kobieta w życiu i literaturze XVI i XVII wieku*, Warszawa 2001.
- Eder M., *Motyw uxor pudica w staropolskiej poezji ziemiańskiej*, [w:] *Miłość w literaturze i kulturze starożytnej Grecji i Rzymu: materiały z międzynarodowej sesji studenckiej*, Gdańsk, listopad 1998, red. A. Witczak, A. Ługiewicz, Gdańsk 2001.
- Esler C.C., *Horace's Old Girls: Evolution of a Topos*, [w:] *Old Age in Greek and Latin Literature*, ed. T.M. Falkner, J. de Luce, Albany 1989.

- Fantazzi C., *The Style of Quattrocento Latin Love Poetry*, „International Journal of the Classical Tradition”, vol. 3, No. 2 (Fall, 1996).
- Filosa E., *Petrarca, Boccaccio e le mulieres clares: dalla Familiare 21:8 al De mulieribus claris*, „Annali d’Italianistica”, Vol. 22 (2004).
- Fulińska A., *Nasładowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*, Wrocław 2000.
- Gaiser J.H., *Catullus and His Renaissance Readers*, Oxford 1993.
- Gaj B., *Ślązaczka. Pomiędzy „rustica grossa” i „Pallas Silesiae” — portret kobiety w literaturze łacińskiego Śląska*, Opole 2010.
- Głębicka E.J., *Szymon Szymonowicz. Poeta Latinus*, Warszawa 2001.
- Głombiowska Z., *Człowiek i świat w poezji starożytnych Greków i Rzymian*, Gdańsk 1994.
- Głombiowska Z., *Elegie łacińskie Jana Kochanowskiego. Dwie wersje*, Warszawa 1981.
- Głombiowska Z., *Inspiracje propercjańskie w elegiach Jana Kochanowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 3 (1972).
- Głombiowska Z., *Łacińska i polska muza Jana Kochanowskiego*, Warszawa 1988.
- Głombiowska Z., *Melius et sonantius. O budapeszteńskim kodeksie Fannietum Filipa Kallimacha*, [w:] *Studia Neolatina. Rozprawy i szkice dedykowane profesor Marii Cytowskiej*, Warszawa 2003.
- Głombiowska Z., *W poszukiwaniu znaczeń*, Gdańsk 2001.
- Górecka K., *Pobożne matrony i cnotliwe panny. Epitafia mieszczanek i szlachcianek z XVI i XVII wieku jako źródło wiedzy o kobiecie w epoce nowożytnej*, Warszawa 2006.
- Grant W.L., *Neo-Latin Literature and the Pastoral*, Chapel Hill 1965.
- Green R.P.H., *Introduction*, [w:] *The Works of Ausonius*, ed. R.P.H. Green, Oxford 1991.
- Hahn W., *Literatura dramatyczna w Polsce XVI wieku*, Lwów 1906.
- Heck K., *Szymon Szymonowicz (Simon Simonides). Jego żywot i dzieła*, cz. II i III, Kraków 1903.
- Iacono A., *Le fonti del Parthenopeus sive Amorum libri di Giovanni Gioviano Pontano*, Napoli 1999.
- Jamróz W., *Mit o Pentezylei, „Meander”* 11 (1978).
- Jurkiewicz J., *Kiedy w starożytności rozpoczynała się starość?*, „Vox Patrum” 31 (2011), t. 56.
- Keith A., *Sexuality and Gender*, [w:] *A Companion to Ovid*, ed. P.E. Knox, Chichester 2009.
- Kelly J.N.D., *Hieronim*, przeł. R. Wiśniewski, Warszawa 2003.
- Kidwell C., *Pontano. Poet and Prime Minister*, London 1991.
- King M.L., *Kobieta*, [w:] *Człowiek renesansu*, red. E. Garin, przeł. A. Osmólska-Mętrak, Warszawa 2001.
- King M.L., *Women of the Renaissance*, Chicago 1991.
- Kleinbaum A.W., *The War against the Amazons*, New York 1983.
- Kolsky S., *The Genealogy of Women: Studies in Boccaccio’s De mulieribus claris*, New York 2003.
- Kolsky S., *The Ghost of Boccaccio. Writings on Famous Women in Renaissance Italy*, Tournhout 2005.
- Kotarska J., *Baba — literacka persona non grata*, [w:] *Kobieta epok dawnych w literaturze, kulturze i społeczeństwie*, red. I. Maciejewska, K. Stasiewicz, Olsztyn 2008.
- Kotlińska-Toma A., Łukaszewicz-Chantry M., *Motifs de représentation de la mort des fiancées ou jeunes épouses dans les épigrammes grecques et la poésie néo-latine*, „Eos” 96 (2009).
- Kozakiewiczowie H., S., *Renesans w Polsce*, Warszawa 1976.
- Kuchowicz Z., *Wizerunki niepospolitych niewiast staropolskich XVI–XVII w.*, Łódź 1972.
- Kumaniecki K., *Podanie o Wandzie w świetle źródeł starożytnych*, „Pamiętnik Literacki” 22–23 (1925–1926).
- Kumaniecki K., *Twórczość poetycka Filipa Kallimacha*, Warszawa 1953.
- La Roncière (de) C., *La vie privée des notables toscans au seuil de la Renaissance*, [w:] *Histoire de la vie privée*, vol. 2, éd. Ph. Ariès, G. Duby, Paris 1999.
- Lefkowitz M.R., *Women in Greek Myth*, Baltimore 1990.
- Ludwig W., *The Beginning of Catullan Neo-Latin Poetry*, [w:] *Acta Conventus Neo-Latini Torontonien-sis*, New York 1991.

- Ludwig W., *The Origin and Development of the Catullan Style in Neo-Latin Poetry*, [w:] *Latin Poetry and the Classical Tradition: Essays in Medieval and Renaissance Literature*, ed. P. Godmann, O. Murray, Oxford 1990.
- Ludwig W., *Petrus Lotichius Secundus and the Roman Elegists: Prolegomena to a Study of Neo-Latin Elegy*, [w:] *Classical Influences on European Culture A.D. 1500–1700*, ed. R.R. Bolgar, Cambridge 1976.
- Łukaszewicz-Chantry M., *Hymny do Maryi Giovanniego Pontana jako aemulatio z Lukrecjuszowym hymnem do Wenus*, [w:] *Imitatio & Aemulatio. Powrót pisarzy antycznych w renesansie*, red. K. Rzepkowski, Warszawa 2009.
- Łukaszewicz-Chantry M., *Les petites filles dans la poésie latine de la renaissance italienne inspirée de la tradition antique*, „Collectanea Philologica” 15 (2012).
- Łukaszewicz-Chantry M., *Pramatka Ewa jako postać literacka w wybranych utworach renesansu. Italia, Niderlandy, Polska*, „Theologica Wratislaviensia” 6 (2011).
- Łukaszewicz-Chantry M., *Sofonisba i Masynissa w Afryce Petrarki czyli nowe losy Dydony i Eneasza*, [w:] *Fortunniejszy był język, bo ten i dziś miły*, „Colloquium Neolatinum” IV, red. Z. Głombiowska, Gdańsk 2010.
- Łukaszewicz-Chantry M., *Wanda, Amazone Sarmate dans la poesie latine de la Renaissance en Pologne*, „Eos” 98 (2011).
- Łukaszewicz-Chantry M., *Wanda — sarmacka amazonka w poezji łacińskiej w Polsce. Od Jana z Wiślicy do Jana Kochanowskiego*, „Terminus” 16 (2014), z. 1 (30) (w druku).
- Malinowska J., *Twórczość poetycka Piotra Roizjusza 1506–1571. Studium literackie*, Lublin 2001.
- Mantke J., *De Martiale lyrico*, Wrocław 1966.
- Mańkowski J., *Historia trojańska w literaturze i kulturze polskiej wieku XVI*, „Meander” 17 (1962).
- Marciniak K., *Królewna Wanda — pierwsza polska „feministka”?*, [w:] *Kobieta epok dawnych w literaturze, kulturze i społeczeństwie*, red. I. Maciejewska, K. Stasiewicz, Olsztyn 2008.
- Marciniak K., *Legenda o Wandzie czyli jak wychować Wandala*, „Horyzonty Wychowania” 6/2007 (12).
- Marciniak K., *Die Legende von Königin Wanda als Spiegel des deutsch-polnischen Verhältnisses*, „Mittelalterliches Jahrbuch” 43 (2008).
- Marrou H.I., *Historia wychowania w starożytności*, przeł. S. Łoś, Warszawa 1969.
- Masłowska-Nowak A., *Amazonki — greckie źródła literackie do historii mitu*, Wrocław 1990.
- Maślanka-Soro M., *Powrót Melpomeny. Tragedia włoska od średniowiecznego odrodzenia po renesansowy rozkwit*, Kraków 2013.
- Matthews Grieco S.F., *Corps, Apparence et sexualité*, [w:] *Histoire des femmes en Occident*, vol. 3, ed. N. Zemon Davis, A. Farge, Paris 2002.
- Milewska-Ważbińska B., *Ars epitaphica. Z problematyki łacińskojęzycznych wierszy nagrobnych*, Warszawa 2006.
- Milewska-Ważbińska B., *Kwiaterek nogą śmierci podeptany, czyli o recepcji pewnego motywu*, [w:] *Studia Neolatina. Rozprawy i szkice dedykowane profesor Marii Cytowskiej*, Warszawa 2003.
- Minois G., *Historia starości. Od antyku do renesansu*, przeł. K. Marczevska, Warszawa 1975.
- Miodoński A., *Philippi Callimachi et Gregorii Sanocei carminum ineditorum corollarium*, Cracoviae 1904.
- Monti Sabia L., *Un canzoniere per una moglie: realtà e poesia nel De amore coniugali di Giovanni Pontano*, [w:] *La poesia umanistica latina in distici elegiaci. Atti del Convegno Internazionale, Assisi, 15–17 maggio 1998*, a cura di G. Catanzero e F. Santucci, Assisi 1999.
- Morison S.E., *Christopher Columbus, Mariner*, Boston 1955.
- Nassichuk J., *Images de l'union conjugale dans l'œuvre poétique de Giovanni Pontano*, [w:] *Aspects du lyrisme conjugal à la renaissance*, éd. P. Galand et J. Nassichuk, Genève 2011.
- Parenti G., *Poeta Proteus alter. Forma e storia di tre libri di Pontano*, Città di Castello 1985.
- Pelc J., *Bohaterowie literaccy a wzorce osobowe*, [w:] *Problemy literatury staropolskiej*, seria 3, red. J. Pelc, Wrocław 1978.

- Pernoud R., *Kobieta w czasach katedr*, przeł. I. Badowska, Katowice 2009.
- Pigoń J., *Camilla and Asbytte: Two Female Warriors in Roman Epic* (w druku).
- Pigoń J., *Ummidia i Minicja. Dwa konterfekty niewieście Pliniusza Młodszego* (Epist. VII 24; V 16), „Symbolae Philologorum Posnaniensium” 28 (2008).
- Piotrowicz L., *Philippi Callimachi carminum ineditorum particula*, [w:] *Stromata in honorem Casimiri Morawski*, Cracoviae 1908.
- Plezia M., *Wanda. Geneza imienia — geneza legendy*, [w:] *idem*, *Scripta minora. Łacina średniowieczna i Wincenty Kadłubek*, Kraków 2001.
- Pollak R., *Sonety Broccarda i Treńy Kochanowskiego*, [w:] *Pamiętnik Zjazdu Naukowego im. Jana Kochanowskiego w Krakowie 8 i 9 czerwca 1930*, Kraków 1931.
- Reynolds L.D., Wilson N.G., *Skrybowie i uczeni. O tym, w jaki sposób antyczne teksty literackie przetrwały do naszych czasów*, przeł. P. Majewski, Warszawa 2008.
- Rosivach V., *Anus: Some Older Women in Latin Literature*, „The Classical World” 88, 2 (1994).
- Santi B., Botticelli, [w:] *Les Protagonistes de l'Art Italien*, Florence 2004.
- Sawyer D.F., *Kobiety i religie w początkach naszej ery*, przeł. K. Ciekot, Wrocław 1999.
- Sharrock A.R., *Womanufacture*, „Journal of Roman Studies” 81 (1997).
- Sinko T., *Poezja nowolacińska w Polsce*, [w:] *Dzieje literatury pięknej w Polsce*, cz. 1, Kraków 1935.
- Skoczek J., *Kraj lat dziecięcych Szymona Szymonowicza*, [w:] *Szymon Szymonowicz i jego czasy. Rozprawy i studia*, Zamość 1929.
- Smeesters A., *Les berceuses latines de Pontano et leurs sources antiques*, „Humanistica Lovaniensia. Journal of Neo-Latin Studies” 53 (2004).
- Starnawski J., *Łaciński poemat o Wandzie (Elegia I 15)*, [w:] *Odrodzenie. Czasy — ludzie — książki*, Łódź 1991.
- Szastyńska-Siemion A., *Epiczny cykl*, [w:] *Słownik pisarzy antycznych*, red. A. Świderkówna, Warszawa 1982.
- Szastyńska-Siemion A., *Muza z Mityleny. Safona*, Wrocław 1993.
- Szepessy T., *The Story of the Girl Who Died on the Day of Her Wedding*, „Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae” 20 (1972).
- Szostek T., *Kobieta w oczach starego kawalera, czyli Piotr Roizjusz o płci pięknej*, [w:] *Ku współczesności...*, „Studia Classica et Neolatina” 8, Gdańsk 2006.
- Ślękowska L., *Muza domowa. Okolicznościowa poezja rodzinna czasów renesansu i baroku*, Wrocław 1991.
- Ulewicz T., *Kochanowski: Świadomość słowiańska. Oddziaływanie europejskie*, Kraków 2006.
- Urban-Godziek G., *De consolatione somni — figura Pocieszycielki. Jan Kochanowski w nurcie łacińskiej literatury europejskiej* (Boecjusz, F. Petrarca, G. Pontano, J. Secundus), <http://neolatina.bj.uj.edu.pl/main/reports.html> [data dostępu: 2.06.2014].
- Urban-Godziek G., *Elegia renesansowa. Przemiany gatunku w Polsce i Europie*, Kraków 2005.
- Urban-Godziek G., *Gdy róża jest silniejsza niż śmierć. O przełamywaniu konwencji znikomości życia w metaforze florystycznej Giovanniego Pontana*, [w:] *Rzeczy minionych pamięć*, red. A. Borowski, J. Niedźwiedz, Kraków 2007.
- Urban-Godziek G., *Magistri basiorum — neoplatonickie wariacje na temat katullańskich pocałunków. Od Giovanniego Pontana do Jacobusa Pontanusa*, [w:] *Aemulatio & imitatio. Powrót pisarzy starożytnych w epoce renesansu*, red. K. Rzepkowski, Warszawa 2009.
- Urban-Godziek G., *Mihi nata seni, mihi filia patri eripitur. Humanistyczna poezja miłości ojcowskiej w twórczości żalobnej Giovanniego Pontana i w Trenach Jana Kochanowskiego*, [w:] *Ku współczesności...*, „Studia Classica et Neolatina” 8, Gdańsk 2006.
- Urban-Godziek G., *Treny Jana Kochanowskiego wobec włoskiej i łacińskiej tradycji funeraliów poświęconych dziewczętom* (Boccaccio, G. Pontano i inni), „Terminus” 10 (2008), z. 2 (19).
- Windau B., *Somnus. Neulateinische Dichtung an und über den Schlaf. Studien zur Motivik. Texte, Übersetzung, Kommentar*, Trier 1998.

- Zabłocki S., *Antyczne epicedium i elegia żałobna. Geneza i rozwój*, Wrocław 1965.
- Zabłocki S., *Polsko-łacińskie epicedium renesansowe na tle europejskim*, Wrocław 1968.
- Zaborowska-Musiał J., *Fannia, Grynea, Lidia... Portret kobiety w polsko-łacińskiej elegii epoki renesansu*, „Meander” 59 (2004), z. 5–6.
- Zagórski M., *Żony, kochanki, heroiny i świat męskich uczuć w poezji Owidiusza*, [w:] *Miłość mężczyzny. Społeczno-kulturowe mechanizmy kreowania emocji. Antropologia miłości*, t. 2, red. B. Płonka-Syroka, J. Stacherzak, Wrocław 2008.
- Zieliński K., *Słońce w rozpacz. Liryka miłosna Safony w aspekcie oralności*, Wrocław 2006.

WOMAN AS A LITERARY CHARACTER IN LATIN POETRY OF THE RENAISSANCE

ITALY AND POLAND

SUMMARY

The book is devoted to a historical-literary analysis, the chronological framework of which encompasses the period between the second half of the 14th century and the early 17th century. The author analyses works by Italian and Polish authors. The most frequently mentioned figure among the Italian poets is Giovanni Pontano, a master of familial poetry. In addition, the author takes into account works by Giovanni Boccaccio, Baltazar Castiglione, Gregorio Correr, Cristoforo Landino, Baptista Mantuanus, Modius (Moggio) Parmensis, Francesco Petrarca, Angelo Poliziano, Jacopo Sannazzaro, Tito Vespasiano Strozzi and Ugolino Verino. A special place is occupied by Filippo Buonaccorsi (Callimachus), a figure bringing together both countries, Italy and Poland. In addition to Callimachus, other foreigners associated with Poland and included in the analysis are Pedro Ruiz de Moros, or Piotr Roizjusz, and Alexander Suchten. Among Polish poets, the author has chosen Joachim Bielski, Jan of Wiślica, Klemens Janicki, Jan Kochanowski, Andrzej Krzycki, Szymon Szymonowic and Adam Świnka.

The book consists of six chapters, each of which presents a type of female heroine: 1. Little girl, 2. Adolescent daughter, 3. Mistress, 4. Wife and mother, 5. Elderly woman, 6. *Virago*. The arrangement of chapters is based on two criteria: age and role served. The first five chapters present women in their private life, from childhood until old age, in various roles: daughters, granddaughters, wives, mothers, grandmothers as well as nannies and mistresses (both young and old). The last chapter (*Virago*) examines women not conforming to the traditional roles, women trying to compete with men: brave and holding power. The chapters are preceded by an Introduction, in which the author analyses ancient and Renaissance views on the nature of women and their social status.

In Renaissance poetry an important role was played by literary tradition, which is why each chapter presents ancient inspirations: *auctores*, with whom humanists play a literary game (*aemulatio*), creating their own female protagonists. There are also references to the Bible, sometimes also to medieval literature regarded as a "link" in tradition. In addition, each chapter includes a reconstructed historical, cultural and social context shaping the awareness of humanists and determining their views on the nature and role of women.

The portraits selected by the author include both mythical figures (e.g. *Pentesilea* and the Amazons) and figures who had their real-life models in the Renaissance (e.g. Adriana and other women from Giovanni Pontano's family circle). They also represent various literary genres and are shaped by different conventions, both in an exalted and caricatural manner, with a funeral *laudatio* on one extreme and unrefined iambs on the other.

A literary figure is always an amalgam of various components: rules of poetry, genre conventions, literary tradition, as well as the author's *proprium*, his inventiveness, personal experiences, immersion in a concrete historical and cultural environment.

Using the same rules of poetry and the same poetic models means that female portraits created by the Italians and the Poles have many features in common. Conventionality is at its most evident in the creation of the heroines of erotic poems. Especially in descriptions of their looks, represented in accordance with the beauty canon (*descriptio puellae*), and in a tendency to simultaneously make mistresses heroic and unheroic. One figure, such as Fannia Świętochna (Callimachus' heroine), may combine extreme qualities.

What is interesting is a combination of tradition, a literary convention and inspirations deriving from the poets' own experiences. Renaissance poetry is often treated as a literary game and erudite play. At the same time, using a well-known code (ancient motifs and images), humanists are able to convey their own feelings and reflections. For example, we can find in the poems great sensitivity of Renaissance poets to children, even unborn children, as is the case of Callimachus, who tries to prevent Fannia from having an abortion. This sensibility and subtlety of family feelings are what the Italian and Polish authors have in common. In the creation of heroines, too, the authors' views and emotions often "show through" classical topics. An analysis of the works selected has thus made it possible to reconstruct the poets' attitudes to women of "flesh and blood," and to discover the authors' ideal of womanhood. The Italian and the Polish poets agree in their views on the female nature and main vocation of women, i.e. motherhood. Both the Italian and the Polish heroines find their natural environment in the family and their most important quality is fertility. This conviction conforms to the customs of the period and to views propagated by humanists in scholarly treatises (e.g. *De institutione feminae christianae* by Juan-Luis Vives).

As we know, a man of authority in the Renaissance, also in matters of gender roles, was Aristotle. In his theory, described from today's point of view as *gender polarity*, the woman becomes a negative of the man. Aristotle's theory was referred to by many humanists. The subject was also raised by Renaissance women, primarily by the Italian *puellae doctae*: Casandra Fedele, Isotta Nogarola and Laura Cereta. Entering into a polemic with Aristotle, these learned ladies, drawing on the ideals of humanism, suggested a solution that we would call today *gender complementarity*, i.e. a relation respecting the value and distinctive nature of both genders, which complement each other. We can come across attempts to treat both genders as complementary in the poetic oeuvre of some male authors as well. For instance, in Giovanni Pontano's familial poetry the spouses are partners, they complement each other creating a whole, and the death of one of them is a disaster and violation of the cosmic Order for the other. Pontano's poetic images conform to the views of Renaissance theologians and preachers stressing the beauty and value of marriage as a sacrament established in paradise, even before the original sin, a sacrament joining together two perfect and separate God's creatures: a man and a woman.

The question of division of roles and separate duties for each gender often recurs in Renaissance works. There also appears the question of transgression, which is a complex problem provoking various judgements. There are women who choose the "male way" for good out of their own will (e.g. Penthesilea), which usually provokes criticism on the part of men, who see in them anti-models of femininity. There are also women who take on men's obligations forced to do so by their situation (e.g. Princess Wanda), in which case they can enjoy the respect of men, who can appreciate their heroism. However, when it comes to transgression, we can notice a certain difference of opinions among the authors, who also apply different genre conventions. Petrarca and Boccaccio believe that male qualities elevate women. "Male spirit" is also regarded as a compliment in panegyrics written for female rulers, both Italian (Regina della Scala) and Polish (Anna, wife of Conrad III of Masovia, or the legendary Wanda). This difference of poetic rules applied can be seen in the case of Szymon Szymonowic. In his epithalamium for the wedding of Sigismund III Vasa and Anna of Austria, the poet expects valour from the bride, who is to encourage her royal spouse to fight his enemies. On the other hand, in his parenetic tragedy *Pentesilea*, the author explains that the *virago* is a transgression of the laws of nature, a violation of the order established by God himself.

It is worth noting certain differences of mores between Italy and Poland, differences stemming from different political, economic and social situations. The *virago* is a more often encountered and

socially more easily accepted type in Italy than in Poland. In addition, we can find differences in women's education; *puellae doctae* are more numerous among the Italians than among the Poles. A good illustration of these differences is Łukasz Górnicki's *Polish Courtier*, an adaptation of the Italian *Il Cortegiano* by Baldassare Castiglione. Górnicki eliminates women from participants in the dialogue, explaining that Italian women are better educated and socially more independent than Polish women. Another telling example is the figure of Queen Bona, an educated and ambitious *virago*, who provoked controversial feelings among her Polish subjects. The queen's Italian ladies-in-waiting, too, were different from Polish women, taking active part in social life and having interesting conversations with men.

We can arrive at some interesting conclusions, as we examine the motivation attributed by men to women who take on men's duties. It can be excessive ambition and a desire to compete with men, but also heroism and being capable of sacrifice. Worthy of note is the fact that both Boccaccio and Plutarch, whose treatise *De mulierum virtutibus* could not have been known to the Florentine author, believe that very often the impulse that urges women to transgress the boundaries set for the weaker sex and to break social conventions is love. Women are capable of sacrifice and heroism to save their loved ones, or to avenge their beloved man: father, husband, son or brother. We can, therefore, say that in the case of some *viragines*, the cause of their male courage and valour is very feminine (heroic love).

However, brave women are exceptions and they operate usually in extreme situations. In most cases female bravery is manifested in the privacy of the home, among ordinary chores — by the spindle and the distaff. Spinning, this basic task of women, becomes an emblem of perfect womanhood.

Another recurring theme in the analysed works is reflection on transience, on the need to pass through successive stages of life, to serve new roles etc. The youngest heroines are infants, the oldest, Leonarda (Pontano's grandmother), is 110 years old. Often, a woman's life is compared to the existence of a flower: first a timid bud which flowers after a while, only to wither with time. In Antiquity — a fact referred to by humanists — the successive stages of a woman's life had specific qualities attributed to them. What befitted young girls was *suavitas* and *verecundia*, matrons — *gravitas* and *prudentia*, while women of all ages were expected to have *pudicitia*.

Thus, the *suavitas* befitting young girls should with time give way to the *gravitas*, a quality associated with mature age. Ancient and Renaissance poets encouraged girls to "pick flowers" and enjoy love until youth lasted. However, there comes a day in a woman's life, when she no longer hears: *carpe florem!* but *carpe pensa* (seize the yarn). While early maturity is laudable, the reverse phenomenon always deserves a reprimand — an older woman is not forgiven, when she tries to behave like a young girl.

When ladies are unable to accept transitoriness, when they try to deceive time and retain their youth at all costs, e.g. by using cosmetics, they are laughed at by the poets. Humanists have a different recipe for overcoming the merciless passage of time: poetry. The best situation is that of a girl whose lover is a poet. She can expect that he will immortalise in his poems her beautiful youthful portrait that will never be disfigured by wrinkles. This is what Callimachus promised his Fannia:

At quecumque meis fuerit cantata libellis
Vivet, et ex ipso funere maior erit!
Non illi auratos variabunt tempora crines,
Non trahet in rugas curva senecta genas, (*Carm.* I 15, 35–38)

Time can also be defeated by motherhood. By giving birth to children, women prolong their own life.

In a later period, in the 18th century, Richard Steele, an eminent representative of the British Enlightenment, said: "A woman is a daughter, a sister, a wife and a mother, a mere appendage of the human race." This is a controversial and extremely androcentric view. However, as many works analysed here suggest, the value of women is determined not only by their qualities, but above all by their

relation with men: as obedient daughters, affectionate mistresses, faithful wives. Women are also often treated by male authors as a pretext for analysing their own feelings and expressing their own experiences. Men are, in fact, the main protagonists of many works devoted to the fair sex (e.g. of erotic poems). Women can also be used as a means to achieve poetic fame. Thus, Renaissance poetry is marked by androcentrism, though also by huge fascination with this mysterious being, i.e. woman.

INDEKS NAZW OSOBOWYCH*

- Abaskantus 114
 Abraham 14, 25
Abramowska Janina 17, 64, 120, 121, 162, 182, 184, 188, 215
 Abравanel Jehuda zob. Leon Hebrajczyk
 Acciaiuoli Andrea 15
 Achilles (Pelida) 119, 175–182, 186–188, 191
 Acidalius Valens 9
 Adam 9, 10, 115, 117, 118, 146
 Adamus Bremensis (Adam z Bremy) 175
 Aelia Galla 113, 131, 132, 143
 Aemilia 44
 Aemilius Paulus Lepidus 112
 Afrodyta zob. Wenus
 Agrippa von Nettesheim Henricus Cornelius 10, 11, 118, 213
 Ajschylos 20
 Ajtra 123
 Alberti Leon Battista 109
 Alciato Andrea (Alciatus) 11, 12, 213
 Alcynoe 113
 Aleksander, postać mitologiczna, zob. Parys
 Aleksander Wielki 180, 199
 Alenus Andreas 156
 Alfons I Wielki 74
 Alfons II Aragoński 16
 Alkestis 30, 110, 213
 Alkmena 151
Allen Prudence 37, 205, 209, 215
 Amarylis 67
 Amazonki 14, 39, 120, 123, 132, 160, 170, 172, 174–189, 194–196, 198, 203, 204, 207, 208, 217
 Amfitryta 92
 Amor 26, 27, 76 (jako Eros), 80, 97, 101 (jako Kupidyn), 124, 125, 128, 133, 136, 147
 Amymone 111
 Anaktoria 65
 Ancus Martius 194
 Androgynos 118
 Andromacha 29, 30, 110, 114, 119, 120–124, 129, 185–187
 Andromeda 68
 Anguissola Sofonisba 19
 Anna, adresatka listów Petrarki zob. Anna Świdnicka
 Anna św. 19, 155
 Anna Habsburżanka 210
 Anna Jagiellonka 193, 201, 202
 Anna Mazowiecka 173, 174, 209
 Anna Perenna 151
 Anna Świdnicka 13, 14, 179
 Antenor 160
 Anthia 64, 164, 166
 Antiniana 137
 Antiope 180
 Antoniusz (Antonius Marcus) 172
 Apelles 70, 81, 84
 Apollo 79, 83, 129, 160
 Ares zob. Mars
 Aretuza 113, 132, 143
 Argia 15
 Ariadna, postać mitologiczna 68, 124, 137
 Ariadna, żona Givanniego Pontana zob. Pontano Adriana
 Ariès Philippe 16, 18, 19, 40, 215, 216
 Arktinos z Miletu 176
 Arndt Aleksandra 114, 215
 Arria 114
 Arystofanes 162, 166
 Arystoteles 10, 13, 14, 149, 171, 209, 213
 Astianaks 20, 29, 30, 120–123, 160

* Kursywą oznaczono autorów nowożytnych.

- Astrea 49
 Atalanta 196
 Atena zob. Minerwa
 August (Iulius Octavianus Caesar Augustus Caius) 70
 Augustyn św. 149
 Aurora 55, 59
 Auzonisz (Ausonius Magnus Decimus) 23, 24, 27, 28, 125

 Bakchus 124 (jako Dionizos), 134, 137
 Barbara Radziwiłłówna 199
 Barbaro Francesco 109
 Barka 156
 Basini Basinio 64
 Baucis 113
 Bąkowska Eligia 19, 215
 Beatrice Regina della Scala 171, 172, 209
 Beccadelli Antonio, zw. Panormita 63, 74, 76, 135, 147
 Bellerofont 175
 Bembo Pietro 195
 Benoît z Sainte-Maure 179
 Berni Francesco 174, 213
 Beroe 162
 Bielski Joachim 193, 201, 202
 Bielski Marcin 176
 Bilha 14
 Bissula 21, 23, 24, 36
 Boccaccio Giovanni 14, 15, 20, 24, 25, 39, 115, 116, 118, 172, 180, 181, 193, 209, 210, 213
 Boccaccio Violante 24
 Bogucka Maria 9, 16, 41, 109, 110, 150, 170, 202, 210, 215
 Bogumił Izabela 120, 122, 124, 161, 181–185, 188, 210, 215
 Bolgar Robert Ralph 85, 217
 Bolisani Ettore 155, 214
 Bona Sforza 16, 41, 210
 Borgia Cezar (Cesare) 170
 Borowicz Sebastian 150, 215
 Borowska Małgorzata 166, 215
 Borowski Andrzej 29, 218
 Bosco Umberto 13, 214
 Botticelli Sandro 84
 Bracciolini dell'Api Francesco 181
 Broccardo Domizio 20
 Brown Virginia 14, 213
 Brożek Mieczysław 194, 214
 Brzostowska Janina 21, 65, 93
 Buonaccorsi Filip (Philippo) zob. Kallimach
 Buonarroti Michelangelo zob. Michał Anioł
 Burckhardt Jacob 44, 48, 74, 109, 170, 215

 Carfagnini Gian Carlo 64, 215
 Cariteo Benedetto 26
 Cariteo Petronilla 26
 Carrara Michele Alberto 40
 Casanova-Robin Hélène 52, 124, 132, 214
 Casara Laura 78, 215
 Castiglione Baltazar (Baldassare) 174, 210, 213
 Catanazero Giuseppe 46, 217
 Cecyna Petus 114
 Ceiks 113
 Celsus 25
 Cerber 23
 Cerera 50
 Cereta Laura 41, 209
 Charyty 27, 65, 93
 Chloe 66
 Chloris 93, 167
 Chmielecka Teofila 170
 Christine de Pizan 181
 Ciceriscus 144, 145
 Ciekot Karolina 9, 218
 Colonna Chryzostom (Chrysostomos) 41
 Conington John 177
 Coppini Donatella 51, 64, 68, 74, 82, 86, 95, 100, 101, 104, 124, 137, 162, 208, 215
 Correr Gregorio 159, 213
 Crivelli Carlo 19
 Curia 15
 Cycon (Tullius Cicero Marcus) 24, 149, 150, 206
 Cynthia 43, 46, 47, 51, 63, 67–70, 72, 75, 81, 89, 92, 94, 97, 100, 107, 125
 Cyrus 172
 Cytowska Maria 176, 178
 Czerny Anna Ludwika 175, 214

 D'Este Isabella 41
 Danae 77
 Danielewicz Jerzy 21, 214
 Dante Alighieri 25, 149, 179
 Daphne 203
 Dares Frygijczyk 179
 Dawidziuk Anna 12, 213
 Dąbrowski Jan 189
 Debora 156
 Deidamia 161
 Dejanira 157
 Del Lungo Isidoro 167, 214

- Delia 67, 68, 70, 71, 83, 94, 131, 142
 Della Casa Giovanni 174, 213
 Della Guardia Anita 157, 214
 Delumeau Jean 19, 215
 Demofont (Demophoont) 56, 89
 Deukalion 113
 Diana 79, 92, 169, 191, 194, 198, 203
 Diktys z Krety 178, 179, 181, 187
 Dinokrates 25
 Diodor Sycylijski 176
 Dione (Afrodyta) zob. Wenus
 Dione tytanka 84
 Dionizos zob. Bakchus
 Długosz Jan 60, 96, 189, 193, 207
 Domański Juliusz 64, 74, 79–83, 85, 86, 89, 90,
 94, 97, 99, 101, 103, 106–108, 215
 Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi) 19
 Drusilla 101
 Druzus (Claudius Nero Drusus Germanicus De-
 cimus) 151
 Drzewicki Maciej 78
 Duby Georges 16, 19, 216
 Dydona 66, 98, 169, 172, 192, 193, 217
 Dziadkiewicz Biana 12, 213
 Dziechcińska Hanna 9, 210, 215
- Eder Małgorzata 112, 215
 Elissa, zob. Dydona
 Elsula 81
 Elżbieta św. 15, 154–156
 Elżbieta I Tudor 170
 Elżbieta Habsburżanka 193, 195, 199
 Elżbieta Luksemburska 13
 Emidiusz św. 19
 Eneas 98, 119, 156, 172, 175, 176, 179, 186, 190,
 192, 193
 Eol 156
 Eos, zob. Aurora
 Erazm z Rotterdamu (Geerts Geert) 12, 37, 40,
 109, 116, 118
 Eros zob. Amor
 Erotion 21–23, 28, 36
 Erynie 166, 176, 177
 Esler Carol Clemeau 168, 215
 Estera 156, 172
 Euadne 141, 148
 Euander 58
 Europa 77, 85, 196
 Eurydyka 79, 80
 Eurykleja 156
- Eurypides 29, 30, 119–121, 123, 159, 181, 213
 Ewa 9, 14, 109, 110, 114–119, 146
- Fabia 86, 113, 141–143
 Faburnus 144
 Falkner Thomas M. 168, 215
 Fama 193
 Fannia, bohaterka Pontana 74–76, 103, 104, 127,
 141, 149, 165
 Fannia Swentocha (bohaterka Kallimacha) 63,
 74, 76–108, 143, 208, 209, 219
 Fantazzi Charles 63, 103, 156, 214, 216
 Farge Arlette 16, 211, 217
 Farina Rachele 171, 215
 Fedele Casandra 41, 209
 Fedra 157, 159
 Fedria 157
 Ferdynand I 124
 Ferdynand II Aragoński 173
 Fidiasz 11
 Filematium 46
 Filemon 113
 Filomela 159
 Filosa Elsa 14, 216
 Firenzuola Angelo 74
 Flametta 64, 95, 101, 166
 Flora 84
 Fortuna 117
 Fögel Joseph 173, 214
 Fracastoro Girolamo 160
 Frycz Modrzewski Andrzej 12
 Fryderyk Hohenzollern (syn Fryderyka I) 61
 Fryderyk I Hohenzollern 61
 Fulińska Agnieszka 17, 216
 Fundanus 56
 Fyllis, Fyllida (Phyllis), bohaterka Horacego 66
 Fyllis, postać mitologiczna 89
- Gabriel 155
 Gaisser Julia Haig 31, 216
 Gaj Beata 9, 16, 216
 Gaja Cecylia zob. Tanakwil
 Galand Perrine 16, 215, 217
 Galatea 67, 69
 Galla, bohaterka Verina 166, 168.
 Garbini Paolo 172, 214
 Garin Eugenio 18, 216
 Geliusz (Gellius Aulus) 103
 Ghirlandaio Domenico 30
 Ginewra 134–136, 163–165

- Glaucjas 28, 58
 Glycera 66
 Głębicka Ewa Jolanta 120, 122, 183, 188, 189, 216
 Głombiowska Zofia 17, 20, 29, 65, 68, 71, 72, 74, 78, 119, 164, 165, 191, 202–206, 214, 216, 217
 Godman Peter 30, 217
 Gonzaga Cecylia 37
 Gonzaga Dorota 60
 Górka Andrzej 195
 Górnicki Łukasz 210
 Grakchus (Gracchus) zob. Krak
 Grant William Leonard 24, 25, 144, 216
 Green Roger P.H. 28, 216
 Grimal Pierre 50
 Grzegorz z Nazjanzu 48
 Grzegorz z Sanoka 78
 Guido delle Colonne 179
 Gymnasium 151

 Hahn Wiktor 181, 216
 Halesus 57, 58
 Haman 172
 Hannibal 192
 Hartleb Mieczysław 20
 Hebe 128
 Heck Korneli 181, 216
 Hekabe (Hekuba) 29, 30, 32, 151, 179
 Hektor 20, 119, 120, 123, 127, 178–182, 184–186
 Helena 44, 64, 71, 123, 179, 196, 197
 Helenos 119
 Heliady 77
 Henryk Walezy 201
 Herkules (Herakles) 128, 171, 175
 Hero 133
 Herod Wielki 25
 Herodot 174
 Hessus Helius Eobanus 156
 Hieronim św. 38, 39
 Hippodamea 160, 161
 Hippolita 132, 177, 195
 Hobot Joanna 150, 215
 Homer 174, 175, 179
 Horacy (Horatius Flaccus Quintus) 63, 66, 76, 77, 93, 96, 97, 106, 111, 112, 137, 156, 164, 167, 168
 Hufton Olwen 211
 Hymenajos 55
 Hypsikratea 14

 Iacono Antonietta 76, 216
 Iempsar 160
 Ines Albert 207
 Ino 85
 Isotta (Izolda) 154
 Istula 193, 195, 201, 202
 Itys 91, 159
 Izabela Katolicka 170, 173
 Izrael zob. Jakub

 Jadwiga Andegaweńska 200, 201
 Jadwiga Jagiellonka 60–62
 Jakub 14, 159
 Jamróż Władysława 181, 182, 184, 188, 216
 Jan Chrzyciel 19, 155, 156
 Jan z Wiślicy 16, 190, 102, 199, 204, 207
 Janicki Klemens 81, 192, 193, 199, 207, 213
 Janus Secundus (Everaerts Jan) 86, 101
 Jarbas 172
 Jezus Chrystus 13, 19, 25, 26, 156
 Jędrkiewicz Edwin 192, 213
 Joanna I 14
 Jokasta 151
 Jowisz 27, 77, 100, 197, 204, 206, 207; 64, 118 (jako Zeus)
 Józef syn Jakuba 159, 160
 Judyta 14, 156
 Julia 86, 101
 Junona 100, 176, 203
 Jurkiewicz Jerzy ks. 149, 216
 Juturna 169

 Kadłubek zob. Wincenty zw. Kadłubkiem
 Kajeta 156
 Kallimach (Buonaccorsi Filip) 16, 17, 60, 63, 64, 74, 76–108, 143, 166, 167, 202, 208, 209, 211
 Kallisto 203
 Kalpurnia 114, 142
 Kamilla (Camilla) 14, 20, 39, 177, 179, 190, 191, 194–196, 198, 203–205
 Kanake 156
 Kania Ireneusz 36, 214
 Kanidia (Canidia) 96
 Karol IV Luksemburski 13
 Karol Wielki 175
 Katarzyna Aleksandryjska św. 158
 Katarzyna Medycejska 170
 Katon Starszy (Porcius Cato Marcus) 46
 Katullus (Valerius Catullus Caius) 30, 34, 63–67, 70, 76, 78, 95, 100–105, 137, 193

- Keith Alison 69, 216
 Kelly John Norman Davidson 39, 216
 Kidwell Carol 29, 32, 42, 124, 125, 135, 144, 147, 152, 165, 216
 King Margaret Luther 9, 16, 18, 37, 40, 110, 216
 Klaudia 111
 Klaudia, żona Stacjusza 114
 Kleis 21
 Kleopatra 14, 171, 172, 174
 Klitajmestra 157
 Knox Peter E. 69, 216
 Kochanowska Urszula 53
 Kochanowski Jan 17, 20, 53, 54, 71, 108, 112, 118, 119, 164, 165, 169, 170, 176, 202–204, 206, 207, 214
 Kolsky Stephen 14, 15, 216
 Kolumb Krzysztof 173, 175
 Kołakowska Maria 19
 Konrad III Rudy 173, 209
 Kornelia, matka Grakchów 14, 38, 179
 Kornelia, żona Aemiliusa Paulusa Lepidusa 112, 143
 Korneliusz Gallus (Cornelius Gallus Caius) 103
 Korynna (Corinna) 47, 68–70, 77, 84, 90, 125, 138, 139, 143, 147, 151
 Kostka Stanisław św. 57
 Kotlińska-Toma Agnieszka 33, 35, 54, 56, 60, 216
 Kozakiewicz Stefan 19, 20, 216
 Kozakiewiczowa Helena 19, 20, 216
 Krak, Krakus, Grakchus (Gracchus) 189, 190, 193, 194, 196, 203, 206
 Kromer Marcin 200
 Krókowski Jerzy 192, 213
 Kruczkiewicz Bronisław 12, 190, 200, 214
 Krzycki Andrzej 173, 174
 Krzywy Roman 12, 213
 Krzyżanowski Julian 41, 118, 214
 Ksantias 66
 Ksenofont 38, 214
 Kubale Anna 64, 215
 Kuchowicz Zbigniew 170, 216
 Kumaniecki Kazimierz 63, 64, 77–79, 90, 96, 97, 100, 107, 108, 190, 204, 214, 216
 Kupidyn (Cupido) zob. Amor
 Kurdybacha Łukasz 37
 Kustroń-Zaniewska Ewa 12, 213
 Kwincja 66
 Kwintus ze Smyrny (Quintus Smyrnaeus) 120, 123, 160, 161, 177, 181, 183, 184, 187, 188
 Kwintylian (Fabius Quintilianus Marcus) 38, 39, 149
 La Roncière Charles de 19, 110, 149, 216
 Lachezis 58
 Lais 69, 70
 Lalage 66
 Lamarque Henri 73, 214
 Lampedo 180
 Landino Cristoforo (Landinus Chrisophorus) 63, 82, 86, 163, 165
 Laodamia 42, 51, 52, 110, 141, 148
 Latona 79
 Laura 25, 72–74, 86, 147
 Laurina 35
 Lawinia 66, 68
 Lea 14
 Leander z Abydos 133
 Lech 193, 199, 202, 206
 Lech II 194, 202
 Leda 77
 Leena 157
 Lefkowitz Mary R. 175, 216
 Lenoir Rebecca 73, 214
 Leon Hebrajczyk (Abravanel Jehuda) 118
 Leonarda (babcia Giovanniego Pontana) 152, 153, 211
 Leonardo da Vinci 19
 Leroux Virginie 51, 215
 Lesbia 66, 68, 70, 78, 104, 105, 107, 125
 Leta 38, 39
 Lidia, bohaterka Horacego 66
 Lidia, bohaterka Kochanowskiego 71, 108
 Lika, bohaterka Horacego 151
 Lika, bohaterka Kochanowskiego 165, 168
 Likotas 132
 Liman Kazimierz 61, 213
 Liwia (Livia Drusilla) 151
 Liwiusz (Livius Titus) 46, 151, 204
 Loise di Casalnuovo 128
 Luce Judith de 168, 215
 Ludwig Walther 30, 85, 102, 216, 217
 Lukrecja 42, 43, 110, 179, 196
 Lukrecjusz (Lucretius Carus Titus) 127
 Lux 129
 Lygdamus 92, 94
 Lykotas 113
 Łaganowska Anna 27
 Łanowski Jerzy 30, 50, 121, 213

- Ługiewicz Aleksandra 112, 215
 Łukasz św. 154, 155
 Łukaszewicz-Chantry Maria 9, 10, 15, 33, 35,
 54–56, 60, 66, 72, 74, 79, 115, 118, 127, 216,
 217
 Maciejewska Iwona 192, 216, 217
 Majewski Paweł 72, 218
 Maksencjusz (Aurelius Valerius Maxentius Au-
 gustus Marcus) 158
 Malinowska Jolanta 200, 217
 Mantke Józef 23, 217
 Mantuanus Baptista, zw. Battista Spagnoli 116,
 155, 156, 158
 Mańkowski Jerzy 179, 217
 Marathus 82
 Marcinak Katarzyna 192, 217
 Marcjalis (Valerius Martialis Marcus) 22, 23, 28,
 63, 76, 102, 104, 151, 168, 176
 Marczevska Katarzyna 150, 217
 Marpesia 180
 Marrasio Giovanni 63, 77, 82
 Mars 27, 130, 151, 173, 177, 181, 182, 192, 202;
 178, 183 (jako Ares)
 Maryja (Matka Boska) 18, 19, 55, 59, 118, 127,
 153, 155, 156
 Masłowska-Nowak Ariadna 174, 176, 178, 217
 Massera Aldo Francesco 25, 213
 Massila 27–29
 Masynissa 72–74, 79
 Maślanka-Soro Maria 159, 217
 Mateusz z Vendôme (Matheus Vindocinensis)
 71, 162
 Matteo di Marco Palmieri 149
 Matthews Grieco Sara F. 49, 217
 Matylda Toskańska 14
 Medea 15, 94, 116, 157, 171
 Mejor Mieczysław 12, 213
 Meliseus 52, 144–146
 Melpomena 49, 51, 52
 Memnon 55, 184, 185
 Mencaraglia Luciano 166, 214
 Metysk 169
 Michał Anioł (Buonarotti Michelangelo) 19
 Milewska-Ważbińska Barbara 17, 22, 33, 174,
 217
 Minerwa 100, 116, 151, 153, 169; 123, 178, 183
 (jako Atena)
 Minicja Marcella 56, 57, 61
 Minithya 180
 Minois Georges 150, 217
 Miodoński Adam 78, 217
 Mirra 157
 Miryka Jan 91
 Modius Parmensis (Moggio Moggi) 171, 172,
 214
 Modrzewski Frycz Andrzej, zob. Frycz Mo-
 drzewski Andrzej
 Monti Sabia Liliana 46, 51, 124, 127, 128, 132,
 135–138, 217
 Morawski Kazimierz 103, 173, 213, 218
 Morison Samuel Eliot 175, 217
 Morus Tomasz (More Thomas) 41
 Mosdorf Jadwiga 213
 Murray Oswyn 30, 217
 Mustard Wilfred Pirt 116, 213
 Muzeusz 101
 Muzy 54, 55, 59, 92, 152, 153, 202
 Myrtilla 35
 najady 81, 82, 92, 193, 198, 199, 201, 205, 207
 Nassichuk John 16, 128, 132, 215, 217
 Nawrocka Ewa 64, 215
 Nella (ciotka Giovanniego Pontana) 152
 Nemesis 114, 142
 Neoptolemos 119, 179
 nereidy 201
 Nichols Fred J. 26, 33, 64, 127, 144, 213
 Niedźwiedz Jakub 29, 194, 214, 218
 Nogarola Isotta 209
 Ochab Maryna 18, 215
 Odys (Odysseusz) 156
 Omfale 171
 Onorato Aldo 159, 213
 Orestes 20, 87
 Orfeusz 79, 80, 100, 133
 Orko (Orco) 138
 Orythya 179, 180, 196
 Osmólska-Mętrak Anna 18, 216
 Owidiusz (Ovidius Naso Publius) 43, 45, 47, 56,
 67–71, 76, 77, 79, 81, 84, 86, 90, 91, 107, 113,
 128, 133, 134, 138–143, 147, 149, 151, 159,
 163, 197
 Padovano Jan Maria (Mosca Gianmaria) 20
 Pallas 58
 Pandolfini Agnolo 109
 Pandora 115, 150
 Panormita zob. Beccadelli Antonio

- Paparelli Gioacchino 78, 80, 167, 213
 Parenti Giovanni 27, 34, 45, 53, 64, 127, 135, 144, 153, 154, 217
 Parki 32, 58, 145
 Parys 178 (jako Aleksander), 179, 196, 197
 Patulcis 144, 145
 Paula 38, 39
 Paulin z Noli św. 24, 25
 Paulinus Minorityta 115
 Paweł św. 109, 162
 Paweł Diakon 175
 Pelc Jerzy 107, 217
 Peleus 193
 Penelopa 42, 43, 70, 110, 113, 131, 140–142, 148, 196
 Pentesilea (Penthesilea) 15, 34, 120, 123, 171–189, 191, 198, 203, 208, 209
 Perosa Alessandro 156, 163, 213, 214
 Perpetua św. 24, 169
 Petrarka Francesco (Petrarca) 13, 14, 25, 41, 72–74, 79, 86, 150, 179, 209, 214
 Petrycy Sebastian z Pilzna 45, 46
 Philloroe 164
 Pholoe 82
 Phosphoros 55
 Phryne, bohaterka Kallimacha 101
 Phryne, bohaterka Propercjusza 70
 Piccolomini Angela 63, 82
 Piccolomini Enea Silvio (papież Pius IV) 63, 82, 175
 Pigoń Jakub 56, 57, 205, 218
 Pilecka Katarzyna 20
 Pindar 71, 120
 Piotrowicz Ludwik 103, 218
 Pirożyńska Czesława 61
 Pisarska Anna 59
 Pitagoras 149, 160
 Planezjum 157
 Platon 10, 118
 Plaut (Maccius Plautus Titus) 46, 63, 150, 151, 157
 Plezia Marian 189, 190, 214, 218
 Pliniusz Młodszy (Plinius Caecilius Secundus Caius) 56, 74, 114, 142, 180
 Plutarch z Cheronei 15, 21, 38, 109, 118, 170, 210, 214
 Płonka-Syroka Bożena 68, 219
 Podbielski Henryk 10, 213
 Polifem 67
 Polinejkes (Polynejkos) 15
 Poliziano Angelo 81, 167, 168
 Pollak Roman 20, 218
 Polo Marco 214
 Pontano Adriana (Ariadna) 86, 114, 124–148, 208
 Pontano Aurelia 42, 60, 141
 Pontano Caecilia 154
 Pontano Cristiana 152, 153
 Pontano Eugenia 42, 60, 141
 Pontano Giacomo 152
 Pontano Giovanni 16, 20, 27–36, 41–62, 64, 74–76, 79, 82, 86, 102–104, 114, 121–125, 127–149, 152–154, 158, 165, 195, 208, 209, 211, 214
 Pontano Lucia Marcia 42, 52–60, 62
 Pontano Lucio 29, 30, 32–34, 36, 55, 121, 122, 134, 138
 Pontano Pentesilea 34
 Pontano Tranquilla 29–34, 36, 122, 123
 Porcja 14
 Postumus 113, 131
 Priam 123, 174, 177, 179, 183–185
 Priscilla 114
 Proba 14, 15
 Prokne (Progne) 91, 94, 159
 Propercjusz (Propertius Sextus) 43, 45–47, 51, 67–70, 72, 80, 81, 83, 89, 92, 94, 97, 99, 100, 103, 112, 113, 131, 132, 143, 171, 177, 202, 206, 207
 Protesilaos 51
 Prozerpina 50, 58
 Prudencjusz (Aurelius Prudentius Clemens) 51
 Przybylska Renata 150, 215
 Przychocki Gustaw 68, 214
 Pseudo-Apollodor 49
 Publiusz Decjusz Mus 204
 Pudicitia (boginka) 49–51, 111
 Pylades 87
 Pyram 89
 Pyrra, bohaterka Horacego 66
 Pyrra, żona Deukaliona 113
 Pyrrus zob. Neoptolemos
 Rachela 14
 Rafael Santi 19, 156
 Rej Mikołaj 20, 150
 Resta Gianvito 83, 213
 Reynolds Leighton Durham 72, 216
 Riario Girolamo 170
 Ripa Cesare 36, 214

- Roizjusz Piotr (Roysius, Pedro Ruiz de Moros) 12, 27, 117, 118, 199–201, 207
 Romanowiczowa Zofia 72, 213
 Rosivach Vincent 151, 155, 158, 218
 Rossi Vittorio 13, 214
 Róża (Rosa) 35, 36
 Rytogar, Rotogar (Rithogarus, Rotogarus) 193, 196–198, 202, 204–207
 Rzepkowski Krzysztof 55, 217, 218
- Sabinus Georgius (Schuler Georg) 193–195, 198, 199, 201–204
 Safona 14, 21, 36, 38, 41, 65, 93, 95, 191
 Sannazaro Jacopo 26, 144, 155, 156, 195, 214
 Santi Bruno 84, 218
 Santucci Francesco 46, 217
 Sassone Adriana zob. Pontano Adriana
 Sawyer Deborah F. 9, 218
 Scala Aleksandra (Alessandra) 41
 Scaliger Julius Caesar (Giulio Cesare della Scala) 85, 137
 Schnayder Jerzy 38, 214
 Scypion Afrykański Młodszy (Cornelius Scipio Aemilianus Africanus Minor Publius) 24
 Scypion Afrykański Starszy (Cornelius Scipio Africanus Maior Publius) 24, 44, 79, 206
 Semele 196
 Semiramida 14, 15, 69, 171, 172, 192, 193
 Seneka Młodszy (Annaeus Seneca Minor Lucius) 119, 120, 123, 157, 159, 181
 Serwiusz (Maurus Servius Honoratus) 58, 169, 176, 177, 193
 Sforza Jacopo 170
 Sforza Katarzyna (Catarina) 170
 Sharrock Alison 69, 218
 Sica Francesco 78, 80, 167, 213
 Silvius 25
 Sinko Tadeusz 48, 121, 218
 Skafa 46
 Skoczek Józef 188, 218
 Smeesters Aline 31, 56, 137, 218
 Sofokles 150
 Sofonisba 72–74, 79, 80
 Sofronia 166–168
 Sokrates 38
 Soldati Benedetto 28, 213
 Srebrny Stefan 38, 214
 Stacherzak Justyna 68, 219
 Stacjusz (Papinius Statius Publius) 21, 25, 28, 33, 57, 58, 114, 129
- Starnawski Jerzy 206, 218
 Starowieyski Marek ks. 48, 214
 Stasiewicz Krystyna 192, 216, 217
 Steele Richard 211
 Stefan Batory 193, 201, 202
 Stella 147, 148, 165
 Strabon 50
 Strozzi Tito Vespasiano 64, 82, 83, 157, 164, 166, 214
 Strzelecki Władysław 68, 214
 Suchten Aleksander von 189, 195–199, 202–204, 207, 214
 Sycheusz (Sychej) 156, 172
 Syfaks 74
 Sylwia (Silvia) 76–78, 83, 104
 Syreny 76–78, 83, 104
 Szastyńska-Siemion Alicja 17, 21, 38, 65, 176, 218
 Szelest Hanna 176, 178
 Szepessy Tibor 54, 218
 Szymonowicz Szymon 16, 112, 120–123, 159–162, 181, 183, 184, 187–189, 210
- Ślękowa Ludwika 27, 218
 Świnka Adam 60, 61
- Tacjusz 206, 207
 Talestris 180
 Tanakwil (Tanaquil) 42, 110
 Tarpeja 116, 206, 207
 Telesilla 170
 Teokryt 67
 Tertulian (Septimius Florens Tertullianus Quintus) 43, 47, 48
 Tetyda 67, 193
 Thais 70
 Theano 160–162, 186
 Thedaldi Aynolf 78
 Thilo Georg 58
 Tibullus Albius 67, 70, 71, 82, 83, 87, 90, 94, 99, 114, 131, 132, 136, 142, 158, 166
 Tomyris 14, 15, 172–174, 190, 192
 Turnus 169
 Tycjan (Vecellio Tiziano) 19
 Tysbe 89
- Ulewicz Tadeusz 189, 218
 Urania 55
 Urban-Godziek Grażyna 20, 24–26, 28, 29, 31, 33, 53–55, 59, 60, 76, 85, 86, 104, 125, 128, 130, 132, 135, 140, 142, 146, 147, 218

- Vegio Maffeo 37, 42, 43
Verino Ugolino 64, 95, 101, 166, 173, 214
Vetustilla 151, 168
Violina 35
Visconti Bernabo 171
Vittorino da Feltre 37, 159
Vives Juan-Luis 11, 40, 109, 214
- Walicki Michał 19
Wanda 12, 169, 174, 189–207, 209
Wawrzyniec Wspaniały 78
Wenus 11, 12, 27, 81, 97, 100, 124, 126, 127, 130, 133, 136, 137; 76, 178 (jako Afrodyta); 70, 84 (jako Afrodyta-Dione)
Wergiliusz (Vergilius Publius Maro) 17, 57, 63, 66, 67, 82, 100, 116, 169, 176, 187, 192, 194
Weyssenhoff-Brożkowa Krystyna 61
Wilhelm Habsburg 200
Wilson Nigel Guy 72, 218
Wincenty zw. Kadłubkiem 189, 199
Windau Bettina 86, 218
Wirzbięta Maciej (Wierzbięta) 10
- Wiśniewski Robert 39, 216
Witczak Agnieszka 112, 215
Witwicki Władysław 10
Władysław Jagiellończyk 91
Władysław Jagiełło 60, 62
Wołoszyn Stefan 46, 214
- Zabłocki Stefan 24, 25, 61, 113, 219
Zaborowska-Musiał Justyna 79, 84, 93, 219
Zachariasz 154, 156
Zagórski Mariusz 68, 69, 113, 219
Zamoyski Jan 189
Zamoyski Tomasz 120
Zefir 84
Zemon Davis Natalie 16, 211, 217
Zenobia 14
Zeus zob. Jowisz
Zieliński Karol 65, 219
Zilpa 14
Zygmunt August 193, 199–201
Zygmunt I Stary 206
Zygmunta III Waza 210