

**MITOLOGIA
W STAROPOLSKICH
CYKLACH SIELANKOWYCH**

MARZENA WALIŃSKA

**MITOLOGIA
W STAROPOLSKICH
CYKLACH SIELANKOWYCH**



**WYDAWNICTWO GNOME
KATOWICE 2003**

© Copyright by Uniwersytet Śląski, 2003
Wszelkie prawa zastrzeżone

Recenzent
KRZYSZTOF OBREMSKI

Redakcja
IWONA GRALEWICZ-WOLNY

Projekt okładki i pomysł graficzny serii
MAREK FRANCIK

B I B L I O T H E C A P A U C A R U M H I S T O R I A R U M

Publikacja finansowana przez Uniwersytet Śląski

Skład główny
INTERNOVATOR Sp. z o.o. Biuro Dystrybucji Książek
01-219 Warszawa ul. Zwrotnicza 1/3
tel. +48 22 6322381
www.internovator.com.pl; internovator@internovator.com.pl

Ilustracja na okładce © MAREK FRANCIK

Złożono czcionką Latin

ISBN 83-87819-08-5

GNOME — Wydawnictwa Naukowe i Artystyczne,
ul. Drzymały 18/6, Katowice, tel. +48 603370713

SPIS TREŚCI

Wprowadzenie	7
Fabularne motywy mityczne	30
Uwagi wstępne	30
Renarracja, czyli mit opowiedziany	35
Rewokacja, czyli mit przywołany	52
Prefiguracje	56
Reinterpretacje	62
Transpozycje	66
Postacie mitologiczne — ich znaczenie i funkcje w sielankach	76
Status bóstw antycznych	78
Naturalizacja postaci mitologicznych	91
Kupidyn	96
Mityczni śpiewacy — legendarni poprzednicy pasterzy	101
„Mieszkańcy leśni” i Arkadia	105
Fortuna: pomiędzy osobą a pojęciem	115
Muzy	118
Rola mitologii w kształtowaniu płaszczyzny stylistycznej sielanek	125
Mitologia jako cecha indywidualnego stylu poety	137
Zakończenie	146
Bibliografia	153
Wykaz skrótów	161
Indeks nazwisk	163
Indeks postaci mitologicznych	168
Spis ilustracji	171

WPROWADZENIE

W XVI I XVII WIEKU SIELANKA CIESZY SIĘ W EUROPIE DUŻĄ POPULARNOŚCIĄ. Spod pióra najbardziej cenionych twórców — Sannazzara, Tassa, Guariniego, Spensera, Milтона — wychodzą zarówno utwory wiernie kontynuujące tradycję teokrytyjsko-wergiliańską, jak i będące wyrazem nowych odmian gatunkowych wykorzystujących konwencję bukoliczną, jak komedia i tragi-komedia pastoralna, romans pasterski *etc.* Mody literackie nie pozostają bez wpływu na formy życia kulturalnego i towarzyskiego: powstają ogrody odtwarzające klimat mitycznej Arkadii i towarzystwa literackie odwołujące się już w nazwie do krainy szczęśliwości; kostium pasterski lub mitologiczny staje się nieodłącznym składnikiem publicznych imprez i wystawnych ceremonii z udziałem monarchów. Zjawisko to jest na tyle powszechne, że — jak pisze w odniesieniu do XVI-wiecznej literatury angielskiej Douglas Bush — poeta nie zdąży jeszcze usiąść do biurka, a w głowie już kłębi mu się tłum mitologicznych postaci rodem z pałacowych sal i placów targowych¹.

W Polsce poezja pastoralna rozwija się od połowy XVI wieku². Początkowo były to przede wszystkim utwory w języku łacińskim (podobnie jak w innych krajach europejskich), silnie związane z poezją okolicznościową, w których sztafaż pastersko-mitologiczny służył do przedstawienia osób publicznych i wydarzeń z nimi związanych (stąd nazwy ich wariantów: ekloga gratulacyjna, konsolacyjno-gratulacyjna, epicedialna, epitalamialna, polityczna).

¹ D. Bush, *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*, New York 1957, s. 81; por. też: T. Obiedzińska, *Mit arkadyjski w literaturze i sztuce polskiego baroku. Rodowód, powinowactwa, analogie*, [w:] *Literatura i kultura polska po „Potopie”*, pod red. B. Otwinowskiej i J. Pelca przy współud. B. Fałęckiej, Wrocław 1992, s. 113—114.

² Narodziny i rozwój staropolskiej poezji bukolicznej zostały przedstawione w książce A. Krzewińskiej, *Sielanka staropolska. Jej początki, tradycje i główne kierunki rozwoju*, Warszawa 1979. Dzieje sielanki europejskiej zostały najobszerniej omówione przez W.W. Grega, *Pastoral Poetry and Pastoral Drama. A Literary Inquiry, with Special Reference to the Re-storation Stage in England*, London 1906.

Równolegle podejmowane były próby przyswojenia gatunku — w jego różnych odmianach i z uwzględnieniem tradycji nowożytniej — literaturze polskiej, przy czym niemałą rolę odegrało tłumaczenie eklog Wergiliusza dokonane przez J.A. Kmitę w 1588 roku. Właściwy rozkwit sielanki w języku narodowym nastąpił jednak dopiero w początkach XVII wieku, gdy ukazał się tomik poetycki Szymonowica, realizujący teokrytyjsko-wergiliański model sielanki cyklicznej i stanowiący dla naśladowców zamajskiego poety równie ważny punkt odniesienia, co utwory jego antycznych poprzedników.

Jedną z przyczyn rozwoju sielanki w renesansie jest różnorodność formalna i tematyczna charakteryzująca klasyczne bukoliki, na których wzorowali się twórcy nowożytni. Wykorzystanie kostiumu pasterskiego do alegorycznego przedstawienia osób i sytuacji współczesnych umożliwiało piszącemu poruszenie dowolnego tematu, a zarazem wzięcia go w bezpieczny nawias umowności. Nawet jeśli nie próbowano doszukiwać się w tekstach ukrytego sensu (alegoryczność jako cecha sielanki miała swoich przeciwników), wiejskich bohaterów eklog i idyll traktowano jako nie do końca realnych reprezentantów nieskażonej natury ludzkiej, co jednak potrafił dostrzec i docenić tylko człowiek wykształcony. Dlatego też nie widziano sprzeczności w tym, że pasterz wołów jest zdolny do wyrażania głębokich uczuć i emocji, posługując się przy tym wyrafinowanym językiem. Lapidarnie podsumował tę postawę sielankopisarzy osiemnastowieczny badacz gatunku: „Piszemy o wieśniakach, ale nie dla wieśniaków”³.

Szerokie ramy tematyczne i zróżnicowanie form podawczych sielanki wynikały niewątpliwie z faktu, że gatunek ten nie znalazł się w starożytnych podręcznikach sztuki pisania. Autorzy XVI-wiecznych poetyk odwoływali się więc do twierdzeń zawartych w pismach późnoantycznych gramatyków i scholiastów oraz w średniowiecznych encyklopediach wiedzy i *artes versificandi*. W opisie gatunku obok nazwy *bucolicum* stosowano terminy: *carmen bucolicum*, *carmen pastorale*, *poema bucolicum*⁴. Początków poezji pastoralnej, uznawanej za jeden z najdawniejszych gatunków poetyckich⁵, upatrywano w ludowych pieśniach adresowanych do bóstw pasterskich i śpiewanych w intencji pomyślnych plonów lub wiązano je z obrzędami ku czci Diany

³ J. Lipiński, *O poemacie sielskim*, „Pamiętnik Warszawski” 1815, t. 1, s. 288; Por. B. Weinberg, *A History of the Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago 1961, t. 2, s. 648.

⁴ Problematykę tę omawia szczegółowo Krzewińska, *op. cit.*, s. 9—49; por. również T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*, Wrocław 1974, s. 147—149.

⁵ Por. J.C. Scaliger, *Poetices libri septem*, [Geneve] 1581, r. I, 3—4; A. Viperano, *De poetica libri tres*, Antverpiae 1579, r. I 7.

— odprawianymi w czasie wojny perskiej, kiedy rolę nieobecnego chóru przejęli pasterze (tzw. teoria lacedemońska), bądź też ustanowionymi na pamiątkę uwolnienia Syrakuz od zarazy (teoria sycylijska)⁶. Do cech genologicznych *carmen bucolicum* zaliczano najczęściej: treść utworu skoncentrowaną na czynnościach prostych ludzi wiodących wieśniaczy żywot⁷; postacie bohaterów z kręgu pasterzy, ogrodników, rybaków⁸; zróżnicowaną tematykę (obejmującą wota, gratulacje, pochwały, spory, napomnienia, obietnice, skargi, żarty, śpiewy itd.⁹); styl — charakteryzowany jako niski (*humilis*) lub średni i przyjemny (*mediocris et suavis*) — oraz metrum (heksametr). Opierając się na analizie bukolik Wergiliusza, które pełniły rolę niekwestionowanego wzoru (odwołania do Teokryta należą raczej do wyjątków), zwracano uwagę na alegoryczność obrazów poetyckich, a także dostrzegano w zbiorze dziesięciu eklog zamysł kompozycyjny, za czynnik scalający uznając obecne w tekstach akcenty autobiograficzne.

Mniej wyraziste miejsce zajmowała bukolika w XVII-wiecznych traktatach o poezji wykorzystywanych w dydaktyce szkolnej. Obok tradycyjnego traktowania jej jako gatunek (np. w rozprawie Sarbiewskiego *De perfecta poesi*) spotkać można również charakterystykę *bucolica poesis* jako rodzaju literackiego. Teoretyczne spory o miejsce sielanki w systemie genologicznym nie miały jednak, jak dowodzi Teresa Michałowska, istotnego wpływu na praktykę literacką. W sferze rozważań prowadzonych na wyższym poziomie abstrakcji, dotyczących natury poezji, istoty natchnienia poetyckiego *etc.* pozostawała również teoria troistego podziału poezji, przeprowadzanego według różnych kryteriów i nie odgrywającego ważniejszej roli w opisie poszczególnych gatunków¹⁰. Genologiczną świadomość twórców XVI

⁶ Wszystkie trzy teorie przytaczano za Diomedesem, (*De arte grammatica*, Coloniae 1533, r. III); por. S. Stabryła, *Problemy genologii antycznej*, Kraków 1982, s. 80—81.

⁷ Por. Viperano, *op. cit.*, s. 145: „Ergo sic recte finietur bucolica poesis rusticarum actionum imitatio”; I. Iuvencius, *Institutiones poeticae*, Posnaniae 1759, s. 104: „Ecloga [...] est imitatio rusticarum actionum stylo mediocri et suavi”.

⁸ Por. Scaliger, *op. cit.*, s. 380: „Pastoralia continent, uti suo loco dictum est, bucolica, arationes, messes, foeniesecia, lignatoria, viatoria, ovilia, holitoria. Quibus magnus vir Sannazzarus ex Theocrito etiam addidit piscatoria: nos etiam villica.”

⁹ Por. Pontanus, *Poeticarum institutionum libri tres*, Ingolstadii 1594, s. 121: „Tractatur bucolicis vota, gratulationes, laudationes, obtreccationes, alterationes, cohortationes, pollicitationes, conquestiones, gaudia, pompae, catus, hilaritates, ioci.”

¹⁰ Michałowska, *op. cit.*, s. 74. Niezależnie od prób zdefiniowania *carmen bucolicum* toczyła się również żywa dyskusja o zasadność włączania jej — jak i innych gatunków niearystotelesowskich — do renesansowego systemu genologicznego; nie wpłynęło to jednak, jak się wydaje, na praktykę literacką staropolskich poetów (spór ten, toczący się wśród włoskich twórców i teoretyków poezji opisuje Weinberg, *op. cit.*, t. 2, zwłaszcza: s. 635—714).

i XVII-wiecznych najlepiej oddaje koncepcja podziału wieloczęściowego, która zakłada istnienie pojęć usytuowanych — pod względem stopnia ogólności — pomiędzy gatunkiem a rodzajem, określających pewne obszary czy typy literatury. Utwory o charakterze sielankowym, określane jako *carmen bucolicum* czy *bucolica poesis* znajdowały w poetykach miejsce wśród — w analogiczny sposób wyodrębnionych — typów tekstów: *poesis epica, dramatica, lyrica, epigrammatica, artificiosa, elegiaca* i *satirica*. Podział ten, powtarzający się najczęściej w nowożytnych traktatach o poezji, uwzględniał wymienione przedmioty genologiczne w podobnej kolejności (gdzie sielankę umiejscawiano zwykle po poezji elegijnej) i świadczył również o hierarchii ich ważności (z wyeksponowanym miejscem poezji epickiej).

We współczesnych definicjach sielanki podkreśla się wagę czynników, które trudno uznać za wyznaczniki gatunkowe w ścisłym znaczeniu tego pojęcia, ale które — wpisane w strukturę świata przedstawionego — charakteryzują utwory bukoliczne: określoną postawę życiową, wyrażaną poprzez zainteresowanie „prostym człowiekiem” żyjącym w „kraju marzenia”¹¹; a także atmosferę bukoliczną, nacechowaną umiarem i harmonią¹². W mniejszym stopniu zaznacza się natomiast¹³ — co jest, jak można przypuszczać, wyrazem podejścia, jakie dominowało w ocenie sielanek sentymentalnych — że sielankopisarze podejmowali bardzo różnorodną tematykę, nie stroniąc od przedstawiania w bukolikach także wydarzeń i emocji dalekich od nastroju radosnej beztrioski. Stąd utwory nieodpowiadające potocznemu rozumieniu „idylliczności” bywały krytykowane jako nie dość sielankowe lub, wbrew intencjom autorów tekstów, wręcz odmawiano im przynależności do gatunku¹⁴.

Próbę genologicznego opisu polskiej kontynuacji antycznej bukoliki, który nie ograniczałyby się do intuicyjnego jej definiowania, podjęła Anna Dobakówna w artykule *O sielance staropolskiej. Szkic problematyki*. Cechą charakterystyczną, która pozwala określać różnorodne formalnie i treściowo utwory jako sielanki jest, zdaniem autorki, wspólna dla nich zasada konstrukcji dwupłaszczyznowej. Jej warstwy to: sytuacja wpro-

¹¹ Pierwszy zwrócił na to uwagę L. Kamykowski w artykule: *Sielanka polska (zasadnicze linie rozwoju i kwestia dalszych badań)*, [w:] *Prace historyczno-literackie. Księga zbiorowa ku czci Ignacego Chrzanowskiego*, Kraków 1936, s. 150.

¹² Por. A. Witkowska, *Wstęp*, [w:] *Idylla polska. Antologia*, oprac. A. Witkowska przy współud. I. Jarośnińskiej, Wrocław 1995, s. IXnn.

¹³ Por. np. tk [T. Kostkiewiczowa], *Sielanka*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1988, sv.

¹⁴ Por. np. B. Elandt, *Sielanki Szymonowicza jako dzieło sztuki*, Warszawa 1938, s. 8.

wadząca, zwykle ograniczona do niezbędnego minimum (podanie miejsca i czasu akcji, przedstawienie bohaterów *etc.*) oraz przytoczenie, zajmujące *de facto* większość utworu; jak pisze Dobakówna, „sielanka staropolska stoi przytoczeniem, zwłaszcza pieśnią”¹⁵. Z ukształtowania takiego wynika specyficzna trójstopniowa relacja osobowa, którą stanowią: twórca i wykonawca pieśni, narrator lub podmiot liryczny płaszczyny przytoczenia (a zarazem bohater sielanki), następnie poeta-narrator, nadający tekstowi szlif literacki oraz czytelnik-odbiorca. Układ ten daje poecie nieograniczone możliwości rozwinięcia kunsztu poetyckiego poprzez prezentowanie — w charakterze przytoczenia — różnorodnych genologicznie tekstów (poczynając od wszystkich typów pieśni), a przede wszystkim tłumaczy pojemność znaczeniową zbiorów sielank, w skład których wchodzić mogły tak utwory epitalamijne, jak i funeralne, teksty nawiązujące do współczesnych poecie wydarzeń społeczno-politycznych, jak i opowieści mitologiczne. Zróżnicowanie treściowe cykliw bukolicznych jest zatem efektem „kreacyjnego czy raczej superkreacyjnego nastawienia twórcy”¹⁶, którego głównym celem jest roztoczenie przed czytelnikiem wachlarza swoich możliwości w zakresie wyboru tematów i sposobów ich opracowania. Uwagi te prowadzą autorkę do wniosku, iż elementem konstytutywnym sielanki jest zasada „odkrytej literackości”¹⁷.

Jedną z najbardziej charakterystycznych cech tekstów sielankowych jest obecność mitologii grecko-rzymskiej¹⁸. Podobne stwierdzenie odnieść można co prawda do znakomitej większości tekstów XVI- i XVII-wiecznych, niemniej jednak w przypadku sielanki sytuacja ta jest umotywowana obyczajową i ludową proveniencją gatunku, a obecność bóstw mitologicznych zaakceptowana i usprawiedliwiona przez autorów nowożytnych podreżników sztuki pisania ze względu na ich przydatność w budowaniu alegorii. Następcom Wergiliusza zalecano nawet wprowadzanie postaci i fabuł mitologicznych do bukoliki i wzorowanie się na sposobach ich wykorzystywania zawartych w tekstach antycznych¹⁹.

¹⁵ A. Dobakówna, *O sielance staropolskiej. Szkic problematyki*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3, s. 14.

¹⁶ *Ibidem*, s. 20.

¹⁷ *Ibidem*, s. 28.

¹⁸ Por. T. Skubalanka, *Główne tendencje stylistyczne w polskiej poezji barokowej*, [w:] *Barok w polskiej kulturze, literaturze i języku*, pod red. M. Stępnia i S. Urbańczyka, Warszawa—Kraków 1992, s. 192—195.

¹⁹ Krzewińska, *op. cit.*, s. 35; por. Viperano, *op. cit.*, s. 49.

Kwestia mitologii w sielankach nie doczekała się dotąd osobnego opracowania, zagadnienie to pojawiało się na marginesie rozważań o gatunku²⁰ bądź twórczości wybranego poety — przede wszystkim Simonidesa; we współczesnych definicjach obecność tego składnika tradycji antycznej jest w najlepszym przypadku kwitowana jako efekt stosowania sztafażu mitologicznego lub w ogóle pomijana²¹. Nie znaczy to, że zjawiska nie dostrzegano, było ono jednak oceniane dość jednostronnie. „Szymonowic nie odmalował wiernie naszego ludu, słusznie przyganić mu można, że w usta wieśniaków grecką mitologię kładzie”²²; „Sielanka [...] ludowa, piękna, bez alegorii, mitologii, archeologii”²³, „Mitologizm wyjątkiem, nie typem [...]. Są gorsze ofiary powszechnej epidemii”²⁴; „[nazwy mitologiczne] to jedyna wada”²⁵; „Sielska maskarada kazała zatrzymać bóstwa starożytne [...]”²⁶; „Nieustanne nawoływanie przez poetę bożków i półbożków [...]”²⁷; „mitologią zapstrzone”²⁸, „mitologizm — to przecie epidemia wieku”²⁹. To tylko nieliczne z wypowiedzi, które sprawiają, że zamiast stanu badań moglibyśmy raczej odtworzyć dzieje pretensji, jakie pod adresem sielankopisarzy wysuwali interpretatorzy ich dzieł. Nie to jest moim zamiarem, tym bardziej, że autorami cytowanych opinii są w większości uczeni, których zasługi dla nauki polskiej trudno przecenić. Ich wypowiedzi dobrze jednak obrazują pewną tendencję — jej korzeni należy szukać w wypowiedziach oświeceniowych i romantycznych twórców

²⁰ Dobakówna (*op. cit.*, s. 10—11) zauważyła trzy aspekty występowania mitologii w sielankach: podania mitologiczne przywoływane na prawach przytoczenia, bóstwa mitologiczne w świecie przedstawionym oraz nazwy mitologiczne w funkcji środków stylistycznych.

²¹ Por. np. hasło *Sielanka* w *Słowniku terminów literackich i Słowniku literatury staropolskiej (średniowiecze — renesans — barok)* (pod red. T. Michałowskiej przy udz. B. Otwinowskiej, E. Sarnowskiej-Temierusz, Wrocław 1990).

²² K. Brodziński, *O idylli pod względem moralnym*, „Posiedzenie publiczne Królewsko-Warszawskiego Uniwersytetu z dn. 16. VIII 1823”, s. 15.

²³ *Sielanka polska XVII wieku*, oprac. A. Brückner, Kraków 1922, s. 84 (przypis wydawcy do sielanki XVIII. *Żenicy*).

²⁴ S. Adamczewski, *Oblicze poetyckie Bartłomieja Zimorowicza*, Warszawa 1928, s. 70—71.

²⁵ Elandt, *op. cit.*, s. 94.

²⁶ T. Sinko, *Szymonowic i Kallimach*, [w:] idem, *Antyk w literaturze polskiej: prace komparatystyczne*, wybór i oprac. T. Bieńkowski, wstęp. S. Stabryła, Warszawa 1998, s. 123.

²⁷ H. Biegeleisen, [rec.] *Niedrukowane poezje Gawińskiego*, wyd. W. Seredyński, „Biblioteka warszawska” 1882, t. IV, s. 284.

²⁸ Określenie M. Wiszniewskiego w tonie aprobatywnym zacytowane przez T. Mikulskiego (*Henryk Chelchowski. Kartka z dziejów literatury polskiej*, [w:] idem, *Rzeczy staropolskie*, oprac. D. Maniewska i Z. Mikulska przy współudz. T. Witczaka, Wrocław 1964, s. 242).

²⁹ *Ibidem*, s. 243—244.

i krytyków literatury³⁰ — zgodnie z którą nie jest to problem wart głębszego zainteresowania. Być może dlatego, mimo regularnie co jakiś czas zgłaszanych postulatów, dotąd nie ma pracy w sposób syntetyczny przedstawiającej problematykę mitologii w literaturze staropolskiej lub chociaż w twórczości wybitniejszych poetów tego okresu, z Kochanowskim na czele³¹. Spośród pozycji, które w największym stopniu dotyczą zagadnienia, wyróżnić można dwa typy: prace, których tematem jest przedstawienie dziejów wybranego motywu mitologicznego w literaturze, opierające się, przynajmniej częściowo, na tekstach staropolskich oraz uwagi o mitologii w twórczości wybranego pisarza (najczęściej czynione na marginesie głównych wywodów; bądź dotyczące jednego motywu mitologicznego, bądź niektórych tylko utworów)³². Rzadko jednak stawia się w nich pytanie o sposób funkcjonowania mitologii w tekście poetyckim, technikę wykorzystania tej, jakże obszernej i istotnej, części tradycji klasycznej. A tylko w ten sposób można zbliżyć się do rozwiązania kwestii, „[...] czy erudycyjny багаż starożytny był rzeczywistą podniętą i inspiracją do wysokiej miary osiągnięć

³⁰ Por. S. Skwarczyńska, *Mickiewiczowski pogrom Arkadii. (Pominięta karta w historii stuletniej wojny z poezją pastoralną)*, [w:] eadem, *Pomiędzy historią a teorią literatury*, Warszawa 1975, s. 45—55.

³¹ Streszczenie artykułu Backvisa pod obiecującym tytułem przynosi tylko bardzo krótki rekoncesans (C. Backvis, *Sposoby z korzystania z mitologii w polskiej poezji barokowej*, „Sprawozdania z posiedzeń Komisji Naukowych PAN Oddział w Krakowie”, t. XIV, z. 2, 1970, Kraków 1971, s. 497—500). Natomiast *Mitologia klasyczna w poezji Jana Kochanowskiego* S. Szarskiego (Kraków 1913) ogranicza się do indeksu postaci mitologicznych występujących w twórczości Kochanowskiego. Nawiasem mówiąc: dziwi fakt, że taka — bardzo już przestarzała — metoda analizy zjawiska znajduje wciąż zwolenników, czego przykładem artykuł J. Duka, *Antyk w liryce Stanisława Grochowiaka*, [w:] *Antyk w Polsce*, cz. II: *Studia*, pod red. J. Okonia i J. Star-nawskiego, s. 323—333.

³² Do opracowań pierwszego typu należą przykładowo takie książki, jak J. Brzozowskiego, *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przełomu romantycznego* (Wrocław 1986) czy praca zbiorowa pod red. S. Stabryły: *Mit — człowiek — literatura*, (Warszawa 1992). Drugi typ reprezentują m.in. takie pozycje, jak: T. Bieńkowski, *Fabularne motywy antyczne w dramacie staropolskim i ich rola ideowa. Studium z dziejów kultury staropolskiej*, Wrocław 1967; A.W. Mikołajczak, *Antyk w poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, Poznań 1994; J. Malicki, *Słowa i rzeczy. Twórczość Wacława Potockiego wobec polskiej tradycji literackiej*, Katowice 1980 (zwłaszcza rozdz. III: *Topika staropolska w twórczości autora „Wojny chocimskiej”*); B. Milewska, *Mitologia wykładnią nauk moralnych w „Victoria deorum” Sebastiana Klonowica, „Meander”* 1985, z. 10, s. 423—428; A. Kukła, *Nie-spójność czy system — uwagi o udziale mitologii w liryce religijnej Kaspra Miaskowskiego*, „Prace Literackie” 1992, t. 32, Acta Universitatis Wratislaviensis No 1459, s. 19—27. Sporządzenie stanu badań nad mitologią w literaturze staropolskiej wykracza poza ramy niniejszej pracy; powyższy przegląd ma charakter wybiórczy i wskazuje te opracowania, które, w różnym stopniu, wpłynęły na hipotezy i wnioski formułowane w rozprawie.

artystycznych, intelektualnych i naukowych, osiągnięcia te w dużej mierze warunkował, czy też krępował i ograniczał myślenie i fantazję twórców, zawężał ich horyzonty do ustalonych, tradycyjnych granic, stępiał polot.”³³

Brak całościowego opracowania tematu mitologii w literaturze renesansu i baroku nie oznacza wszakże, że stanowi on *terra incognita*. W literaturze przedmiotu stosunkowo dobrze opracowane zostało zagadnienie wiedzy o mitologii w nowożytnych traktatach naukowych i poetykach³⁴.

Rozważania nad naturą mitów związane z ich gromadzeniem i porządkowaniem sięgają starożytności, jednak okresem największego zainteresowania wiedzą o religii antycznej są czasy renesansu, a owocem tego zainteresowania — kompendia i encyklopedie mitologiczne, komentowane wydania późnoantycznych i średniowiecznych mitografii oraz rozprawy, w których próbowano zdefiniować pojęcie mitu³⁵. Towarzyszył im spór toczący się w gronie szermierzy chrześcijaństwa, którzy w mitach dostrzegali wyraz religii pogańskiej, doceniając jednocześnie ich znaczenie w rozwoju i funkcjonowaniu kultury. Od początku stanowisko Kościoła było niejednolite, a wygłaszane opinie częstokroć sprzeczne. Popularność zyskała teoria Euhemerosa z Messeny, wedle której do rangi bogów zostali przez Greków wyniesieni ludzie zasłużeni dla rozwoju cywilizacji. Euhemeryzm był początkowo wykorzystywany przez Ojców Kościoła do zwalczania religii politeistycznej, szybko jednak — jak przekonująco dowodzi Sez nec³⁶ — zaczął pełnić funkcję parasola ochronnego, dzięki któremu mitologia mogła nadal egzystować w tekstach o szerokim zasięgu oddziaływania (np.

³³ T. Bieńkowski, *Antyk w literaturze i kulturze polskiej (1450—1750). Główne problemy i kierunki recepcji*, Wrocław 1976, s. 17.

³⁴ Por. np. E. Sarnowska-Temeriusz, *Świat mitów i świat znaczeń. Maciej Kazimierz Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności*, Wrocław 1969; ważki wpływ na dostrzeżenie wielu zjawisk związanych ze sposobem funkcjonowania tradycji mitologicznej w literaturze średniowiecza i renesansu miały studia nad tradycją antyczną w sztuce europejskiej, przede wszystkim autorstwa E. Panofsky’ego (*Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der Neuen Kunst*, Leipzig—Berlin 1930; rozprawy zebrane w: idem, *Studia z historii sztuki*, wybór i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1971). Por. też J. Sez nec, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, Princeton 1972; J. Białostocki, *Tradycje antyczne w sztuce europejskiej*, [w:] idem, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961, s. 169—203.

³⁵ Zagadnienia te omawia Sarnowska-Temeriusz, *op. cit.*, s. 35—52. Aktualny przegląd stanu badań nad problemem najstarszych teorii mitu podaje M. Winiarczyk, *Mit w Grecji antycznej*, „Meander” 1997, z. 5, s. 417—435.

³⁶ *Op. cit.*, s. 11nn.

w egzemplach³⁷, a także w dydaktyce szkolnej). Pozbawieni boskości bogowie traktowani byli jak postacie historyczne, a okres ich życia i działania próbowano wyznaczać poprzez szukanie w ich losach analogii do wydarzeń przedstawionych w Biblii (takie koncepcje zawierały m.in. pisma Euzebiusza, Orozjusza, Izydora z Sewilli).

Największą popularność zyskała jednak w średniowieczu metoda alegorycznej interpretacji mitologii. Odczytanie z fabuł mitycznych znaczenia budującego wydawać mogłoby się karkołomne, jeśli przypomni się mało chlubne poczynania bogów olimpijskich. Powołując się na sposób argumentacji stoików — prekursorów moralnej interpretacji mitów — przekonywano, że tak wielcy poeci, jak Homer i Wergiliusz nie opowiadaliby w swoich dziełach błahych i gorszących historyjek, gdyby nie zawierały one ukrytego głębszego sensu. Opatrzono odpowiednim komentarzem teksty starożytne mogły być wykorzystywane w szkołach, gdzie nadal doceniano rolę edukacji klasycznej. Niektóre dzieła starożytne poddawano alegorezie chętniej niż inne, do nich bez wątplenia należy najbardziej znany i najpoczytniejszy, także wśród sielankopisarzy, antyczny zbiór fabuł mitologicznych, czyli *Metamorfozy* Owidiusza³⁸.

Okres średniowiecza to również czasy swoistej naturalizacji kultury starożytnej widocznej przede wszystkim w ikonografii. Sztafaż antyczny wykorzystywano do przedstawienia współczesnej tematyki, z kolei zdarzenia i osoby rodem ze starożytności (najczęściej właśnie z mitologii) adaptowano do realiów średniowiecznych³⁹. Rozdzielenie antycznych form i treści (co przejawia się np. w przedstawieniach Jowisza odzianego w mnisi habit, a Merkurego w purpurę biskupią⁴⁰) jest wynikiem rozłamów między tradycją literacką a plastyczną, czyli — w szerszej perspektywie — braku dystansu czasowego pozwalającego traktować antyk jako odrębną rzeczywistość historyczną. Dystans ten uzyskują twórcy renesansu, którzy podejmują próbę reintegracji tradycji klasycznej, m.in. poprzez przywracanie bóstwom greckim ich właściwego wizerunku. Niemniej jednak sposoby interpretacji mitów wypracowane w wiekach średnich, a zwłaszcza alego-

³⁷ T. Szostek, *Obraz świata w exemplach średniowiecznych*, [w:] *Pogranicza i konteksty literatury polskiego średniowiecza*, pod red. T. Michałowskiej, Wrocław 1989, s. 238.

³⁸ Alegoryzujące komentarze dzieła Owidiusza omawia D.C. Allen, *Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimore—London 1970, s. 163—199.

³⁹ E. Panofsky, *Ikonaografia i ikonologia*, przeł. K. Kamińska, [w:] idem, *Studia z historii sztuki*, s. 22—27; Białostocki, *op. cit.*, s. 173—174.

⁴⁰ Sez nec, *op. cit.*, s. 159—163.

reza, pozostaną jeszcze długo atrakcyjnym narzędziem komentatorów literatury klasycznej.

W XVI i XVII wieku dyskusja nad mitologią jest częścią sporu o antyk i jej echa są słyszalne w Polsce. Mimo że metody interpretacyjne sprowadziły mitologię do „zespołu «jakości estetycznych»”⁴¹, a bóstwa antyczne z reprezentantów religii pogańskiej przekształciły się w alegorie dobrych lub złych cech, nadal kwestionowanie poznawczych wartości mitologii — czy nawet jej szkodliwe oddziaływanie na czytelnika w tym zakresie — stanowi główny argument przeciwników mitologii w literaturze w tym sporze między „estetyką a ideologią”⁴². Sarbiewski, aby zdeprecjonować mitologię jako tworzywo literackie, posługuje się, jak trafnie zauważa Bieńkowski⁴³, nieomal sylogizmem: mitologia jest według niego zespołem faktów fałszywych i nieprawdopodobnych, a więc jej zastosowanie w poezji byłoby sprzeczne z Arystotelesowską zasadą sztuki jako naśladowania rzeczywistości. Poeta chrześcijański — dowodzi autor rozprawy *O poezji doskonałej* — nie musi zresztą sięgać do tych „pogańskich bajek”, dysponuje bowiem źródłem o wiele bardziej inspirujących i pouczających opowieści oraz budujących postaw, czyli Biblią⁴⁴. Jednocześnie Sarbiewski dopuszczał istnienie w poezji lirycznej mitologii w funkcji ornamentów⁴⁵, traktat *Dii gentium* świadczy natomiast o tym, że widział również jej przydatność w budowaniu alegorii. Właśnie alegoreza, która pozwoliła traktować mitologię jako źródło filozofii moralnej i wiedzy o cnotach etycznych, umysłowych i społecznych, stanowiła nadal główny argument za pozostawieniem mitologii w literaturze, co potwierdzają wypowiedzi innych przedstawicieli renesansu i baroku (jak Erazm z Rotterdamu, Antonio Possevino, Francis Bacon, Henryk Schaeve).

Przed wszystkim jednak nie chcieli się rozstać z mitologią poeci. Analiza poezji staropolskiej pod tym kątem, zebranie rozproszonych w tekstach, wyrażanych *implicite* i wprost wypowiedzi mogłoby dać odpowiedź na pytanie, jak w praktyce realizowano zawarte w traktatach postulaty. O tym, że jest to problem ważny i ciekawy, świadczą chociażby wnioski z porów-

⁴¹ Sarnowska-Temeriusz, *op. cit.*, s. 111.

⁴² *Ibidem*, s. 107.

⁴³ T. Bieńkowski, *Z badań nad recepcją antyku w Polsce*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3, s. 36—37.

⁴⁴ M.K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer (De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus)*, przeł. M. Plezia, oprac. S. Skimina, Wrocław 1954, s. 38—45.

⁴⁵ M.K. Sarbiewski, *Charaktery liryczne, czyli Horacjusz i Pindar*, [w:] *idem, Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*, przeł. i oprac. S. Skimina, Wrocław—Kraków 1958, s. 95—131.

nania tekstów poprzedzających przekłady *Metamorfoz* Owidiusza autorstwa Jakuba Żebrowskiego i Waleriana Otwinowskiego, ujawniających stanowiska ideologiczne tłumaczy⁴⁶. W sielankach nie znajdziemy tak otwartych deklaracji ideowych, jednak wpływ toczącego się sporu o mitologię oraz tradycji interpretacyjnych jest bezsporny i przejawia się na różnych płaszczyznach tekstów m.in. poprzez łączenie wątków chrześcijańskich i mitycznych oraz konstrukcję bohaterów literackich.

Określenie stosunku sielankopisarzy do jednego z najbardziej dyskusyjnych problemów doby staropolskiej jest zadaniem istotnym, ale nie jedynym. Równie ważne jest rozpoznanie i opis sposobów wykorzystywania mitologii w tekście poetyckim jako jednej z technik warsztatowych staropolskich twórców. Przyjęta perspektywa badawcza wymaga jednakże ustosunkowania się do aktualnej wiedzy o funkcjonowaniu mitu w strukturze dzieła literackiego.

W XX wieku zainteresowanie mitem ze strony XX współczesnych twórców i badaczy literatury było na tyle duże, że okres ten swego czasu nazwano „wiekiem mitologicznym”⁴⁷. Miało to niewątpliwie związanie z antropologiczną refleksją nad mitem i jego analizą jako faktu kulturowego i psychologicznego oraz filozoficznymi koncepcjami myślenia mitycznego i jego paralelę do procesu artystycznego. Analiza wzajemnych zależności pomiędzy mitologią (lub mitologiami) a literaturą ukazała całą złożoność tej relacji i umożliwiła posługiwanie się terminem „mit” jako kategorią w badaniach literaturoznawczych⁴⁸. Przy obecnym stanie badań nad mitem daleko jed-

⁴⁶ W dedykacji adresowanej do Tomasza Zamoyskiego Żebrowski podkreśla przede wszystkim walory estetyczne *Metamorfoz*: „Kunst w tym jest znamienity światowej odmiany” (P. Ovidius Naso, *Metamorphoseon, to jest Przeobrażenia*, przeł. J. Żebrowski, Kraków, dr. F. Cezarego 1636, k. 3v nlb). Otwinowski w przedmowie do czytelnika zwraca przede wszystkim uwagę na pożytek płynący z odczytania zawartej w mitach mądrości (P. Ovidius Naso, *Księgi Metamorphoseon, to jest Przemian*, przeł. W. Otwinowski, Kraków, dr. A. Piotrkowczyka 1638, k. 3—4v). Por. M. Wichowa, „*Przeobrażenia*” Jakuba Żebrowskiego i „*Przemiany*” Waleriana Otwinowskiego. *Dwa staropolskie przekłady metamorfoz Owidiusza*, Łódź 1990, s. 8—17.

⁴⁷ Określenie Hermanna Brocha (J.J. White, *Mythology in Modern Novel. A Study of Prefigurative Techniques*, Princeton 1971, s. 3).

⁴⁸ Przegląd stanowisk badawczych w tym zakresie zawierają m.in. opracowania: E. Kuźma, *Kategoria mitu w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 55—73; H. Markiewicz, *Literatura a mity*, [w:] idem, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 64—97; E. Mielecinski, *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, przedm. M.R. Mayenowa, Warszawa 1981; M. Tarnogórska, *Mit jako kategoria w badaniach literaturoznawczych*, „Litteraria”, 1987, t. XVIII, s. 133—147. Jedną z konsekwencji pojawienia się różnych koncepcji mitu w XX wieku było częściowe (i nie przez wszystkich respektowane) rozgraniczenie pól semantycznych przymiotników: mityczny i mitologiczny. W odniesieniu do literatury staropolskiej

nak do uzyskania jednoznacznej definicji tego podstawowego pojęcia (wieloznaczność taka towarzyszy zresztą terminowi od antyku), dlatego konieczne staje się jego sprecyzowanie w odniesieniu do konkretnego materiału literackiego. Trudności, jakie napotyka badacz literatury pooświeceniowej, wynikają po części z faktu, że od romantyzmu począwszy termin „mit” zaczyna mieć coraz szersze znaczenie, i traktowany bywa wymiennie z takimi nazwami, jak motyw, symbol czy archetyp⁴⁹.

Kiedy mówimy o literaturze staropolskiej, nie mamy wątpliwości, że pod pojęciem mitów — określanych jako fabuły, bajki (sam wyraz „mit” wszedł bowiem do języka polskiego dość późno i nie jest jeszcze notowany przez Lindego) rozumiano opowieści o bogach tworzące mitologię antyczną. Wiedzę o niej XVI- i XVII-wieczni poeci czerpali z mitografii, leksykonów i kompendiów, ale źródłem najbardziej bezpośrednim była dla nich poezja antyczna⁵⁰. Zawarte w sielankach opowieści mitologiczne bądź opisy bogów są najczęściej parafrazą utworów Teokryta, Wergiliusza czy Biona i niewiele mają wspólnego z hipotetycznym pierwotnym „kanonem” mitów odzwierciedlającym grecki system religijny. W takich przypadkach rodzi się pytanie o status tradycji mitologicznej w świadomości twórczej poetów oraz o możliwość wyznaczenia „granic mitologii”. Innymi słowy — czy można w literaturze antycznej ustanowić cezurę pomiędzy zbiorem wierzeń w pierwotnym kształcie, utrwalonym przez Hezjoda i Homera, których udział we współtworzeniu mitologii jest bezsporny, a utworami, które mity już tylko wykorzystują (np. rzymska elegia)? „Opowieści mityczne nie posiadają jednego, określonego twórcy [...]; powołane do życia przez najdawniejszych poetów, transponowane i przekształcane przez ich następców, stanowiły własność ogólną”⁵¹. Od początku zresztą poeci postępują z mitami zgodnie z rozumieniem słowa „*mythos*” jako „*fabula*” — czyli zmyślenie, fikcja poetycka — i nie wahają się ich modyfikować, przez co mitologia staje się w coraz większym stopniu ogromnym i wciąż otwartym⁵² zbiorem tekstów o wspólnym temacie. Kiedy Szymonowicz chce opisać

obydwa wyrazy traktowane są zazwyczaj jako synonimy, w znaczeniu: „dotyczący mitologii, oparty na mitach”.

⁴⁹ Por. R. Weimann, *Literaturoznawstwo a mitologia*, przeł. K. Gaida, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2, s. 318—332.

⁵⁰ Por. Sarnowska-Temierusz, *op. cit.*, s. 45—46.

⁵¹ *Ibidem*, s. 46.

⁵² Nie zgadzam się z E. Kuźmą, który pisze, że mitologię traktowano jako zamknięty repertuar, który należy wykorzystywać, ale nie uzupełniać (*op. cit.*, s. 59). Owszem — nie kreowano nowych bogów czy herosów, natomiast chętnie „dopisywano” im kolejne przygody, angażowano w nowe sprawy i związki — i była to tendencja raczej powszechna.

miłość Wenery do Adonisa, nie opiera się na przekazach ustnych, lecz sięga po Owidiusza. Ta historia jest dla niego nadal mitem, ale mitem literackim, „odrębną, specyficzną formą literacką, obdarzoną własnym, również literackim życiem”⁵³. Mitologia jest zatem dla poetów staropolskich integralną częścią literatury antycznej i jest poddawana tym samym technikom imitacji, co pieśni Horacego czy epos Wergiliusza. Jednocześnie — o czym była mowa powyżej — użyciu np. nazwy mitologicznej musi w owym czasie towarzyszyć świadomość dodatkowych sensów, jakimi obrosła w procesie kilkunastowiecznej interpretacji. Analizując rolę mitologizmów w poezji staropolskiej trzeba pamiętać o obydwu tych aspektach.

Podjęcie funkcjonalne dominuje we współczesnych badaniach temato-logicznych⁵⁴, a do takich możemy zaliczyć zagadnienie wykorzystywania mitologii antycznej w tekstach literackich. Wspomniałam już o niektórych opracowaniach podejmujących tę problematykę i obejmujących literaturę renesansu i baroku⁵⁵ — stanowią one ważny punkt odniesienia dla czynionych w niniejszej książce spostrzeżeń. Niezależnie od tego sporo cennych i inspirujących propozycji metodologicznych zawierają prace, których tematem jest funkcjonowanie mitu w literaturze innych okresów. Dla mnie szczególnie istotne są te, które stawiają pytania o status nawiązań mitologicznych w dziele literackim, znaczenie kontekstu, w jakim się pojawiają, i sensów, jakie ze sobą niosą. Warto przypomnieć słowa autora jednego z pierwszych i najważniejszych opracowań tematu, trafne i aktualne nie tylko w odniesieniu do dwudziestowiecznej powieści: „It would be impracticable to undertake a comprehensive survey of the modern mythological novel, nor indeed would any such catalogue raisonne be a feasible or worthwhile undertaking while the more fundamental questions of how the mythological elements in novels can be unmistakably recognized, how they operate and in what context they occur, remain unanswered.”⁵⁶

Metoda funkcjonalna pozwala na wyjście poza tropienie similiów i sporządzanie katalogu motywów, niesie jednak ze sobą pewne zagrożenia dotyczące klasyfikacji. Możliwe są dwa skrajne stanowiska: stworzenie typologii odpowiadającej konkretnemu materiałowi analitycznemu i dla niego charakterystycznej, „nieprzykłądalnej” natomiast do innych tek-

⁵³ A. Świderkówna, *Bogowie zeszli z Olimpu*, Warszawa 1991, s. 7.

⁵⁴ Por. E. Sarnowska-Temeriusz, *W kręgu badań temato-logicznych*, [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, pod. red. H. Markiewicza, J. Sławińskiego, Kraków 1976, s. 166—171.

⁵⁵ Por. wyżej, przypis 32.

⁵⁶ White, *op. cit.*, s. 29 (podkr. — M.W.).

stów⁵⁷ albo sklasyfikowanie mitologizmów wedle pewnej ogólnej teorii sprowadzającej się do czterech-pięciu funkcji, poddawanej w miarę potrzeb drobnym korektom⁵⁸. Zaletą pierwszego podejścia jest przyjęcie takiego punktu widzenia, w którym to tekst „dyktuje warunki” i wymusza wszelkie konieczne zmiany w zakładanej wcześniej hipotetycznej typologii; wadą — brak możliwości uogólnienia wniosków w odniesieniu do utworów spoza materiału wybranego do analizy. W drugim przypadku niewątpliwe korzyści wynikają z posługiwania się ogólnie przyjętymi terminami, pojawia się natomiast wątpliwość, czy zastosowanie tej samej klasyfikacji funkcji mitologii np. do całości literatury współczesnej (a więc z uwzględnieniem tak różnych utworów, jak powieści Parnickiego i poezja Herberta) przynosi, poza uporządkowaniem materiału, rzeczywiste korzyści poznawcze (tym bardziej zresztą zastanawia wykorzystanie tej samej typologii do opisu funkcjonowania mitologii w małych formach literackich, rządzących się przecież swoimi prawami⁵⁹).

Celem podjętej pracy jest pogłębienie wiedzy o warsztacie poetyckim staropolskich sielankopisarzy w zakresie, który dotyczy wykorzystania tradycji mitologicznej, będącej istotną częścią wpływu kultury antycznej na kształtowanie się nowożytnej poezji. Część formułowanych w tej książce wniosków będzie dotyczyć wyłącznie tekstów sielankowych i potwierdzać specyfikę gatunku; część z nich będzie można jednak odnieść do poezji staropolskiej, zwłaszcza jeśli zgodzimy się ze stwierdzeniem, że wykorzystanie mitologii jest cechą stylu sielankowo-lirycznego⁶⁰. Konsekwencją tych założeń jest przyjęcie stanowiska pośredniego, zakładającego wykorzystanie istniejących teorii i terminologii, ale odpowiednio zmodyfikowanych na użytek analizowanych tekstów, tak aby w najbardziej wiarygodny sposób oddawały specyfikę funkcjonowania mitologizmów w polskich sielankach.

Dla twórców staropolskich mitologia była — co możemy stwierdzić pośrednio dzięki lekturze ówczesnych słowników mitologicznych, traktatów i innych prac teoretycznych z zakresu wiedzy o świecie antycznym — zbiorem wypowiedzi niosących ze sobą różnego rodzaju informacje. Dane te, aby posłużyć się określeniem z innej dziedziny nauki, pochodziły z różnych źródeł (przekazów

⁵⁷ Wyrazem takiego podejścia badawczego jest np. książka A. Bobrowskiego, *Mitologia w rzymskiej elegii i liryce miłosnej okresu augustowskiego*, Kraków 1997.

⁵⁸ Szerzej na temat stosowanej w literaturze przedmiotu klasyfikacji nawiązań mitologicznych piszę w rozdziale następnym, s. 30—35.

⁵⁹ Taką metodę analizy przyjęła np. H. Kobus-Zalewska, *Wątki i elementy mityczne w epigramach Antologii Palatyńskiej*, Wrocław 1998.

⁶⁰ O stylu „sielankowo-lirycznym” pisała Skubalanka, *op. cit.*, s. 189—198.

literackich), czasem ze sobą sprzecznych (warianty mitu), różniły się pod względem ilościowym i jakościowym (w zależności od tego, czy dotyczyły postaci, jej atrybutów, cech, funkcji *etc.*, czy zdarzeń składających się na fabułę mityczną). Celem teoretyków było nie tyle odtworzenie mitologii jako pewnego systemu, ile kolekcjonowanie owych danych i układanie ich w podzbiory, które Elżbieta Sarnowska-Temierusz nazywa mitem „totalnym”⁶¹ — zawierającym możliwie wszystkie, choć nadal nieuporządkowane lub nawet wzajemnie się wykluczające, wypowiedzi na temat danej postaci, bo to właśnie ona spełniała funkcję kategorii porządkującej. Współczesny opis sposobu wykorzystywania mitologizmów w tekstach staropolskich nie może wszak ograniczać się do analogicznego odtworzenia literackiego wizerunku bóstw.

Analiza tekstów sielankowych pokazuje, że z rozległego zbioru danych mitologicznych poeci czerpali przede wszystkim dwa typy informacji: dotyczące opowieści mitologicznej, a więc fabularnych aspektów mitu oraz postaci mitologicznej. Składniki te spełniają różne funkcje w strukturze świata przedstawionego, poddawane są przekształceniom i adaptacji. Opowieść mitologiczna może pojawić się w utworze na prawach przytoczenia i przyjąć formę dłuższego opowiadania bądź też, jako kilkuwersowe odwołanie do mitu, posłużyć autorowi za przykład lub argument. Problematyka postaci mitologicznych obejmuje zarówno te przypadki, kiedy bogowie antyczni, przeniesieni w inny wymiar przestrzeni literackiej, biorą udział w pasterskich zajęciach bohaterów sielanek, jak i te, gdy przywoływani są przez nich jako bóstwa opiekuńcze, obdarzone określonymi kompetencjami. Zagadnieniom tym poświęcone zostaną dwa kolejne rozdziały, aczkolwiek od razu należy podkreślić, że wydzielenie tak rozumianych obszarów badawczych ma do pewnego stopnia charakter laboratoryjny, a przeprowadzona wedle tych założeń typologia mitologii jest z zasady nierozłączna. Nie sposób bowiem opowiedzieć fabuły mitologicznej bez angażowania postaci w nią uwikłanych; z drugiej strony — jest oczywiste, że naturę bóstwa czy herosa ukonstytuowały właśnie historie z jego udziałem. Niemniej jednak autor, decydując się na użycie mitologizmu, zazwyczaj kładzie nacisk na jeden — fabularny bądź niefabularny — aspekt mitu. Nie jest przy tym najważniejsze, czy robi to świadomie (taka intencja towarzyszyć musi np. reinterpretacjom), czy mimo woli, ulegając schematom frazeologicznym i stylistycznym. W obydwu przypadkach stosuje bowiem określoną technikę warsztatową, której rozpoznaniu ma służyć zawarta w pracy analiza tekstów sielankowych.

⁶¹ Sarnowska-Temierusz, *Świat mitów i świat znaczeń*, s. 48.

W zdecydowanej większości przypadków czytelnik nie ma wątpliwości, czy odwołanie do mitologii eksponuje fabułę czy samą postać, w jakiej mierze określają to już wykładniki formalno-językowe. Czynnikiem decydującym o zasadniczej funkcji danego odwołania do mitów jest kontekst, który najczęściej pozwala dać odpowiedź na pytanie, na jaki składnik mitu autor chciał zwrócić uwagę odbiorcy. Tradycja mitologiczna w sielankach staropolskich tworzy bowiem swoisty kod, którego znajomość warunkuje udaną komunikację literacką.

Uwagi zawarte w rozdziale *Rola mitologii w kształtowaniu płaszczyzny stylistycznej sielanek* są wyrazem spojrzenia na omawiane wcześniej zjawiska pod jeszcze innym kątem. Każde odwołanie mitologiczne jest stylistycznie uwikłane w kontekst, nader sztuczne byłoby więc wskazywanie fragmentów, które pełnią funkcję wyłącznie ornamentacyjną. Interesujące są natomiast sposoby wprowadzania mitologizmów do tekstów, ich stylistyczne zróżnicowanie oraz skonwencjonalizowanie (*tópoi*, spetryfikowane konstrukcje językowe o proveniencji mitycznej, frazeologizmy). Osobne miejsce zajmie próba charakterystyki języka poetyckiego poszczególnych cykli bukolicznych pod kątem wykorzystania w nich materii mitologicznej.

Będący przedmiotem pracy opis funkcjonowania elementów mitologicznych w cyklach sielankowych jest zarazem propozycją całościowego odczytania roli mitologii w wybranym obszarze literatury staropolskiej. Dotychczasowe badania nad tym zagadnieniem ograniczają się bowiem, o czym już wspominałam, do analizy wybranych utworów bądź motywów lub postaci, a dobór metody lub tekstów wydaje się być zupełnie dowolny⁶². Brakuje natomiast takiego ujęcia problemu, które wyjaśniałoby zasady i rodzaje wykorzystania tradycji mitologicznej w poezji staropolskiej, a jednocześnie uwzględniało różnice w zastosowaniu mitologii charakteryzujące określone grupy tekstów, np. realizujących ten sam gatunek lub konwencję. Przedstawiona przeze mnie typologia nawiązań mitologicznych jest więc jednocześnie propozycją paradygmatu umożliwiającego opis funkcjonowania mitologii w literaturze dawnej.

* * *

Formułowane w pracy wnioski są wynikiem analizy polskich cykliów sielankowych. Mianem tym określiła Anna Krzewińska grupę tekstów tworzących wyraźnie zindywidualizowany nurt poezji bukolicznej, które

⁶² Na przykład nie są dla mnie jasne motywy doboru tekstów w artykule N. Korniłowicza, *Narcyz i narcyzm w poezji staropolskiej*, „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 3, s. 57–68.

„wchłonęły [...] także tematy poezji sylwicznej, a oprócz nich i georgicznej, ale pozbawiły je funkcji użytkowej i obarczyły nowymi zadaniami”⁶³. Do tych zadań zaliczyć możemy zamiar kontynuacji tradycji antycznej i współtworzenia tradycji rodzimej; sielanki cykliczne nie powielają bowiem schematu konstrukcyjnego bukolik Wergiliusza czy Teokryta, lecz są wyrazem kompozycji autorskiej (i — w pewnym stopniu — odzwierciedlają barokową „modę na cykle”⁶⁴). Przyjęcie formy cyklu obliuguje do określonego uporządkowania tekstów w zbiorze, a jednocześnie daje możliwość „rozpisania” na poszczególne utwory dodatkowego sensu, stanowiącego „czynnik scalający. Może nim być literackie *alter ego* poety, specyficzna „sielankowa” postawa wobec świata lub konsekwentnie budowana arkadyjska rzeczywistość. Kompozycję zbiorów bukolicznych określić można mianem cyklu luźnego, w którym „poszczególne utwory posiadają autonomię względną, tzn. mogą istnieć i być przedmiotem odbioru poza cyklem, wszakże w jego obrębie posiadają swe własne miejsce i własną funkcję”⁶⁵. Wybór sielank cyklicznych jako najbardziej reprezentatywnych dla gatunku⁶⁶ został więc podyktowany przekonaniem, że są one wyrazem ukształtowanej świadomości twórczej poetów, a tradycja mitologiczna została w nich wykorzystana w sposób celowy i nieprzypadkowy.

U początków sielanki cyklicznej w języku polskim — jeśli nie liczyć zaginionych *Skotopasek* Stanisława Porębskiego — znajduje się *Pieśń świętojańska o Sobótce*. Nieraz jednak wyrażano wątpliwości dotyczące jej genologicznego zakwalifikowania jako *carmen bucolicum*, uznając, że jest to tekst ściślej związany z poezją ziemiańską niż bukoliczną⁶⁷. Rola utworu Kochanow-

⁶³ Krzewińska, *op. cit.*, s. 173.

⁶⁴ B. Otwinowska (*Od „mianiery” do „stylu”. Paragon sztuki i literatury*, [w:] *Estetyka — poetyka — literatura*, pod red. T. Michałowskiej, Wrocław 1973, s. 108—109) zwróciła uwagę na powstanie nowego modelu imitacji, polegającego na wykorzystywaniu tradycji antycznej w celu stworzenia autorskiej kompozycji. Do tych zabiegów najlepiej nadawały się małe formy literackie i stąd m.in. wynikała ich popularność w baroku.

⁶⁵ J. Trzynaśkowski, *Kompozycja cyklu literackiego*, „Prace Literackie” 1967, t. IX, s. 197.

⁶⁶ Warto zauważyć, że np. Dobakówna oparła opis genologiczny właśnie na utworach wchodzących w skład cykli bukolicznych; do nich także odwołują się prace, których przedmiotem jest analiza wybranego problemu w interesującym mnie gatunku (por. np. Cz. Kosyl, *Nazwy osobowe w sielankach staropolskich*, „Onomastica” XXXVI: 1991, s. 177—202).

⁶⁷ Według Dobakówny (*op. cit.*, s. 3—4) włączenie *Sobótki* do grona sielank cyklicznych pociągnęłoby za sobą konieczność uwzględnienia również całej literatury ziemiańskiej. Rozumowanie takie nie jest dostatecznie uzasadnione, podobnie jak założenie, że wzorem sielanki jest wyłącznie pieśń Panny XII. Zdaniem J. Ziomka *Pieśń świętojańska o Sobótce* „ma wiele cech wspólnych z sielanką, ale reprezentuje odmianę pod wieloma względami różną od typu bukoliki wprowadzonej do literatury polskiej przez Szymonowica” (J. Ziomek, *Renesans*, Warszawa 1973, s. 225—226).

skiego jako wzorca poezji ziemiańskiej jest niepodważalna, nie znaczy to jednak, że nie wpłynął on na kształt gatunkowy sielanki⁶⁸. Należy raczej sądzić, iż to, że *Sobótka* stoi u początków polskiej tradycji obydwu nurtów, przesądziło o oryginalności staropolskiej sielanki na tle literatury europejskiej. W polskich cyklach bukolicznych obecny jest — w mniej lub bardziej widoczny sposób w poszczególnych zbiorach — etos georgiczny, tak samo jak w utworach reprezentujących literaturę ziemiańską rozpoznać można konwencje bukoliczne. O ile więc we współczesnych obcojęzycznych opracowaniach bukoliki podkreśla się jej charakter eskapistyczny i apoteozę bezczynności⁶⁹, o tyle twierdzeń tych nie można w pełni odnieść do tekstów polskich. Dzięki akceptacji niektórych ideałów ziemiańskich staropolska bukolika jest bliższa rzeczywistości, w mniejszym stopniu skonwencjonalizowana i być może dlatego, mimo obwieszczanej niejednokrotnie śmierci sielanki, konwencje pastoralne są żywotne w literaturze polskiej do dzisiaj⁷⁰. *Pieśń świętojańska o Sobótce* nie będzie się pojawiać w dalszych rozważaniach nazbyt często, Kochanowski bowiem programowo oczyścił ją z elementów obcych, w tym — prawie zupełnie — z mitologicznych. Nie zabraknie jednak pośrednich odwołań do tego utworu, głównie za sprawą samych sielankopisarzy, którzy nie mieli wątpliwości, że należy on do polskiej tradycji gatunku, o czym świadczą czytelne sygnały stylistyczne.

Za ogniwo pośrednie pomiędzy *Sobótką* a zbiorem Szymonowica uznać należy *Pastorele* Jana Smolika (powstałe w 2. poł. XVI w.) — pierwszy cykl „utworów sielankowych, wyposażonych w postaci i akcesoria, motywy i obrazki znamienne dla poezji bukolicznej”⁷¹. O samym autorze wiemy niewiele, utwory jego przetrwały do naszych czasów w rękopisie, były jednak znane ówczesnym czytelnikom, o czym świadczą ślady recepcji⁷². Według

⁶⁸ Por. A. Karpiński, *Staropolska poezja ideałów ziemiańskich. Próba przekroju*, Wrocław 1983, s. 171—172. Krzewińska (*op. cit.*, s. 152) nazywa *Sobótkę* „cykliczną eklogą rolniczą”, Abramowska — „sielanką ziemiańską” (J. Abramowska, *Nie te kraje*, [w:] *Jan Kochanowski. Interpretacje*, pod red. J. Błońskiego, Kraków 1989, s. 120).

⁶⁹ O bezczynności jako cesze wyróżniającej bohaterów bukolicznych pisał R. Poggioli, *Wierzbowa fujiarka*, przeł. F. Jarzyna, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. III, z. 1(4), Łódź 1960, s. 44.

⁷⁰ Świadczą o tym chociażby teksty, także współczesne, zamieszczone w zbiorze: *Idylla polska. Antologia*. Trudno zgodzić się z opinią, iż „jest dla nas sielanka czymś miłym bardzo, co umarło” (A. Sandauer, *Theokritos twórca sielanki*, Lwów 1935, s. 80).

⁷¹ J. Ślaski, *Poezja polska na przełomie Renesansu i Baroku między tradycją czarnoleską a włoską*, [w:] *Necessitas et ars. Studia staropolskie dedykowane Profesorowi Januszowi Pelcowi*, pod red. B. Otwinowskiej, A. Nowickiej-Jeżowej, J. Kowalczyka, A. Karpińskiego, Warszawa 1973, t. 1, s. 31—46.

⁷² Sielanki wydał na podstawie rękopisu R. Pollak (J. Smolik, *Wiersze różne*, Warszawa 1935, s. 67—76). Monografia poety ma charakter przeglądu treści zachowanych dzieł (T. Jaworski,

informacji podanych w tytule *Pastorele* zostały przełożone z włoskiego, dotąd jednak nie ustalono, jakie utwory posłużyły poecie za pierwowzór (poza pastorelę III, która jest parafrazą łacińskiej eklogi A. Navagera). Prawdopodobnie czerpał on z różnych źródeł, a kompozycję cyklu możemy uznać za autorską⁷³.

Sielanki Szymona Szymonowica (1614 r.) to najbardziej znany spośród analizowanych w pracy cyklów sielankowych; pierwszy, o którym możemy powiedzieć, że jest wynikiem świadomego zamiaru przyswojenia literaturze polskiej antycznej bukoliki w kształcie, jaki nadał jej Teokryt. Wiele i wyczerpująco pisano o stosunku do tradycji klasycznej poety, który nie ograniczał się do bezwolnego naśladowania; warto podkreślić jest to, że został on uznany przez późniejszych twórców sielank za prawodawcę gatunku na równi z poetami starożytnymi⁷⁴.

Podobnie jak o Janie Smoliku, również niewiele dotąd wiemy o autorach dwóch kolejnych zbiorów sielankowych: Henryku Chelchowskim i Adrianie Wieszczyckim, poetach *minorum gentium*, o których potomność zachowała pamięć prawie wyłącznie dzięki ich twórczości bukolicznej. Składający się na *Gwar leśny* (1630 r.) cykl pięciu sielank (określenie „gwar” możemy traktować jako synonim nazwy gatunkowej zaproponowanej przez Szymonowica) to, wedle opinii wydawcy (chyba nieco zawyżonej), „utwory Chelchowskiego najlepsze, najszczerze, o wartości choć niewybitnej, w każdym razie nieprzemijającej [...]”⁷⁵. *Sielanki albo pieśni* Adriana Wieszczyckiego (1634 r.) zawierają dziewięć pieśni miłosnych poprzedzonych dialogiem wprowadzającym.

Jan Smolik. *Seine Schriften und Übersetzungen*, Gniezno 1903). Przegląd stanu badań i aktualną wiedzę o życiu i twórczości poety podaje rozprawa J. Ślaskiego, *Jan Smolik i pisarze włoscy*, „Przegląd Humanistyczny” 1988, z. 10, s. 43—70. O recepcji pisze Ślaski, *Poezja polska na przełomie Renesansu i Baroku*, s. 40.

⁷³ Por. Krzewińska, *op. cit.*, s. 153.

⁷⁴ Do najważniejszych prac należą: M. Cytowska, *O „Wierzbach” Szymonowica na nowo*, „Meadander” 1962, z. 5, s. 276—278; J. Łanowski, „Czarów” Szymonowica *parentela klasyczna, pokrewieństwo renesansowe, kształt rodziny*, [w:] *Charisteria Thaddaeo Sinko [...] oblata*, Warszawa—Wrocław 1951, s. 169—181; J. Ławińska, *Szymonowicz jako naśladowca Teokryta*, „Eos” 1961, z. 1, s. 135—149; Sinko, *op. cit.*

⁷⁵ Mikulski, *op. cit.*, s. 218. Oprócz wiadomości biograficznych Mikulski zamieszcza również jedyne współczesne wydanie tekstu *Gwaru leśnego* oraz *Uciechy bogiń parnaskich*. *Nota bene* układ tych utworów (tj. jednego dłuższego tekstu, jakim jest *Uciecha* i cyklu *Gwarów*) stał się chyba źródłem nieporozumienia, bo za takie należy uznać nazwanie przez Krzewińską *Uciechy* przedmową do *Gwarów* (*op. cit.*, s. 164) i nadanie przez Dobakównę im wspólnego tytułu *Sielanki*. Tymczasem z podanego przez Mikulskiego opisu bibliograficznego wyraźnie wynika, że były to dwa oddzielnie wydane teksty (a *Uciecha* była prawdopodobnie wznawiana), zaś *Sielanki Henryka Chelchowskiego* to nagłówki tekstu dany przez uczonego.

W drugiej połowie XVII wieku ukazały się dwa druki podpisane nazwiskiem Szymona Zimorowica: *Roksolanki* (1654 r.) i *Sielanki nowe ruskie* (1663 r.). Po prawie dwóch wiekach podważono jego autorstwo *Sielanek*, jako że zostały tam opisane wydarzenia historyczne, których zmarły w 1629 r. poeta nie mógł być świadkiem. Konstatacja ta stała się źródłem długiego i znanego sporu o to, kto jest autorem drugiego tomiku⁷⁶. Aczkolwiek echa tej dyskusji wciąż pobrzmiwiają w opracowaniach twórczości Zimorowiców, we współczesnych wydaniach tych tekstów jednoznacznie przypisuje się *Sielanki* Józefowi Bartłomiejowi Zimorowicowi, natomiast *Roksolanki* — jego młodszemu bratu, Szymonowi. Pierwszy z wymienionych tekstów już w tytule zawiera nazwę gatunkową, a w *Obmowie* poprzedzającej cykl autor przyznał się do postępowania „Symonidowym [...] śladem” (w. 13). Określenie drugiego zbioru jako sielanki cyklicznej wymaga dłuższego uzasadnienia.

Monografistka staropolskiej poezji bukolicznej, Anna Krzewińska, scharakteryzowała jedyny zachowany plód talentu Szymona Zimorowica jako wpisane w tradycję liryki miłosnej oraz kontekst pieśni popularnej eklogi epitalamialne. Określenie to jest niewątpliwie adekwatne i zgodne z praktyką nazewniczą (obok synonimicznej nazwy: epitalamium idylliczne), niesie jednak w kontekście wywodów autorki istotne konsekwencje: oznacza bowiem, iż włącza ona *Roksolanki* do szerokiego nurtu poezji sylwicznej, wykorzystującej, niejednokrotnie powierzchownie i schematycznie, konwencje bukoliczne. Trudno w pełni zgodzić się z tym poglądem, który odbiera tomikowi miano sielanki cyklicznej⁷⁷: zbioru utworów uporządkowanych wedle pewnego zamysłu autorskiego. Nie można również określić tematyki utworów jako tylko i wyłącznie okolicznościowej. Udowodnienie, iż *Roksolanki* to przemyślany pod względem konstrukcyjnym zbiór tekstów, a nie tylko śpiewnik miłosny, stanowi jak się wydaje, jeden z poważniejszych argumentów za włączeniem ich do grona sielanek cyklicznych.

Jako jeden z pierwszych nazwał cyklem dzieło Zimorowica Czesław Hernas, stwierdzając, iż *Roksolanki* realizują „złożone założenie kompozycyjne”⁷⁸. Wyznania liryczne bohaterów przedstawione zostały jako turniej poetycki,

⁷⁶ Spór o autorstwo omawiają m.in. L. Ślękowa (*Wstęp*, [w:] Sz. Zimorowic, *Roksolanki*, Wrocław 1983, s. III—V) i P. Stępień (*Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci. Hieronim Morsztyn, Szymon Zimorowic, Jan Andrzej Morsztyn*, Warszawa 1996, s. 46).

⁷⁷ Autorka zauważa jednakże więź „jednoczącą różnorodność składników gatunkowych”, z którą „Stowarzysza się [...] inna, pochodząca z cyklicznych sielanek: arkadyjska atmosfera” (Krzewińska, *op. cit.*, s. 81).

⁷⁸ Cz. Hernas, *Barok*, wyd. IV, Warszawa 1980, s. 63.

w którego przebiegu dopatrzeć się można analogii do scenariusza uroczystości ślubnej, z mową Dziewosłęba jako odpowiednikiem oracji weselnej, pieśniami zawierającymi pochwałę nowożeńców i apoteozę miłości małżeńskiej, opisującymi doprowadzenie do łożnicy *etc.* Osobisty ton nadaje temu cyklowi wiersz dedykacyjny, który ma charakter ostatniej woli umierającego poety.

Koncepcję układu pieśni jako artystycznego, celowego chaosu, naśladowającego chaos rzeczywisty dostrzegła Krystyna Płachcińska. Autorka oparła swe wnioski na spostrzeżeniach dotyczących podobieństw kompozycyjnych początku i końca — symboliczne pytania, jakie się w miejscach tych pojawiają, podważają sens wcześniejszych wypowiedzi: w pieśni Dziewosłęba jest to wypowiedź o dzieciach Adamowych, które zażywszy wszelkich dobrodziejstw ziemskich poddadzą się śmierci; w turnieju śpiewaków — pieśń Halcydisa, daleka od nastroju radosnej pochwały życia i miłości. Podobnie przeplatają się motywy w pieśniach panien i młodzieńców, przez co, zdaniem autorki „*Roksolanki* mają konstrukcję otwartą, która do złudzenia przypomina ruch toczącego się koła Fortuny. Wartości i nastroje przeplatają się bez przerwy [...]”⁷⁹.

Z określeniem *Roksolanek* jako chaosu — nawet zamierzonego — nie zgodziłby się na pewno autor najnowszej i najoryginalniejszej chyba koncepcji interpretacyjnej zbioru. Paweł Stępień, w książce *Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci*, analizuje teksty poprzez pryzmat podziału na domenę panowania Kupidyna i Wenus, czy szerzej: mitologii pogańskiej, a więc obszar ogarnięty wolną miłością, chorobliwą i destrukcyjną namiętnością (co w zbiorze przejawia się na planie stylistycznym w skupieniu wyrazów opisujących ogrody umierające, wyniszczone, śmiertelne) i domenę Boga chrześcijańskiego, błogosławiącego ludziom połączonym sakramentalnym związkiem (reprezentowanego przez metaforykę ogrodów wiecznie żywych). Szukając zamysłu autora komponującego zbiór, Stępień dostrzega zasady: symetrii i boskiej proporcji, wyrażające się poprzez nieprzypadkowe rozmieszczenie w cyklu pieśni zawierających wypowiedzi odautorskie lub odwołania do ceremonii i śpiewane przez osoby o znaczących imionach⁸⁰. Jeśli zgodzimy się z taką interpretacją, musimy przyznać, że kunszt kompozycyjny *Roksolanek* dorównuje — *toutes proportions gardées* — *Boskiej Komedii*;

⁷⁹ K. Płachcińska, *Logika układu (ze studiów nad „Roksolankami” Szymona Zimorowica)*, [w:] *Wśród zagadnień polskiej literatury barokowej*, cz. I: *Światopogląd — genologia — topika*, pod red. Z.J. Nowaka, Katowice 1980, s. 106.

⁸⁰ Stępień, *op. cit.*, s. 97—98.

czego nie można wykluczyć, zważywszy na to, jakie tajemnice kryć mogą dobrze nam znane teksty staropolskie⁸¹.

Roksolanki tradycyjnie bywały określane jako sielanka, nie należy jednak zapominać, że nie opisują one — jak w klasycznych realizacjach gatunku — *res rustices*. Przeciwnie: zostaje wyraźnie, a nawet demonstracyjnie, podkreślone, że miejscem akcji jest Lwów, a przywoływana w tekstach wieś poddana zostaje demitologizacji. Jeśli jednak potraktujemy w tym przypadku wzorzec gatunkowy jako matrycę, wtedy owo przeniesienie akcji ze wsi do terenów podmiejskich, zamiana pasterzy z ich charakterystycznymi czynnościami na chór panien i młodzieńców *etc.* będzie tylko wymianą elementów, bez naruszania zasadniczej struktury. W niej bowiem ujawniają się najważniejsze cechy bukoliczne: obecność dwóch planów literackich (pieśń Dziewosłęba pełni funkcję pierwszego planu, motywującego pojawienie się turnieju śpiewaczego na planie drugim) oraz zamysł kompozycyjny, sprawiający, że *Roksolanki* to nie tylko zbiór pieśni miłosnych, lecz i manifest poetycki⁸².

Jan Gawiński, autor ostatniego z XVII-wiecznych cykliów sielankowych, wydawał swoje poezje bukoliczne dwukrotnie⁸³. Jedną sielankę, zatytułowaną *Mopsus* i dedykowaną staroście radomskiemu Stanisławowi Skarszewskiemu, zawierał zbiorek *Sielanka i różne nagrobki* (1650 r.). Kolejne cztery utwory ukazały się drukiem w 1668 r. jako *Sielanki nowo napisane* wraz z listem dedykacyjnym adresowanym do Hiacynta Biankiego. Były to jedyne wydania za życia autora, a przez prawie dwa wieki również jedyne znane sielanki tego poety⁸⁴. W latach 1681—1683 opracowywał jednak Gawiński dwutomowe rękopiśmienne zebranie swoich dzieł i zawarł w nim (w tomie pierwszym, opatrzonym tytułem *Helikon*) m.in. *Bukolika albo sielanki*

⁸¹ Por. np. intrygującą koncepcję układu kompozycyjnego *Fraszek* Jana Kochanowskiego — J. Sokolski, *Lipa, Chiron i labirynt. Esej o „Fraszkach”*, Wrocław 1998.

⁸² K. Mroczek, *Epitalamium staropolskie. Między tradycją literacką a obrzędem weselnym*, Wrocław 1989, s. 122; Ślękowa, *op. cit.*, s. VIII, XV.

⁸³ Najpełniejsze informacje o życiu i twórczości Gawińskiego zawiera monografia L.M. Dziamy, *Jan Gawiński. Studium literackie*, Kraków 1905.

⁸⁴ Utwory te zostały spopularyzowane przez zbiorową edycję *Sielanki polskie z różnych autorów zebrane* (wyd. 1770, 1778 i późniejsze), gdzie obok pięciu tekstów Gawińskiego (opatrzonych numerami przez wydawcę) oraz jednego mu przypisywanego (którego brak w rękopisie) znalazły się m.in. sielanki Szymonowica, Zimorowica i poetów oświeceniowych. Utwory rękopiśmienne zostały opublikowane w XIX w.: J. Gawiński, *Poezje*, z rękopisu [...] wyd. Ż. Pauli, Lwów—Stanisławów—Tarnów 1843, s. 27—76 oraz: J. Gawiński, *Pisma pozostałe*, wyd. W. Sereżyński, „Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce”, t. II, Kraków 1882, s. 1—252 (edycja zawiera liczne błędy, o niektórych wspomina recenzent H. Biegeleisen, *op. cit.*).

nowe polskie. Publikowane wcześniej utwory rozmieścił w innej kolejności, wprowadził poprawki, pominął drukowane przypisania, w zamian dodając dwa inne oraz — co najważniejsze — uzupełnił siedmioma nowymi tekstami. Okoliczności te (jak również wewnątrztekstowe sygnały kompozycyjne) są podstawą założenia, iż właśnie rękopiśmienny cykl sielankowy, nie zaś wcześniejsze wydania, odzwierciedla intencję poety⁸⁵.

* * *

Książka ta jest zmodyfikowaną wersją rozprawy doktorskiej, napisanej pod kierunkiem Pani Profesor Renardy Ociecek, której pragnę gorąco podziękować za opiekę i wszechstronną pomoc. Słowa wdzięczności kieruję do Recenzentów mojej dysertacji: Pani Profesor Ludwiki Ślękowej i Pani Profesor Janiny Abramowskiej, których cenne rady, sugestie i wskazówki wpłynęły na ostateczny kształt tekstu. Za wnikliwe uwagi i spostrzeżenia dziękuję również Panu Profesorowi Krzysztofowi Obremskiemu, który opiniował pracę do druku.

⁸⁵ Szerzej piszę o tym innym miejscu: M. Walińska, *O Janie Gawińskim jako autorze cyklu sielankowego*, „Pamiętnik Literacki” 2002, z. 1, s. 155—161.

FABULARNE MOTYWY MITYCZNE

UWAGI WSTĘPNE

FABUŁA MITOLOGICZNA — ISTOTA MITU, KTÓRY W PIERWOTNYM ZNACZENIU JEST przede wszystkim opowieścią — zawsze stanowiła dla twórców staropolskich sielanek atrakcyjne tworzywo literackie. Mit o Filomeli, Prokne i Tereuszu wykorzystał Jan Kochanowski w *Pieśni świętojańskiej o Sobótce*, choć przedstawił tę tragiczną historię zdrady i zemsty w taki sposób, aby zatrzeć ślady jej antycznej proveniencji¹. Wątki mitologiczne pojawiają się niemalże we wszystkich analizowanych cyklach; wyjątkiem są *Pastorele* Jana Smolika — być może nie bez znaczenia jest tu fakt, że wśród omawianych cykli ten stanowi dziełko najkrótsze.

W krótkiej charakterystyce rodzajów mitologizmów i ich roli w utworach pastoralnych, jaką przedstawiła Dobakówna, odwołania do fabularnych aspektów mitów określone zostały jako podania mitologiczne, które pojawiają się w tekstach na prawach przytoczenia, będąc jedną z możliwości wypełnienia „drugiego planu” sielanki². Spostrzeżenie, aczkolwiek słuszne, jest jednak zbyt uogólniające i ma dwie wady. Po pierwsze: nie uwzględnia różnorodności form, w jakich pojawia się fabuła mityczna, oraz funkcji, które pełni (z czego nie można czynić autorce zarzutu, ponieważ nie to było głównym tematem artykułu); po drugie: nie jest prawdziwe w odniesieniu do wszystkich odwołań tego typu, np. obejmujących również tzw. „pierwszy plan” (czyli sytuację wprowadzającą bądź zamykającą) i angażujących na tych samych prawach udziału w świecie przedstawionym bóstwa antyczne i pasterzy. Nawet jeśli zgodzilibyśmy się ze stwierdzeniem, że mitologia w XVI—XVII-wiecznej literaturze była tylko „konwencją styli-

¹ Pieśń Panny VII i jej stosunek do klasycznych przekazów mitu analizuje J. Abramowska (*Nie te kraje*, [w:] *Jan Kochanowski Interpretacje*, pod red. J. Błońskiego, Kraków 1989, s. 108—129).

² A. Dobakówna, *O sielance staropolskiej. Szkic problematyki*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3, s. 10.

styczną, rozpowszechnionym i dzięki temu wygodnym skrótem myślowym”³, nie oznacza to, że powinniśmy zrezygnować z próby określenia mechanizmów jej działania.

Zagadnienie wykorzystania mitycznego schematu fabularnego w dziele literackim było niejednokrotnie przedmiotem rozważań w pracach dotyczących literatury XX wieku. Niezależnie od tego, czy poddawano analizie funkcjonowanie jednego tematu⁴, czy całej mitologii rozumianej jako zbiór fabuł, uznawano za przydatne zastosowanie typologii trzech-czterech funkcji charakteryzujących stosunek literatury do materii mitologicznej. Stanisław Stabryła w dwóch książkach stanowiących swego rodzaju kompendium wiedzy na temat antyku we współczesnej literaturze polskiej⁵ wyróżnia cztery funkcje motywów antycznych, z których trzy⁶, dotyczące wykorzystania schematu fabularnego, potraktować można jako punkt wyjścia do rozważań o roli opowieści mitologicznej w sielankach. Są to: reinterpretacja, rewokacja i prefiguracja. Pierwszy z wymienionych terminów używany jest w badaniach nad rolą mitu w literaturze na określenie specyficznej formy przetworzenia motywu, wynikającego z polemiki z pierwowzorem antycznym i przynoszącego zasadniczą zmianę sensu i nowe znaczenia. W podobnym rozumieniu stosowany będzie w tej pracy, aczkolwiek od razu należy podkreślić, że reinterpretacja mitu jest zabiegiem charakterystycznym przede wszystkim dla literatury XX wieku, w staropolskiej poezji bukolicznej pojawia się natomiast sporadycznie.

Zjawisko wykorzystania w dziele literackim motywów i tematów antycznych bez zasadniczej zmiany, czyli ponownego opowiedzenia mitu (co nie wyklucza możliwości oryginalnego ujęcia tematu) nazywa Stabryła rewokacją. W innym miejscu uczony zaznacza, że termin ten uważa za tożsamy z pojęciem renarracji⁷, niewątpliwie popularniejszym w dyskursie literaturoznawczym. W znaczeniu „powtórnie opowiedzianej historii mitologicznej”

³ S. Nieznanowski, *O poezji Kaspra Miaskowskiego. Studium o kształtowaniu się baroku w poezji polskiej*, Lublin 1965, s. 40. Dla Dobakówny pogląd ten stanowi wystarczający opis stosunku twórców staropolskich do tradycji mitologicznej.

⁴ W takim rozumieniu terminu, jak u J. Abramowskiej (*Serie tematyczne*, [w:] *Między tekstami: intertekstualność jako problem poetyki historycznej. Studia*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki, Warszawa 1992, s. 45nn).

⁵ S. Stabryła, *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945—1975*, Kraków 1983, s. 23—24; idem, *Hellada i Roma. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1976—1990*, Kraków 1996, s. 8—9.

⁶ Czwartą funkcją, określoną mianem inkrustacji, odnosi się do sfery stylistycznej utworów.

⁷ „Stosunkowo najczęściej spotykamy się w literaturze z tzw. renarracjami czy też rewokacjami mitologicznymi [...]” (*Mit — człowiek — literatura*, pod red. S. Stabryły, Warszawa 1992, s. 11).

pojawia się ono w klasycznej już książce Johna J. White'a *Mythology in the Modern Novel*⁸, a także w pracach, których celem jest omówienie funkcjonowania wybranego tematu mitologicznego w literaturze⁹. Renarrację wymienia też w szczegółowej klasyfikacji fabularnych zbieżności pomiędzy mitem a literaturą Henryk Markiewicz¹⁰, zawężając jednak zakres pojęcia do oznaczenia zespołu historii mitologicznych zawartych w starożytnych mitografiach czy współcześnie opracowywanych mitologiach. Wykorzystanie schematu fabularnego mitu w utworze literackim nazywa uczony „transformacją fabularną mitu” — dokonywaną poprzez „kondensację, eliminację, permutację, modyfikację i amplifikację” poszczególnych ogniw opowieści. Do tych terminów, precyzyjnie nazywających konkretne realizacje poetyckie, przyjdzie się jeszcze odwołać, niemniej jednak teraz najważniejsza jest odpowiedź na pytanie: na ile terminy renarracja/rewokacja można uznać za przydatne w analizie wybranego przez mnie materiału literackiego. Wydaje się, że na potrzeby niniejszej pracy zaadaptować można obydwa pojęcia, rozróżniając zjawisko wykorzystania fabuły mitycznej w postaci opowieści (i określić to mianem renarracji) oraz w formie sygnału (i do tego odnieść termin rewokacja). Przyjęcie tej terminologii wymaga jednak jeszcze paru słów wyjaśnienia.

Opowieść mitologiczna zawarta w niedługim utworze poetyckim, jakim przeważnie jest sielanka, nie będzie ani wyczerpująca, ani dokładna (w przeciwieństwie do rozwiniętych renarracji np. w powieści). Z przyczyn oczywistych najobszerniejsze fragmenty o charakterze fabularnym występują wtedy, gdy autor musi opowiedzieć daną historię, ponieważ chce do niej wprowadzić istotne zmiany, a więc w przypadku reinterpretacji i, o czym będzie mowa poniżej, transpozycji. Zastosowanie techniki nazwanej renarracją nie wymaga już natomiast aż tak dużego zaangażowania ze strony piszącego. Historia, którą opowiada, nie musi zawierać najważniejszych elementów czy punktów zwrotnych akcji, bo na poecie nie ciąży już obowiązek przekazania tradycji w postaci mitów objaśniających rzeczywistość. Adresatem jest czytelnik o określonej kompetencji kulturowej, sprowadzającej się w tym przypadku do rozumienia konwencji i znajomości tradycji

⁸ J.J. White, *Mythology in Modern Novel. A Study of Prefigurative Techniques*, Princeton 1971, s. 52.

⁹ Np.: M. Głowiński, *Mity przebrane. Dionizos — Narcyz — Prometeusz — Marcholt — Labirynt*, Kraków 1990; M. Kłańska, *Mit Odyseusza w literaturze niemieckojęzycznej XX wieku*, Kraków 1982; *Mit — człowiek — literatura*, pod red. S. Stabryły, Warszawa 1992.

¹⁰ H. Markiewicz, *Literatura a mity*, [w:] idem, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 71. Zgodnie z taką definicją formę renarracji mają więc dzieła Hezjoda czy Owidiusza lub — współcześnie — opracowania Jana Parandowskiego lub Zygmunta Kubiaka.

klasyknej, co umożliwia mu w procesie lektury wypełnienie miejsc niedookreślonych, czyli brakujących ogniw fabuły mitologicznej. Renarracją nazwać wypada więc nawet te fragmenty, gdzie opowieść nie wykracza poza ramy kilku wersów. Rodzi się zatem pytanie, jaka jest *conditio minima* tej formy pojawienia się mitologii w tekście? Czy aluzyjne wspomnienie imienia Ariadny należy uznać jeszcze za renarrację (bo rekonstrukcja znanego mitu należy już do czytelnika), czy mamy już do czynienia z innym, niefabularnym sposobem wykorzystania mitu? Proponuję przyjąć kryterium, na które złożą się trzy warunki. Po pierwsze — o renarracji można mówić, kiedy nie ma wątpliwości, że w danym fragmencie poeta nawiązuje do mitu w jego fabularnym aspekcie, a więc do konkretnych wydarzeń, które się nań złożyły, a nie np. do postaci, które już w późnym antyku wyjęte zostały z pierwotnego kontekstu i funkcjonowały jako alegorie rozpusty, mądrości *etc.*¹¹. Po drugie: samo przytoczenie posiadać musi, choćby zminimalizowane, ale jednak wyrażone na planie leksykalno-gramatycznym, cechy narracji; innymi słowy: najkrótsza renarracja może przyjąć rozmiar jednego rozbudowanego zdania. W przypadku takich jedno- czy dwuzdaniowych fragmentów nie zawsze można rozstrzygnąć, na ile intencją poety było odwołanie do fabuły mitycznej (czy, ujmując rzecz z innej strony, jak istotne dla zrozumienia tekstu było uświadomienie tego odwołania przez czytelnika), a na ile jest to przykład mechanicznego sięgnięcia do konwencji mitologicznej w celach ornamentacyjnych. Najczęściej rozstrzygającym czynnikiem jest kontekst, który usprawiedliwia — bądź nie — użycie terminu renarracja. Po trzecie: renarracja zawierać musi odwołanie do co najmniej dwóch mitemów¹² danej fabuły, a więc nazywać dwa, najczęściej

¹¹ Należy jednak pamiętać, że za każdą alegorią o proveniencji mitologicznej „stała” opowieść lub cały zbiór opowieści, które przynajmniej w części rekonstruował odbiorca. Trudno zatem zgodzić się z Backvisem, który twierdzi, iż popularność i nadużywanie mitologii doprowadziło do sytuacji, kiedy imiona np. Wenus czy Marsa stały się „czystymi znakami intelektualnymi” oznaczającymi miłość i wojnę (C. Backvis, *Niespodzianki barokowej mitologii: obdarzone skrzelami Napeje Samuela Twardowskiego*, przeł. E. J. Głębicka, [w:] idem, *Renesans i barok w Polsce. Studia o kulturze, wybór i oprac. H. Dziechcińska i E. J. Głębicka*, Warszawa 1993, s. 63). Por. także J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, Princeton 1972, s. 85; J. Abramowska, *Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze literackiej*, [w:] *Problemy odbioru i odbiorcy*, pod red. T. Bujnickiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1977, s. 131.

¹² Termin „mitem” traktuję — za Lévi-Straussem — jako jednostkę konstytutywną mitu, odpowiadającą jednemu zdarzeniu mitycznemu. (C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, wstęp B. Suchodolski, Warszawa 1970, s. 290—291). W analizie strukturalnej mitem ma postać zdania; w przypadku tekstu literackiego nie można poczynić takiego utożsamienia, wyłącznym kryterium wyodrębnienia mitemu jest bowiem oznaczenie jednego zdarzenia mitycznego, co może zostać wyrażone zarówno jednym zdaniem, jak i kilkoma.

następujące po sobie, zdarzenia mityczne. Wtedy bowiem można mówić o intencji opowiedzenia mitu bądź jego fragmentu.

W cyklach sielankowych nie brakuje przypadków, kiedy trzeci warunek nie zostaje spełniony, natomiast odwołanie do fabularnego aspektu mitu jest niewątpliwe. Taka „szczętkowa” czy „potencjalna” renarracja mająca postać lakonicznego nawiązania do mitu jest przede wszystkim konsekwencją wyeksploatowania mitologii w literaturze i przekształcenia jej w rezerwuar postaci, wątków i rekwizytów, nie powiązanych już opowieścią, lecz stanowiących wygodny w użyciu zbiór półproduktów. Jednocześnie mitologia weszła w skład pewnego kodu kulturowego w komunikacji między poetą i wykształconym — a przynajmniej jako tako obeznanym z tradycją antyczną na podstawie kompendiów, mitografii, florilegiów — odbiorcą¹³. Tam więc, gdzie autor chce z jakichś przyczyn posłużyć się historią mityczną (dla przykładu, wzmocnienia argumentacji *etc.*), a nie zamierza jej powtarzać, wystarczy jej zasygnalizowanie, choćby poprzez użycie imienia bohatera, jak w pieśni I 1 z *Roksolanek*, gdzie zwrot „miękki Adonis z udatną Cyprydą” (w. 6) odsyła czytelnika do miłosnej przygody tych dwojga. Musi to być fabuła — podkreślmy raz jeszcze — dobrze znana i posiadająca ustaloną tradycję interpretacyjną, aby nie było wątpliwości, że wywoła ona w umyśle odbiorcy określone konotacje. Takie wykorzystanie mitu przekształconego „w «zastygłą» konstrukcję zdarzeniową, która nie zawiera już opowieści, ale przywołanie pojedynczych sytuacji i zdarzeń”¹⁴, proponuję określić rewo k a c j ą. Wydaje się, że ten właśnie termin w najbardziej precyzyjny sposób, bo zgodnie ze swoją etymologią, oznaczać może przywołanie mitu, w odróżnieniu od opowiadania.

Pojęcie prefiguracja, stosowane pierwotnie do analizy schematów fabularnych i kompozycyjnych w Biblii, w odniesieniu do literatury nowożytnej spopularyzowane zostało przez cytowaną pracę White’a. Nazwą tą określa się taką relację pomiędzy mitem a tekstem literackim, która „przejawia się w postaci pewnego systemu analogii widocznych w losach głównych bohaterów lub w strukturze świata przedstawionego”¹⁵. O skali możliwości, jaką daje posłużenie się tą techniką, świadczy fakt, że za przykład jej realizacji podaje się tak *Uliссesa* Joyce’a, jak i dwuwiersowe epigramy z *Antologii Palatyńskiej*¹⁶. Przejawy prefiguracji w cyklach sielankowych będą

¹³ Por. Sez nec, *op. cit.*, s. 220nn; T. Bieńkowski, *Antyk w literaturze i kulturze staropolskiej (1450—1750). Główne problemy i kierunki recepcji*, Wrocław 1976, s. 151—154.

¹⁴ L. Szczerbicka-Ślę k, *Wandalin. (Narodziny sarmackiego bóstwa)*, „Teksty” 1975, z. 3, s. 121.

¹⁵ S. Stabryła, *Hellada i Roma. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1976—1990*, s. 8.

¹⁶ H. Kobus-Zalewska, *Wątki i elementy mityczne w epigramach Antologii Palatyńskiej*, Wrocław 1998, s. 131—139.



NATALIS COMITIS MYTHOLOGICÆ,

LIBER PRIMVS.

Quod sit totius operis argumentum. CAP. I.



VM tantam esse perspicio cognitionis antiquarum fabularum vilitatem Illustriss. atque optime Ioan. Baptista Campeggi, quas poëta veteresq; sapiētes suis scriptis inseruerunt; quantam nullo orationis genere cōplecti possē; admirabile quiddā profectō mihi videri solet, cur nullus ex antiquis scriptoribus ad hanc vsq; diem vniuersam insigniū fabularum explicationem susceperit. Atq; id eō magis, quōd vniuersa philosophiæ præcepta sub his ipsis fabulis, antiquitus continebantur. quippe cū non ita multis annis ante Aristotelis, & Platonis, & cæterorum philosophorum tempora, omnia philosophiæ dogmata non aperte, sed obscure sub quibusdam integumentis raderentur. Græci enim cū occultā philosophādi rationem ab Aegyptiis in patriam adduxissent, ne res admirabiles in vulgus ederentur, quōd illis malē perceptis ab religione & ab omni probitate plerumq; id facile defiscat: & ipsi per fabulas philosophari clam cœperunt. Deinde cū sequentibus temporibus res fuisset denudata, omnisque recta philosophandi ratio ex his in lucem educta, pauci fabulas, antiquum philosophiæ domicilium, vt ita dicam, respexerunt: easq; modō vanam theologiam stultorum hominum, modō aniles nugas, futiliaq; mēdaciū poëtarum figmenta

a

N. Comes, *Mythologiae, sive explicationis fabularum.*
Francofurti 1587.

naturalnie miały charakter zbliżony bardziej do drugiego z wymienionych przypadków, sporadycznie przekraczając rozmiar kilku wersów. Nierzadko trudno jednoznacznie zdecydować, czy np. porównanie pasterza do mitycznego śpiewaka Orfeusza jest wyrazem świadomego użycia techniki prefiguracyjnej, czy tylko skonwencjonalizowanym ornamentem stylistycznym, niejednokrotnie zresztą pełni obydwie te funkcje jednocześnie i można przypuszczać, że taka była intencja autora tekstu.

Do fabuły mitologicznej odwołują się sielankopisarze w jeszcze jeden sposób, który określić można mianem *transpozycji* lub *przemieszczenia*¹⁷. Wybrane elementy fabuły zostają zaadaptowane i poddane aktualizacji dzięki zmianie perspektywy czasowej. Poprzez *renarrację*, *rewokację*, *reinterpretację* czy *prefigurację* poeta przywoływał mit jako historię z przeszłości, która jest z jakiegoś powodu ważna dla postaci działających świata przedstawionego. *Transpozycja* oznacza przedstawienie mitu dziejącego się *hic et nunc* i angażującego nie tylko postacie mityczne — które uzyskują status pełnoprawnych członków rzeczywistości przedstawionej — ale i zakłada współdziałanie pasterzy. Cechuje ją silniejsza niż w innych przypadkach tendencja do podkreślania kolorytu lokalnego poprzez dostosowanie do panujących współcześnie realiów i poglądów, a także poprzez włączanie postaci i wątków z folkloru słowiańskiego. Dlatego też częściej aktualizowano nie mit w aspekcie fabularnym, lecz, o czym będzie mowa w innym miejscu, same postacie mitologiczne.

RENARRACJA, CZYLI MIT OPowiedziany

W obrębie zakreślonych przeze mnie granic *renarracji* panuje w sielankach spora różnorodność formalna i treściowa. Linie podziału można poprowadzić kierując się kryterium długości, inne bowiem znaczenie dla utworu ma kilkuwersowe nawiązanie do mitu, inne seria takich *renarracji*, jeszcze inne natomiast *opowieść* mitologiczna stanowiąca główny temat utworu. Drugi możliwy podział dotyczy intencji i celu użycia motywu mitologicznego w tej formie: czy *opowieść* została potraktowana jako atrakcyjny materiał literacki i nieobarczona dodatkowymi sensami poza

¹⁷ Terminu *transpozycja* używa Markiewicz (*op. cit.*, s. 71). Termin *przemieszczenie* [*displacement*] wprowadził N. Frye w książce *Anatomy of Criticism*, Princeton 1957, s. 136nn; por. idem, *Mit, fikcja, przemieszczenie*, przeł. E. Muskat-Tabakowska, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, t. 1, pod red. M. Głowińskiego i H. Markiewicza, Wrocław 1977, s. 305.

tymi, które niesie mit (nie dziwi pojawienie się opowiadania o Orfeuszu tam, gdzie jest mowa o poezji), czy też autor traktuje fabułę mityczną bardziej instrumentalnie, nadając jej dodatkowe znaczenie np. poprzez aluzyjne odniesienia do współczesnej mu rzeczywistości, używając jako argumentu w sporze *etc.* W każdym przypadku natomiast poeta nadaje opowieści znamię indywidualne, wprowadza anachronizmy w postaci kolorytu lokalnego lub chociażby „ustawia” odbiór czytelniczy, nie stroniąc od ocen bohaterów i przykładając do nich własną skalę wartości, dlatego, jak podkreśla Janina Abramowska, „Nie ma [...] czegoś takiego, jak neutralna renarracja mitu”¹⁸.

Przykład zastosowania renarracji w najbardziej rozwiniętej formie znajdziemy w sielance Szymonowica *Orfeusz*. Opowieść będąca trzonem utworu (pieśń Menalki o legendarnym artyście) zostaje zawarta w ramach, które stanowią: sytuacja wprowadzająca i sytuacja zamykająca. Sielankę rozpoczyna dialog Menalki i Licydasa dotyczący między innymi zdolności wokalnych tego pierwszego, a kończy włożone w usta Licydasa upomnienie, nakazujące powrót do rzeczywistości:

Wszakże na terazniejszych czasach przestawajmy.
[...] Zajmijmy bydło, aby szkody nie czyniło.

Sz. XVI, w. 222, 225¹⁹

Dzieje mitycznego śpiewaka, a właściwie tylko jego wybrane przygody, związane z wyprawą Argonautów, opowiedziane przez pasterza obfitują w szczegóły mitologiczne. Pojawiają się m.in. imiona bóstw — Artemidy, Apollina, Elektry Atalanckiej; mitycznych potworów — Scylli i Charybdy; nazwy miejsc — Tysyskich Gór, Skał Cyjańskich, Etny. Menalka śpiewa, ponieważ sprawia mu to przyjemność, a temat niejako sam mu się narzucił, co przyznaje na końcu:

Cóż ja czynię? Nie o tym zaczęła się mowa
Ani tej nocy służy chwała Orfeowa,
Ale ten ma obyczaj piszczalka ze trzciny,
To śpiewa, co przyniosą do języka śliny

Sz. XVI, w. 213—216

Pieśń o Orfeuszu, poza tym że wpisuje się w dyskusję pasterzy na temat miejsca poezji wśród prozaicznych czynności dnia codziennego, nie

¹⁸ Abramowska, *Serie tematyczne*, s. 51.

¹⁹ Wykaz skrótów i edycji stanowiących podstawę cytowania znajduje się na s. 161—162.

pełni jakiejś szczególnej funkcji, poza estetyczną²⁰. Jej pojawienie się w utworze jest egzemplifikacją wyśmiewanych przez innych pasterzy zamięłowań Menalki do śpiewu i alternatywą ocenianego negatywnie hazardu.

Podobną budowę ma inny utwór z tego zbioru zatytułowany *Silenus* (III). Akcja od początku rozgrywa się w scenerii mitologicznej, jest to więc jeden z przykładów tego, że roli mitologii w sielankach nie można sprowadzać do jej obecności na drugim planie. Ramę konstrukcyjną utworu zaczerpnął Szymonowicz z eklogi VI Wergiliusza: pretekstem do wprowadzenia opowieści mitologicznych jest przygoda, jaka spotkała Sylena, który został związany przez chłopców i zaproponował im „okup” w postaci pieśni. Początek renarracji zostaje wyraźnie oznaczony („Wtym zaczynał” — w. 19), a Sylen zyskuje cechy mitycznych śpiewaków, ponieważ jego śpiew przyciąga uwagę nie tylko leśnych bożków, ale i samej natury (co w polskiej sielance zostało opisane szerzej i z większą przesadą: aby wysłuchać pieśni leśnego bożka, nawet „Żwierz dziki z gór się sypał” — w. 21; u Wergiliusza pochwała jest oszczędniejsza: „dąb tu i ówdzie kłoni swą koronę”²¹). Przedmiotem pieśni Sylena są wybrane epizody mitologiczne, począwszy od stworzenia świata; Szymonowicz wzoruje się na ekłodze rzymskiego poety, ale sięga też do *Metamorfoz* Owidiusza. Przywołuje mity związane z postaciami Heraklesa, Dejaniry, Hefajstosa, Atalanty, Ojnomausa, Danaid i innych. Podobnie jak w przypadku *Orfeusza* ich dobór nie jest, jak się wydaje, specjalnie umotywowany, a zarówno Sylen, jak i Menalka urywają swoje pieśni właściwie w dowolnym miejscu fabuły, aby powrócić do swoich zajęć:

Dopiero się rozeszli, każdy w swoje ślady,
Chłopcy z bydłem do domu, Sylen do biesiady

Sz. III, w. 111—112

Zarówno w opowieści bożka znającego przeszłość, jak i pasterza pojawiają się elementy oceny mitologicznych bohaterów:

²⁰ Mam na myśli opowieść o przygodach Orfeusza jako uczestnika wyprawy po złote runo. Sama postać mitycznego śpiewaka służy niewątpliwie Szymonowicowi do wyrażenia jego własnej hierarchii wartości; w jakimś stopniu Orfeusz — samotny artysta, doceniający, w przeciwieństwie do innych, wartość sztuki — jest *alter ego* poety. Por. niżej, s. 101—103.

²¹ Verg. Ecl. VI, w. 28. Cytat wg wydania: *Sielanka rzymska*, przeł. i oprac. J. Sękowski, Warszawa 1985.

A ciebie jako wspomnieć, Medea niebogo?
Ach, niestetyż, nazbyteś postąpiła srogo!
Ojczyznęś — ach, niestetyż! — i ojca zdradziła [...]
Pochwalić cię nie mogę. [...]

Sz. XVI, w. 173—177

[...] Enomau, ach, ojcie przelęty!
[...] Źle do ciebie, zły ojcie, jeździć było w swaty.

Sz. III, w. 69, 72

I wy, bezecne siostry, wy nielutościwe,
Coście pomordowały swe męże właściwe

Sz. III, w. 75—76

Ich obecność tłumaczyć można tym, że jest to niejako autorska relacja Menalki i Sylena o mitologicznych wydarzeniach, ich narratorzy nie stronią od przedstawienia swojego stosunku do opisywanych wydarzeń. Owe wstawki moralizujące, prawie nieobecne w antycznym pierwowzorze, nasuwają skojarzenie z poetyką pieśni dziadowskiej, gdzie relacji o wydarzeniach towarzyszą również przejawy refleksji i oceny śpiewaka; zbieżność ta widoczna jest zwłaszcza w przypadku sielanki III, gdzie pieśń śpiewana jest w zamian za uwolnienie (egzystencja dziadów, którzy należeli do lepszej kategorii żebraków, również opierała się na kontrakcie: pieśń lub modlitwa w zamian za jałmużnę²²). W sposób przywodzący na myśl raczej dziada wędrownego niż mitycznego bożka przedstawiony jest również Faun w utworze J.B. Zimorowica *Zezuli syn* (XII). Jest on przybyszem z dalekich stron, który pozyskuje słuchaczy „pieśniami dawnymi” (w. 34), a jeden z pastuszków bierze go nawet za „męża dzikiego” (w. 30), ale tekst nie daje powodów, aby wiązać to wyrażenie z poematem Kochanowskiego. Faun śpiewa o losie Narcyza — i jest to kolejny przykład rozwiniętej renarracji — wyrażając również osobisty stosunek do nieszczęsnego młodzieńca zakochanego we własnym odbiciu: „Co czynisz, o pacholę głupie i uporne?” (w. 146). Elementy oceny bohaterów nie stanowią jednak — jak się wydaje — wystarczającej podstawy, aby traktować przytoczone przez śpiewaków fabuły mitologiczne wyłącznie jako naukę moralną.

Listę osób, którym twórcy sielankowych zbiorów powierzyli rolę śpiewaków mitologicznych fabuł w formie renarracji o dominującej funkcji estetycznej, mógłby zamykać Sylen Gawińskiego, gdyby nie to, że w przypadku jego sielanki pod tym samym tytułem, co cytowane wyżej utwory Szymonowica

²² B. Geremek, *Litość i szubienica. Dzieje nędzy i miłosierdzia*, Warszawa 1989, s. 58—59.

i Wergiliusza, i wyraźnie do nich nawiązującej, mamy do czynienia z „renaracją *in potentiam*” — utwór nie jest bowiem skończony. Istniejący początek wiersza zawiera parafrazę Symonidesa; urywa Gawiński na pierwszych zdaniach opowieści Sylena, która rozpoczęła się opisem powstania świata i — jak się możemy domyślać — skupiać miała się również na historiach mitologicznych. Próżno byłoby dociekać, czemu Gawiński nie dokończył tej sielanki, faktem jest natomiast, że umieścił ją w swoim ostatnim rękopiśmiennym cyklu sielankowym. Nawiasem mówiąc, zestawienie trzech utworów opatrzonych tym samym tytułem i tworzących szereg tekstów hierarchicznie ze sobą powiązanych poprzez zastosowanie zasad imitacji, zwraca uwagę pewną ciekawą właściwością: każda kolejna sielanka, zależna od poprzedniej, zawiera bardziej skomplikowany system odwołań do mitologii. Autor dziejów form pastoralnych w nowożytniej Europie, W.W. Greg zauważył, że Wergiliuszowi nie wystarczyły „zwykle” nawiązania do mitologii, jakie stosował Teokryt, i dlatego budował kilkuwarstwowe odwołania, np. wprowadzając do utworu bożka leśnego i powierzając mu powtarzanie opowieści o mitycznych początkach świata²³. Szymonowicz, adaptując temat, dokonuje dalszych rozszerzeń poprzez dodanie do pieśni Sylena wątków zaczerpniętych z Owidiuszowych *Metamorfoz*, Gawiński natomiast — jak można sądzić z zachowanego fragmentu — poza powieleniem tej struktury zamierzał wprowadzić do niej dość znaczące innowacje. Tekst zawiera bowiem intrygujący *passus*, z którego wynika, iż śpiewaka natchnęła „Myśl przedwieczna [...] wszystkowladna” (k.169v, w. 11, 19). Być może Gawiński chciał w tej sielance, wzorem innych poetów barokowych, posłużyć się mitologią w celu wyrażenia swojego *credo*, a na dalszą część pieśni Sylena zabrakło mu już pomysłu? Zdaniem Krzewińskiej w utworze tym Gawiński zaatakował Szymonowicza za przekonanie o pogarszaniu się świata; miał on także stanowić rodzaj palinodii w odniesieniu do prezentowanych we wcześniejszych tekstach *Sielanek nowych polskich* poglądów kwestionujących wartość cnoty i opanowania²⁴. Powierzenie leśnemu bożkowi roli mędrca, nawet o pewnych cechach proroka, nie powinno dziwić, jako że Wergiliuszowy Sylen uzyskał w oczach chrześcijańskich komentatorów status osoby, która posiada ukrytą boską mądrość²⁵.

²³ W.W. Greg, *Pastoral Poetry and Pastoral Drama, A Literary Inquiry, with Special Reference to the Re-storation Stage in England*, London 1906, s. 15.

²⁴ A. Krzewińska, *Sielanka staropolska. Jej początki, tradycje i główne kierunki rozwoju*, Warszawa 1979, s. 172.

²⁵ A. Viperano, *De poetica libri tres*, Antverpiae 1579, s. 147: „[...] Sileni persona prudenter locutus est, qui reconditae sapientiae deus habebatur”. O Sylenie por. też niżej, s. 104.

Kolejny przykład dłuższej renarracji, aczkolwiek już nie tak do końca „bezinteresownej”, zawiera sielanka Bartłomieja Zimorowica *Mołojcy* (VI). Celem opowieści opartej na micie o Wenerze i Adonisie, włożonej w usta Aleksego, jest przedstawienie mocy Kupidyna, a co za tym idzie — mocy i natury miłości. Adresatem tej uświadamiającej historii jest mniej doświadczony przyjaciel pasterza, a odczytać można ją szerzej jako naukę dla ludzi młodych. Opowiadanie pasterza jest ilustracją tezy, że przed Kupidynem trudno się obronić, skoro nie udaje się to nawet bogom: „Nikt przed nim nie uleże w żadnym kącie świata” (w. 76). Mit antyczny przedstawia Zimorowic z pewnymi modyfikacjami: nie wspomina o smutnym końcu tej miłości, akcentuje natomiast uczucia zakochanej Wenerzy i opisuje, nie stroniąc od akcentów komicznych, pogoń przepełnioną żądaniem bogini za młodzieńcem, która skończyła się jej potknięciem i zranieniem o krzak róży²⁶. Narrację zamyka przyjacielska rada dla Jolasa, będąca przewrotnym podsumowaniem mitologicznej historii:

I ty się też nie frasuj, bo abo dostaniesz,
Czego żądasz, abo się frasować przestaniesz.

JBZim. VI, w. 137

Jeszcze mocniej intencja autorska ciąży na renarracji, której w całości poświęcona jest pieśń Rozalii z *Roksolanek* (III 17). Tematem utworu jest wojna trojańska; „ruska panna” wymienia najważniejsze wydarzenia, które doprowadziły do upadku miasta: sąd Parysa, decyzję Wenus o oddaniu mu Heleny, porwanie, dziesięcioletnią wojnę, śmierć bohaterów z obydwu obozów: Hektora, Patroklesa i Achillesa. Głównym powodem odwołania się do mitu trojańskiego jest wydobywanie sensów moralnych²⁷. Helena uzyskuje status głównej winowajczyni („Ona to winna, onać to zgrzeszyła / Kiedy małżeńskiej wiary odstąpiła” — w. 13—14), ale nie jedynej:

Winien i Parys, że po cudzą żonę
Pośpieszył bystrym morzem i zwiódł onę [...]
Winna i Wenus, że za owoc złoty
Darowała mu nie swoje pieszczoty;

²⁶ Scena pogoni Wenerzy za Adonidem i jej wypadku była jednym z popularniejszych motywów poetyckich (występowała np. w *Adonie* Mariniego). W słownikach mitologicznych wyjaśniano, że wydarzenie to było przyczyną powstania kwiatu czerwonej róży, obok dotychczas istniejącej białej (por. np. F.A. Pomey, *Pantheum mythicum albo bajeczna bogów historia*, przeł. P. Woyno, Warszawa 1768, s. 127).

²⁷ Dostrzec można podobieństwo do Pieśni I 17 Jana Kochanowskiego (por. przypis wydawcy do tego utworu, [w:] Sz. Zimorowic, *Roksolanki*, oprac. L. Ślękowa, Wrocław 1983, s. 125).

Winien świat wszystkim, że się jedną szczycił
Heleną, której każdy sobie życzył.

SZim. III 17, w. 17—18, 21—24

Zwłaszcza ta ostatnia przyczyna upadku Troi jest godna uwagi, bo wskazuje na oryginalną myśl Zimorowica: pokój zapanuje, „Gdy każdy będzie miał Helenę swoją” (w. 27); i taką Heleną jest dla Rozymunda Lilidora. W tym sensie opowieść o mitologicznych kochankach wpisuje się w konwencję epitalamijną, choć nie można mówić o analogii, lecz raczej o zestawieniu (na zasadzie kontrastu), które jest wyrazem zawartej w *Roksolankach* idei dwóch typów miłości: spod znaku Wenus i Kupidyna (wolnej i grzesznej, a przez to nietrwałej i destrukcyjnej) oraz małżeńskiej (wiecznie żywej i przynoszącej owoce, której patronuje opiekuńczy Hymen-Amor Boży²⁸). Symboliczne „przekazanie władzy” nad nowożeńcami jest ukazane w pieśni Pulcherii (III 19), która stanowi kontekst dla opowiedzianej wcześniej historii mitologicznej; antyczni bogowie miłości, przedstawieni wcześniej jako sprawcy upadku państwa, muszą ustąpić innym wartościom: „Oto idalska bogini ją mija / Miasto niej miłość z Empiru przychodzi, / Przed nią Cypryjszyk chybkie skrzydła zwija” (w. 25—26), a w dalszej części utworu metaforyka biblijna zastępuje mitologiczną.

Jak już wspomniałam, rozbudowana renarracja nie jest w sielankach zjawiskiem częstym, dlatego omówiłam większość jej przejawów. Inaczej rzecz się ma z renarracjami krótszymi, kilku- czy kilkunastowersowymi, istniejącymi w utworze na zasadach przytoczenia (są to więc przypadki ilustrujące teorię Dobakówny). Mogą występować samodzielnie lub w nagromadzeniu (można wtedy mówić o serii renarracji), najczęściej wpisane w schemat konkursu śpiewaczego lub jako *carmina amoebaea* (pieśni śpiewanych na przemian²⁹). Forma ta daje poecie możliwość przedstawienia fabuły mitologicznej jako atrakcyjnego tematu artystycznego, „w opracowaniu” na głosy pasterzy.

W sielance Szymonowica *Wesele* (II) Morson, poproszony przez współtowarzyszy, prezentuje pieśni, które słyszał na uroczystości. Zapowiadając o czym będzie mowa, wyjaśnia, że wszyscy czterej śpiewacy opiewali — zgodnie z okolicznościami — przygody Wenery i Kupidyna. Pasterz sugeruje, w mającej formę poliptotonu wypowiedzi, że pieśni były *sui generis* wariacją na temat:

²⁸ Por. P. Stępień, *Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci. Hieronim Morsztyn, Szymon Zimorowic, Jan Andrzej Morsztyn*, Warszawa 1996, s. 45—102.

²⁹ Por. Ślękowa, *Wstęp*, [w:] J.B. Zimorowic, *Sielanki nowe ruskie*, oprac. L. Szczerbicka-Ślęk, Wrocław 1999, s. XX.

Każdy pełnił, a jeden doglądał drugiego,
 Mieniać Cyprydę, mieniać jej pięknego syna,
 Cyprydę i miłości dawcę — Kupidyna.
 [.]
 Inszy dadzą: on zacznie o małym Kupidzie,
 Także o matce jego, nadobnej Cyprydzie.

Sz. II, w. 50—52, 55—56

Treścią czterech pieśni są „sceny z życia” bóstw miłości: przygoda Kupidyna z pszczołką; „nauki”, jakie wyniósł pasterz ze znajomości z bożkiem, przygoda małego chłopca z Amorem oraz obraz Wenus poszukującej swojego syna. Zostały one opowiedziane w formie anegdoty (zwłaszcza pierwsze trzy, czwarta to monolog bogini), zakończonej dowcipną pointą. W utworze pełnią funkcję wyłącznie estetyczną, są pokazem kunsztu śpiewaków (na planie rzeczywistości przedstawionej) i poety (w rzeczywistości pozaliterackiej). Podobny charakter ma przywołanie opowieści o miłości Alfeusza, boga rzecznego i nimfy Aretuzy w sielance VI. Fabuła mitologiczna jest jednym z tematów pieśni śpiewanych na zmianę („Tityrus wprzód zaczynał, Dametas po niemu” — w. 34), pozostałe nie zawierają mitologii i mają w większości charakter erotyczny. Zbliżoną budowę ma sielanka Bartłomieja Zimorowica *Swaci*. Znaczy to, że mitologia traktowana jest przez poetę na takich samych prawach, co historie innej proveniencji, a zabiegi te można określić wspólnym mianem ponownego artystycznego opracowania znanego tematu. Mitologia stanowi niewyczerpane źródło inspiracji, a dodatkowym powodem popularności pewnych motywów jest ich utrwalenie w tradycji literackiej. Czasem, jak w przypadku *Wesela*, gdzie wszystkie pieśni są parafrazami sielanek Moschosa, Biona i Pseudo-Teokryta, zamiast o relacji mit — literatura, należałoby raczej mówić o intertekstualnych odwołaniach do literatury antycznej (a w niektórych przypadkach nawet o alegacji)³⁰. Opowiedziane w sielankach historie mają bowiem

³⁰ Termin „alegacja” stosuję zgodnie z definicją proponowaną przez M. Głowińskiego, który określa tym mianem takie nawiązania międzytekstowe, „gdy przywoływany tekst traktowany jest jako autorytatywny, obowiązujący, *a priori* słuszny i wartościowy; w konsekwencji tekst cytujący zostaje podporządkowany tekstowi cytowanemu.” (*O intertekstualności*, [w:] idem, *Prace wybrane*, pod red. R. Nycza, t. 5: *Intertekstualność. Groteska. Parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 23). Głowiński traktuje jednak alegację jako odmianę intertekstualności charakterystyczną dla literatury renesansowej. Zgadzam się z A. Fulińską, która polemizuje z tym stanowiskiem, podkreślając, iż „Zarówno praktyka literacka renesansu [...], jak i teoria poezji oraz retoryki [...] dostarczają dowodów, że alegacyjność była tylko jednym, nie najistotniejszym, obliczem związków międzytekstowych w tej epoce.” (*Renesansowa aemulatio: alegacja czy intertekstualność?*, „Teksty Drugie” 1997, z. 4, s. 6).

znanych z imienia autorów i nie należą już do archaicznego zespołu ludowych podań greckich. Reprezentują one zatem „mit literacki” *sensu stricto*, który jednak zaczyna funkcjonować na takich samych zasadach, jak fabuły zawarte w dziełach Homera i Hezjoda. Wpływ inwencji mitotwórczej poetów był szczególnie istotny w kształtowaniu wizerunku bóstw, które rzadko zachowywały swój pierwotny charakter, czego najbardziej wymownym przykładem jest postać Erosa-Kupidyna. Bóg, który w *Iliadzie* miał postać nieokreślonej siły sprawczej powstałej wprost z chaosu, przeszedł w późniejszej literaturze ewolucję i na zawsze pozostał małym, ale wszechwładnym skrzydlatym bożkiem i synem Afrodyty.

Chociaż więc — powracając do pieśni z *Wesela* — np. motyw ukłucia Kupidyna przez pszczołkę wzorowany jest na konkretnym utworze literackim i na próżno go szukać w najstarszym zbiorze mitów, jego ponowne opracowanie w sielance Szymonowica potraktować należy jako renarrację mitologiczną. Tym bardziej, że historia ta cieszyła się uznaniem także innych autorów sielanek, którzy poddawali ją dalszym przekształceniom. Szymon Zimorowic wykorzystał schemat fabularny, lecz rolę bożka powierzył dziewczynie (SZim. I 11), natomiast jego starszy brat zachował osoby dialogu, lecz ukąszenie pszczołki zamienił na ukłucie kolcem róży (JBZim. IV, w. 53—58).

W takiej samej roli, co pieśni z *Wesela*, choć w innej formie, pojawiają się renarracje w pieśni Tymorynny (SZim I 2), gdzie pięć pierwszych strof poświęconych jest tematowi odrzuconym ze względu na ich nieprzystawalność do okoliczności weselnych. Wśród historii dramatycznych, a nawet krwawych, traktujących w dodatku przeważnie o związkach nieusankcjonowanych „świętymi ustawami”, są dwie mitologiczne: o Andromedzie i Perseuszu oraz o Penelopie broniącej się przed zalotnikami. Ponadto Zimorowic odwołuje się do legendy o Wandzie i znanej z romansowych opracowań rzymskiej heroiny Lukrecji. Renarracje stanowią kontrast dla charakteru cyklu: „Nasze łagodne ogłaszają ody / Dnia dzisiejszego uroczyste gody” (w. 21—22). Różnice zostają zaakcentowane już na planie stylistycznym:

Niech drugi gładkim wierszem opowieda,
Jako żałosna barzo Andromeda
Na twardej skale wisiała opięta
W żelazne pęta [...]

SZim. I 2, w. 13—16

Sposób, w jaki poeta odżegnuje się od nieliczącej z charakterem święta tematyki, podkreślając różnicę między taką literaturą, która żywi się „historiami tragicznymi” a jego lirykami, przywodzi na myśl renarrację mitu z *Sobót-*

ki, gdzie podkreślano, że historia ta wydarzyła się gdzieś indziej, daleko od Polski, w której panują „insze obyczaje”. Jednak w przeciwieństwie do Kochanowskiego, który w prawie całej twórczości polskojęzycznej zachowuje konsekwentny dystans do tradycji mitologicznej, niejednokrotnie ujmując fabułę mityczną w cudzysłów, jak to uczynił w pieśni Panny IX³¹, Zimorowic nie rezygnuje z odwoływania się do mitów i mitologicznego sztafażu. Słowa pieśniarki nie mają więc charakteru deklaracji poetyckiej. Być może należy je traktować jako — jak dowodzi Ślękowa — zapowiedź obecnej w cyklu polemiki z czarnoleskim poetą³².

Renarracjom układającym się w serie mogą zostać nadane dodatkowe funkcje. Sielanka Szymonowica *Kiermasz* (IX) ma konstrukcję zbliżoną do *Wesela*; są to również pieśni stanowiące „wariacje na temat” postaci mitologicznych, jednak nie mają one wyłącznie funkcji estetycznej i dlatego warto poświęcić tej bukolice chwilę uwagi.

Powracający z jarmarku Menalka jest proszony przez współtowarzyszy o zrelacjonowanie tego, co tam się działo, a zwłaszcza czy z pieśni „było co grzecznego”. Tak jak w przypadku *Wesela*, tak i tutaj uwaga śpiewaków skupiła się na dwóch głównych bohaterach, o czym mówi pasterz, zapowiadając pieśni:

Jedna mi się tam grzeczna widziała drużyna,
Która Dyjannę i jej brata, Apollina,
Wielbiła na przemiany. Na dwie stronie stali:
Ci przestawali, drudzy po nich zaczęli.

Sz. IX, w. 61—64

Tematem pieśni są przygody wymienionych bogów, ale pojawiają się również inne postacie mitologiczne: Alcydes (Herkules), Pan, Merkury i Muzy. W przeciwieństwie do *Wesela*, niektóre ze śpiewanych scenek — oprócz tego, że dowodzą umiejętności artystycznych „drużyny” — niosą ze sobą przesłanie domyślne. Tematem pieśni są poczynania bogów, ich dokonania i umiejętności wojenne oraz zależność pasterzy i zwierząt domowych od przychylności ich boskich patronów. Fikcyjne dialogi bóstw zawierają natomiast czytelne aluzje do współczesnej poecie rzeczywistości politycznej.

³¹ Por. Abramowska, *Nie te kraje*, s. 116—117.

³² W tej pieśni, będącej podobnie jak pierwsza wprowadzeniem do właściwego turnieju śpiewaczego, Zimorowic wymienia bowiem bohaterki, którym poświęcił utwory Kochanowski; por. L. Ślęk, „Roksolanki” Szymona Zimorowica a renesansowy klasycyzm (*Liryka Jana Kochanowskiego jako tradycja*), [w:] *Jan Kochanowski i epoka renesansu. W 450. rocznicę urodzin poety 1530—1980*, pod red. T. Michałowskiej, Warszawa 1984, s. 370nn.

Napomnienia Alcydesa pod adresem Artemidy: „Nie zawsze się myślistwo twe dobrze obławia. / Na co liche zające lub sarny bijają?” (w. 130—131); „Zubrowie szkodźcy wielcy, także świnia dzika: / Na te niech smycz twoja mężne charty zmyka” (w. 135—136) odczytywane są jako apel do Zygmunta III, aby dał nauczkę nieprzyjaciółom z zewnątrz, zamiast angażować się w spory wewnętrzne³³. Jeśli — idąc tym tropem — potraktujemy Dianę jako alegorię króla polskiego, można również odnosić do niego (pożądane?) cechy właściwe tej bogini — męstwo, odwagę, prawość *etc.* Aluzje do współczesności, a zwłaszcza do poglądów na temat poezji zawierają także fragmenty angażujące obok Apollina i Diany również Muzy. Kwestia ta, będąca częścią pojawiających się w zbiorach bukolicznych wypowiedzi autotematycznych, stanowi osobne zagadnienie³⁴, jednak już teraz warto podkreślić, iż jest to jeden z przypadków nakładania się funkcji, czyli krzyżowania się różnych warstw mitologizacji w sielance. Obecność nawiązań mitologicznych o różnym statusie funkcjonalnym jest przyczyną tego, że np. opis postaci nakłada się na renarrację, jak w czwartej pieśni z *Wesela*, gdzie Wenus poszukująca swojego syna (fragment o charakterze narracyjnym) sporządza jego szczegółową charakterystykę, istny portret pamięciowy, który jest zarazem wyliczeniem cech miłości.

Dotychczas mowa była o renarracjach sugerujących autorskie pragnienie, by ukazać wachlarz możliwości tematycznych, które daje mitologia, a które poeta potrafi (co okazuje nam w mniej lub bardziej dyskretny sposób) wykorzystać. Wypełniają więc one podstawowe — według teorii Dobakówny — dla sielanki założenie „literackości odkrytej”³⁵. Ponadto fabuła mitologiczna bywa przez twórców sielanek stosowana przede wszystkim w funkcji argumentu, dobrego lub złego przykładu, kontekstu lub kontrastu dla sytuacji przedstawionej w utworze; albo też jako punkt wyjścia do refleksji lub wypowiedzi na temat spraw aktualnych.

Cały zestaw renarracji, nazwanych gdzie indziej „fabułkami mitologicznymi”³⁶, użytych „instrumentalnie” zawiera pieśń Dziewosłęba z *Roksolank*, choć ten sposób odwołania do mitu charakterystyczny jest dla całego

³³ W przypisie do tych fragmentów utworu wydawca twierdzi wręcz, że: „Wszystkie przytoczone w tej sielance pieśni w mniejszym lub większym stopniu zawierają krytykę rzeczywistości współczesnej autorowi” — J. Pelc, *Wstęp*, [w:] Sz. Szymonowic, *Sielanki i pozostałe wiersze polskie*, oprac. J. Pelc, wyd. II zmien., Wrocław 2000, s. 84.

³⁴ Por. uwagi w podrozdziale *Muzy*, s. 118—122.

³⁵ Dobakówna, *op. cit.*, s. 28.

³⁶ K. Płachcińska, *Logika układu (ze studiów nad „Roksolankami” Szymona Zimorowica)*, [w:] *Wśród zagadnień polskiej literatury barokowej*, cz. I: *Światopogląd — genologia — topika*, pod red. Z.J. Nowaka, Katowice 1980, s. 92—106.

zbioru. Pierwsza z opowieści mających zilustrować siłę miłości przywołuje postać potwora i olbrzyma, który „Chociaż się bogów nie bał, ani ich piorunów” (w. 52), tak ogromnym uczuciem zapałał do Galatei, że zmieniło to jego charakter i zachowanie:

Że też on, krwawożyrca, który ludzie jadał,
Galantować się umiał; wpojśróż oceanu
Ciało olbrzymie kąpał, stojąc po kolana;
Nauczył się grabiami poczesać czupryny,

SZim. Dz., w. 56—59

Następny fragment pieśni jest renarracją mniej znanej historii miłości Achillesa i Poliksena: „Pelidzie Pryjamowa cora / Podobała się” (w. 65—66). W kilku zdaniach poeta akcentuje zgubny wpływ uczucia na greckiego herosa, który — rzec by można — zatracił instynkt samozachowawczy i dał wpędzić się w pułapkę:

[...] dlategoż pan młody
Bezbronny do Cyntego kościoła na gody,
Przyszedł, ale, niż wiarę Pryjamównie ślubił,
Przy ołtarzu go Parys niemęski zagubił.

SZim. Dz., w. 69—72

Trzecia opowieść opiera się na micie o Hippodamii, która postanowiła rękę oddać temu, kto wygra z nią w wyścigach, i Pelopsie, który tego (podstępem) dokonał. W stosunku do dwóch wcześniejszych renarracji ta jest najkrótsza i, dla uniknięcia monotonii, rozpoczyna się figurą *praeteritio*: „Nie wspominam dziewoi twojej, Enomanie” (w. 73). Wspólną cechą tych niedługich, ale zawierających najważniejsze mity opowieści, jest intencja ukazania bezsilności boga i człowieka wobec władzy Kupidyna (bo, pomimo, że opowieści te zaczynają się słowami „Doznał mię Polifemus” — w. 51; „moje [...] strzały sercotypyczne” — w. 104 — co wskazywałoby na udział Dziewosłęba-Hymena w przytoczonych historiach, to jednak z dalszej części utworu wynika, że to Eros, jego „półbrat” i przyczyna wszelkich miłosnych nieszczęść i zawodów, jest ich sprawcą) i konsekwencji zaangażowania się w związek nierokujący powodzenia. Jednocześnie stanowią one wstęp do wypowiedzi skierowanej bezpośrednio do Rozymunda i zawierającej łagodną wymówkę pod adresem pana młodego, który w młodych latach również ulegał urokom miłości spod znaku Wenery (jest to przede wszystkim aluzja do sielankowej twórczości Zimorowica). Jego losy potoczyły się jednak szczęśliwiej niż antycznych bohaterów:

Przecię jednak musiałeś minąć Terpsychorę,
A otrzymać tysiąckroć wdzięczną Lilidorę.

SZim. Dz., w. 101—102

Dla kontrastu przywołuje poeta — tym razem w formie dłuższej renarracji (widoczna jest dbałość o urozmaicenie formalne owych „fabulek”; jak zauważył Backvis, pieśń Dziewosłęba, choć długa, nie jest utworem nużącym³⁷) znaną historię miłosną Apollina i Dafne. Stanowi ona również rodzaj dalszego ciągu do trzech wcześniejszych opowieści, o czym świadczy przytoczony na jej początku dialog pomiędzy bogiem — doskonałym myśliwym a Kupidynem, zapowiadający późniejsze kłopoty tego pierwszego, skrzydlaty bożek postanawia bowiem dowieść, że jego strzały mają większą siłę. Renarracja zawiera rozbudowany opis zakochanego Apollina i wstydlivej nimfy. Do tych fragmentów przyjdzie powrócić w innym miejscu³⁸, gdyż oboje przedstawieni są przez Zimorowica niczym współcześni mu młodzi ludzie; tu zacytujmy tylko najbardziej charakterystyczne elementy obrazu: Dafne zachowuje się niczym dobrze wychowana szlachcianka („Panna od niego oczy obraca wstydliva” — w. 151), Apollo przemawia do niej, wymieniając osobliwe, jak dla boga cechy („W delfickiej ziemi, w księstwie patarajskim / I na Tenedzie jestem dzierżawcą dziedzicznym” — w. 167—168; a ponadto: „mogę galardy z włoską pergameszką skoczyć, / Płęsy ruskie wyprawiać, polskim tańcem toczyć” — w. 173—174; oraz „kazonny grawać na kornecie” — w. 172). Historia ta, zakończona, jak wiadomo, metamorfozą nimfy w drzewo laurowe, ma uświadomić Rozymundowi jego szczęście — miłość odwzajemnioną:

Ja z tobą, Rozymundzie, łaskawiej postąpił,
Bo jakom tobie czystych zapałów nie skąpił,
Tak wzajem gładkowłosej twojej Lilidorze
Ogniów nieugaszonych udzielałem sporze.

SZim. Dz., w. 217—220

Ten idylliczny obraz małżeństwa Dziewosłęb potrafi również odnieść do mitu; tym razem występującego jako (jedyne) *bonum exemplum* — historii Eos i Tytona, którzy kochali się „równym sposobem” (w. 221). Dla odmiany w dalszej części utworu poeta powołuje się na historię Hippomenesa, który miłość i rękę Atalanty zdobyć musiał w zawodach i przy użyciu pod-

³⁷ C. Backvis, *op. cit.*, s. 62.

³⁸ Por. uwagi o naturalizacji postaci mitologicznych, s. 91—96.

stępu. Dla Hymena nie są to zabiegi bynajmniej godne pochwalenia i dlatego zestawia je z sytuacją Rozymunda jako *exemplum contrarium*³⁹:

Ale ty przyjaciela za moim wyrokiem
Otrzymałeś nie gwałtem, nie szalonym krokiem,
Lecz miluchno i snadno.

SZim., Dz., w. 291—293

W podobny sposób tematyka mitologiczna przeciwstawiona zostaje „łagodnym odom” w pieśni Tymorynny (I 2), a także w innych miejscach zbioru, zawsze ilustrując koncepcję dwóch rodzajów miłości.

W *Dziewosłobie* renarracje przeplatane i powiązane z wypowiedziami kierowanymi do nowożeńców pojawiają się jeszcze kilka razy, na zasadach, które starano się wyżej pokazać. Żadna z tych opowieści nie zostaje wprowadzona przypadkowo i tylko dlatego, że dotyczy miłości i jako taka wpisuje się w konwencję epitalamium; każda z nich ściśle odnosi się do tego, co parze młodej chce przekazać Dziewosłab w pieśni, która jest poetyckim ekwiwalentem oracji weselnej. *Roksolanki* zawierają najwięcej przykładów celowego wykorzystania renarracji, ale jest to metoda obecna prawie we wszystkich cyklach sielankowych. Warto może przytoczyć jeszcze jeden wyróżniający się oryginalnością przykład.

W rękopiśmiennym zbiorze sielanek Jan Gawiński zamieścił wcześniej niepublikowany tekst o wiele mówiącym tytule *Odczary na Simonidesowe Czary*. Utwór — będący niejedyną w *Sielankach nowych polskich* parafrazą Szymonowica — jest zbudowany na dość osobliwym pomysłe, który biografista Gawińskiego nie bez racji uznał za „wyskok dobrego humoru naszego poety”⁴⁰. Oto główną bohaterką jest owa „łotrzyni”, która skradła męża w sielance Symonidesa; jej celem jest zneutralizowanie czynności magicznych (przywoływanych w utworze), jakie wykonuje prawowita małżonka. Uzasadnienie pomysłu jest następujące: mężczyzna był jej wcześniej obiecany — można go nawet nazwać narzeczonym⁴¹ („Że moim miał zostawać, związałam przysięgą” — k. 154v, w. 26), więc małżeństwo z inną

³⁹ Przeciwstawienie namiętności spokojnemu szczęściu małżeńskiemu jest zgodne z ówczesnym ideałem żony jako towarzyszkki życia, przyjaciela i gospodyni. Podobne zestawienia — bądź to z historiami mitologicznym bądź z romansowymi — pojawiały się w autentycznych oracjach weselnych; pisze o tym M. Barłowska, *Klorynda i Tankred w topice mowy weselnej Jerzego Ossolińskiego*, [w:] *Z ducha Tassa. Księga pamiątkowa sesji naukowej w czterechsetlecie śmierci pisarza (1544—1595)*, pod red. R. Ociecek przy współud. B. Mazurkowej, Katowice 1998, s. 187—199.

⁴⁰ L.M. Dziama, *Jan Gawiński. Studium literackie*, Kraków 1905, s. 105.

⁴¹ Ale nie mężem, jak pisze Krzewińska (*op. cit.*, s. 171), chyba że uznamy go za bigamistę.

było *de facto* wynikiem uwiedzenia: „Kradzież to, nie małżeństwo” (k. 155, w. 12). W bukolice, która poprzez świadome odwołanie do wzorów wpisuje się w szereg utworów „naśladownictwa programowego”⁴² (Teokryt — Wergiliusz — Szymonowicz — Gawiński)⁴³, nie ma prawie mitologii — w tej mierze Gawiński podąża za Szymonowiczem, którego *Czary* są jednym z najbardziej ewidentnych przykładów usunięcia elementów antycznych i zastosowania kolorytu lokalnego w parafrazie z greckiego poety⁴⁴. Poeta wprowadza jeden wątek mitologiczny, być może za Teokrytem, który przed rozpoczęciem czarów każe dziewczynie odwołać się do „Kirki, Perimedey, Medeji”⁴⁵, czyli legendarnych czarodziejek. Gawiński pozostaje przy — bodaj najbardziej z nich znanej — Medeji, przywołanie jej „osiągnięć” jest wprowadzeniem do głównego punktu akcji i, podobnie jak u Teokryta, czarodziejka jest swego rodzaju patronką Pani, która pragnie osiągnąć równie skuteczną moc:

[...] Dirce moja! a ty
Kolchidzkiej niegdy wiedmy zwab mi wskok warsztaty:
Głównię z piekła, którą dom Kreontów paliła,
Gdy nad spółmłośnicą swej się krzywdy mściła,
Bicz złych Furyj, jako nim okraczała smoki,
Latając po powietrzu pod same obłoki [...]
Widzę i ziela w nowych księżycach zbierane,
Jakie kotły więc miały Medeji miedziane,
Dojdę jej sztuk [...]

Gaw. VII, k. 155, w. 19—24, 27—28

Przywołuje tu Gawiński, choć nie w kolejności chronologicznej, najbardziej znane przykłady czarów związanych z Medeą i Jazonem: pomoc w ujarzmieniu smoka, co było jednym z warunków zdobycia złotego runa; zemstę na nowej wybrance Jazona (w postaci podarunku sukni ślubnej, która zapłonęła na pannie młodej, córce króla Kreona, wywołując również pożar w pałacu) oraz zemstę na Peliasie, którego za poduszczeniem Medeji własne córki ugotowały w kotle zawierającym rzekomo cudowne odmładzające zioła. Pomijając wizerunek bohaterki jako latającej „wiedmy” — co

⁴² S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 244.

⁴³ O wzorach sielanki Szymonowicza pisał szczegółowo J. Łanowski, „Czarów” Szymonowicza *parentela klasyczna, pokrewieństwo renesansowe, kształt rodzimy*, [w:] *Charisteria Thaddaeo Sinko* [...] *oblata*, Warszawa—Wrocław 1951, s. 169—181.

⁴⁴ Por. J. Ławińska, *Szymonowicz jako naśladowca Teokryta*, „Eos” 1961, z. 1, s. 135—149.

⁴⁵ Teokryt, *Czarodziejki* [idylla II], w. 16. Wszystkie cytaty z Teokryta podaję według wydania: *Sielanka grecka. Teokryt i mniejsi bukolicy*, przeł. A. Świderkówna, oprac. J. Łanowski, Wrocław 1953.

blizsze jest raczej słowiańskim wyobrażeniom niż mitologii greckiej — niejasne jest posłużenie się określeniem „bicz złych Furi”, a i głównie przywodzi raczej na myśl inny mit (o Meleagrze i Atalancie). Być może Gawiński chciał wzmocnić efekt poprzez nagromadzenie rekwizytów z piekła rodem, może po prostu niezbyt dokładnie pamiętał mit⁴⁶. Nie jest również wykluczone, że sam autor nie był do końca przekonany co do zasadności wprowadzenia tego motywu; w rękopisie (*Odczary...* nie zostały wydane za życia autora) przy dwóch wersach znajduje się adnotacja: „deleantur hi duo si placet” (k. 155, dopisek marginalny dotyczy wersów: 18—27), co mogło stanowić pierwszy krok do oczyszczenia sielanki — w ślad za Szymonowicem — z motywów zakłócających jej swojski charakter.

Osobną grupę renarracji stanowią te, w których dokonano modyfikacji — nie na tyle istotnych, aby można było mówić o reinterpretacji, czyli bez intencji polemiki z tradycyjnym przekazem, ale wykraczających poza drobne przekształcenia w historiach omawianych powyżej.

Wierzby (X) Szymonowica są przykładem modyfikacji, którą nazwać można — za Markiewiczem — kompilacją. Poeta połączył kilka motywów mitologicznych (orszak nimf Artemidy, historia Kallisto — nimfy, która nie dochowała czystości, co wyszło na jaw w kąpieli, i została za karę przemieniona w zwierzę) i literackich (z Owidiusza, Kallimacha, Achillesa Tatiosa i Sannazzara)⁴⁷. W rezultacie powstała „nowa” historia mitologiczna, składająca się ze znanych motywów, i spełniająca określone funkcje: usprawiedliwiająca decyzję Naidy o życiu z dala od potencjalnych źródeł deprawacji, egzemplifikująca przypuszczenia, jak może się skończyć obcowanie z nieodpowiednimi ludźmi („Z jakim kto żył, zawsze był miewan za takiego” — w. 138). Nais — nimfa rozmyślająca nad wodami Puru — jest alegorią poety, który reprezentuje postawę właściwą renesansowemu humaniście, hołdującemu ideom stoicyzmu, „dobrej sławy”, umiaru i złotego środka. Historia przemienionych w wierzby boginek służy przedstawieniu sądów na temat twórczości poetyckiej i stylu życia oraz tłumaczy, dlaczego lepiej wybrać samotność niż pospolicitować się z niegodnymi ludźmi:

⁴⁶ Zabawne pomyłki wynikające z niedouczenia pokazuje na przykładzie utworu W. Kuchowskiego J. Malicki, *Słowa i rzeczy. Twórczość Wacława Potockiego wobec polskiej tradycji literackiej*, Katowice 1980, s. 130.

⁴⁷ O stosunku sielanki Szymonowica do antycznych i nowożytnych wzorów pisał T. Sinko (*Szymonowic i Kallimach*, [w:] idem, *Antyk w literaturze polskiej: prace komparatystyczne*, wybór i oprac. T. Bieńkowski, wstęp S. Stabryła, Warszawa 1998, s. 125—127) i M. Cytowska (*O „Wierzbach” Szymonowica na nowo*, „Meander” 1962, z. 5, s. 276—278).

Niechaj troski nie gryzą i frasunki płochę.
Samo nadbieży, co jest naznaczone komu,
A zła chwila namaca i w zawartym domu.

Sz. X, w. 10—12

Będzie pamiątka moja na wieczny czas stała:
Bo nie żył, po kim piękna pamięć nie została

Sz. X, w. 17—18

I wolę nad pustymi schadzać tu brzegami,
Niżli się popisować u gminu podłego.

Sz. X, w. 136—137

Dzięki formie zwrotu do adresata opowieść staje się bardziej poruszająca, bo wiemy, że przemawia nimfa do nimf-wierzb, a więc postaci w jakiś sposób jej bliskich („I wy, wierzby, byłyście kiedyś boginiami” — w. 29, „Żaby tylko koło was [...] dukają” — w. 31 *etc.*), co pozwala na familiarny ton i ocenę postępowania („Sameście sobie winny, niebogi” — w. 33), a dla podmiotu mówiącego stanowi rodzaj przestrogi. Opowiedzenie historii ma więc również cel moralizujący, co zostaje wyrażone *explicite*: „Może być, że kto korzyść weźmie z waszej szkody, / Jako ja teraz biorę” (w. 134—135).

Dlaczego nie uznać tej mitologicznej „składanki” za reinterpretację? Przyjmujemy, że z tą mamy do czynienia wówczas, gdy jest to wyraźna i świadoma zmiana sensu mitu. Ta historia stworzona została z półgotowych motywów-prefabrykatów (długo zresztą przeceniano wkład Szymonowica w jej oryginalne ukształtowanie), wykorzystanych jednak zgodnie z ich pierwotnym charakterem (Diana jest strażniczką czystości, satyry lubią poswawolić *etc.*).

Przedstawione powyżej przykłady ilustrują różnorodne sposoby wykorzystania w sielankach fabuły mitologicznej z zachowaniem jej narracyjnego charakteru. Jeśli więc w odniesieniu do powieści dwudziestowiecznej można renarrację uważać nawet za „przypadek banalny w swej oczywistości”⁴⁸, to stwierdzenie takie byłoby chyba krzywdzące dla twórców sielanek, którzy dowiedli, że posługiwanie się tą techniką nie musi wcale oznaczać monotonii.

⁴⁸ Abramowska, *Serie tematyczne*, s. 64 (przypis 12). Autorka powołuje się na stwierdzenie J.J. White’a, który jednak wypowiada się w sposób niewartościujący: „type one [i. e. renarration — M.W.] is clearly defined and agreed upon most critics”. (White, *op. cit.*, s. 52).

REWOKACJA, CZYLI MIT PRZYWOŁANY

Krótkie, rzec by można — skondensowane, odwołania do fabularnej warstwy mitu to jeden z najczęstszych typów funkcjonowania mitologizmów w poezji staropolskiej, nie wyłączając utworów bukolicznych. Rewokacje mogą mieć formę zdania, jak w wypowiedzi Marsjasza, który przypomina swojemu rozmówcy pieśni, jakie śpiewał, „gdy był Bachus ukradł Aryjadnę” (Ch. III, w. 21). Rzadziej przyjmują postać grupy nominalnej, jak w cytowanym już przykładzie z *Roksolanek*, gdzie wspomniany zostaje „miękki Adonis z udatną Cyprydą” (SZim. I 1, w. 6). Granica, jaką postawiłam pomiędzy renarracjami w ich najkrótszej wersji a rewokacją, to jeden mitem, wokół którego zbudowane zostało odwołanie. Warunek ten wynikał przede wszystkim z analizy przykładów oraz z teoretycznego założenia, iż zbudowanie najkrótszej nawet opowieści zawierającej co najmniej dwa mitemy implikuje intencję jej — choćby najbardziej skrótowego — opowiedzenia. Odwołanie się do jednego zdarzenia mitologicznego jest jak sięgnięcie do magazynu i wydobycie przydatnego rekwizytu. Rekwizyt ten może zostać tak użyty, aby uwaga czytelnika została skierowana na konkretną sytuację znaną z przekazów bądź sekwencję zdarzeń mitycznych. Ponieważ mity, które w taki sposób wykorzystuje poeta, należą do najbardziej znanych i posiadających wykładnie interpretacyjne, istnieje mała obawa, że odbiorca nie będzie potrafił właściwie zidentyfikować sygnału i odtworzyć w toku konkretyzacji historii, której autor nie chciał raz jeszcze powtarzać. Najczęściej zresztą owo sięgnięcie do gotowego repertuaru motywów mitologicznych wynika z konwencji bukolicznej, ma — jak można przypuszczać — charakter machinalny, czego wynikiem jest stosunkowo niewielki zakres w ten sposób wykorzystywanych fabuł. Stwierdzenie „erudycja antyczna była błyskotliwa, ale płytka”⁴⁹ jest tu adekwatne i można sądzić, że takie właśnie mechaniczne przywoływanie podsuwanych przez wyobraźnię opatrzonych przykładów mitologicznych było powodem krytyki XIX- i XX-wiecznych czytelników i badaczy staropolskiej sielanki.

Odniesienie do opowieści mitycznej w formie rewokacji zawsze ma konkretny cel, mity są przywoływane dlatego, że mogą posłużyć jako dobry lub zły przykład w funkcji argumentu bądź jako punkt odniesienia. Niektóre z fabuł mitologicznych są szczególnie podatne na instrumentalne wykorzystanie. Należą do nich m.in. tragiczne historie pięknych młodzieńców:

⁴⁹ T. Bieńkowski, *Antyk — Biblia — literatura. Antyczne i biblijne inspiracje oraz symbole*, [w:] *Problemy literatury staropolskiej*, pod red. J. Pelca, Wrocław 1972, t. 1, s. 314.

Adonisa i Akteona. Los tego pierwszego zostaje przywołany jako przestroga dla każdego, kto zbyt często zabawia się na polowaniach. W sielance, która poza tymi przykładami nie zawiera żadnych mitologizmów, historia kochanka Afrodyty zostaje przedstawiona tak, jakby zdarzyła się w sąsiedztwie:

Jeszcze po dziś dzień płacze swego Adonina
Wenus żalosa: „Ach, ach młodzieńcze ubogi,
Jako cię dzikiej świnię ząb uranił srogi!”

Sz. XII, w. 42—44

Pierwotny charakter przywoływanego zdarzenia mitycznego nie przesądza jeszcze, w jakim kontekście zostanie użyty. Nie zdarza się co prawda, aby w celach humorystycznych wykorzystano mit o Niobe rozpaczającej po śmierci dzieci, jednak już takie wydarzenia, jak przemiana Akteona, przez Szymonowica potraktowana jako przykład nieszczęścia, może być treścią frywolnej rozmowy między przebywającymi wśród arkadyjskiej przyrody mitycznymi bohaterami:

[Atalanta:][...] tam zaś, gdzie się Dyjanna kąpywa:
M[ealeger]: Wszakże i tam trafiwa! By mię tylko ona
Każń uszła, co zmieniała w jeleń Akteona!
Przyszłoliby do czego, ptaszyneczka małym
Wolałbym być; siadałbym na twym ciałku białym...

Ch. V, w. 77—80

Czasem zaś rewokacja zdradza całkowity brak szacunku do antycznego boga:

Sam Jupiter kozę ssal: przeto rzekę śmieli,
Obadwaśmy z Jowiszem jedną mamkę mieli.

Gaw. IX, k. 162, w. 19—20

Przykład ten świadczy nie tyle o tym, że mitologia nie jest już związana z żywym systemem religijnym, z którym można się identyfikować (od dawna bowiem nie pełni takiej roli), lecz o potrzebie świeżego spojrzenia na stale wykorzystywane motywy, choćby przejawiało się ono poprzez pomysły o wątpliwej wartości artystycznej.

W niektórych przypadkach można określić rewokację jako niezrealizowaną renarrację. Przyjmuje ona wtedy formę wyliczenia mitów, które mogłyby być podstawą opowieści. Związły katalog tematów mitycznych

znajdziemy w utworze *Zjawienie z Sielanek nowych ruskich*, który zawiera opis przygód i zabaw Kupidyndy w okolicach Lwowa, gdzie zjednął sobie przyjaźń miejscowego pasterza m.in. opowieściami:

Jako się mać pieściła jego z Adonisem,
Jakie fochy stroiła z trojańskim Parysem,
Jako gładki Pryjamic gładszą Tyndaryde
Sztucznie porwał i unioś pod ojczystą Ide

JBZim. XIV, w. 151—154

Podobny, choć nie tak lakoniczny zestaw potencjalnych tematów pieśni wymienia też tytułowy Mopsus z sielanki Gawińskiego. Zapowiadając skomponowany na zasadzie *carmen amoebaeum* występ swoich towarzyszy, którzy „wdzięczne pieśni swoje / Na przemiany piał mieli” (II, k. 142v, w. 13—14), pasterz poddaje im niejako tematy mitologiczne i pokazuje, jak należy je wykorzystywać. Pieśni śpiewanych przez Mopsusa Gawiński bezpośrednio nie przedstawia, lecz — podobnie jak Zimorowic — sygnalizuje ich tematykę. Jak można było przypuszczać, są to historie najpopularniejsze, szczególnie chętnie eksploatowane w sielankach i liryce miłosnej, jak np. przygody Apollina i Dafne, Jowisza i Danae, czy Wenery i Adonisa. Odwołanie do tych ostatnich kończy wyliczenie:

[...] jak swego Adona
Pani Cypru szalenie gorzała Dyjona
I inne tym podobne [...]

Gaw. II, k. 142v, w. 24—26

Niezamierzony raczej antyklimaks w postaci ostatniej potocznej frazy jest w znacznym stopniu wyrazem niezbyt dużych umiejętności poetyckich Gawińskiego, a jednocześnie wywołuje wrażenie, jakby autor nie miał już ochoty kolejny raz powtarzać tych samych fabuł, lecz wolał wierzyć, że czytelnik uruchomi odpowiedni zasób skojarzeń i sam zgadnie, jakie „tym podobne” historie piszący miał na myśli.

Rewokacja oznacza zwykle odwołanie do jednego z elementów fabuły mitologicznej (mitemów), rzadziej kieruje uwagę odbiorcy na mit rozumiany jako kompletna historia, mająca swój początek, przebieg i zakończenie. Dzieje się tak wtedy, gdy rewokacja ma formę przywołania mitu w aspekcie wynikowym⁵⁰, jak w wypowiedzi Stokłosa, który zwraca się do

⁵⁰ Por. H. Weinrich, *Struktury narracyjne mitu*, przeł. M. Dрамиńska-Joczowa, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1, s. 318.

otaczającej go natury, składającej się z elementów, które mają swoją mityczną przeszłość:

Tylko ty, mój Narcysie, kwiateczku kochany,
Żadną ręką śmiertelną nie będziesz urwany.

JBZim. IV, w. 77—78

Dwuwers ten nie zawiera formalnych wykładników narracji, a jedynie imię i nazwę pospolitą: Narcyz — kwiatek, które zestawione razem odwołują odbiorcę do opowieści o zakochanym w sobie chłopcu. Do mówienia o wykorzystaniu fabularnego aspektu mitu uprawnia nas to, że przedstawiony został końcowy efekt losów Narcyza, czyli jego metamorfoza. Wystąpienie w tekście samego tylko imienia konotowałyby przeważnie te cechy bohatera, które uczyniły go alegorią pychy, egocentryzmu, samouwielbienia *etc.*⁵¹ Każdy mit zawiera szereg potencjalnych sensów, w większości rozpoznanych i upowszechnionych poprzez różne rodzaje interpretacji. Kontekst, w jakim mitologizm zostaje użyty, powoduje u czytelnika aktualizację jednego z nich i odrzucenie pozostałych.

Taki sam mechanizm rządzi rewokacją dwóch mitologicznych historii miłosnych w pieśni otwierającej *Roksolanki*:

Oto pary do tańca nacelniejsze idą:
Już nie miękki Adonis z udatną Cyprydą,
Ni z Tezeusem nieżadna
Wyskakuje Aryjadna

SZim. I 1, w. 5—8

Tym razem wskazówką, która umożliwi właściwą interpretację, jest użycie pary imion kochanków, co jest bezpośrednim odesłaniem do historii, jaka się między nimi wydarzyła. Jest to sygnał wystarczający, tradycja bowiem

⁵¹ Por. np. alegoryczne wyjaśnienie mitu w: N. Comes, *Mythologiae, sive explicationis fabularum, Francofurti* 1587, s. 1015; a także F. Bacon, *De sapientia veterum, Lugduni Batavorum* 1633, s. 13—16. W dziele Bacona rozdział poświęcony Narcyzowi został zatytułowany *Narcissus, sive Philautia (Narcyz albo samouwielbienie)*. Metamorfoza młodzieńca i wynikająca z niej nauka inspirowały wielu twórców. Niektórzy uważali za stosowne wyjaśnienie znaczenia mitu, czego przykładem jest polskojęzyczne wprowadzenie do dramatu włoskiego *Narciso transformato* (1683): „Ta baśń doprawdy to znaczy, iż ci, którzy się kochają w próżnych zabawach, brzydząc się urodą Echa, to jest spraw, które przez prace są świetne i jasne, słusznie są przyrównani do narcyzów kwiecia, które z poranku kwitnie, a pod wieczór więdnie [...]”. Cyt. za: W. Roszkowska, *Uwagi o programowości teatru barokowego w Polsce*, [w:] *Wrocławskie spotkanie teatralne*, pod red. W. Roszkowskiej, Wrocław 1974, s. 78—79.

zna tylko jeden mit z udziałem każdej z par. Wiele innych postaci mitologicznych, jak np. najpopularniejsza w sielankach para — Wenus z Kupidynem — jest uwikłanych w różne opowieści, stąd samo użycie ich imienia nie pozwala na identyfikację jednego, wybranego wątku mitycznego.

W pieśni Pneumelli po rewokacjach następuje kilkustrofowa renarracja opowieści o związku Parysa i Heleny. Powód przypomnienia trzech par burzliwych związków bohaterów mitologicznych jest identyczny: ich skontrastowanie z życzeniami małżeńskiego szczęścia i spokoju składanymi młodej parze. Przywołanie mitu w formie rewokacji i renarracji ma więc ten sam cel, różnica tkwi jedynie w technice.

PREFIGURACJE

Istotą prefiguracji jako techniki stosowanej w powieści współczesnej jest stworzenie nowej opowieści opartej na schemacie fabularnym mitu. Protagonści nowej wersji mitu są często obdarzeni imionami swoich antycznych pierwowzorów oraz podobnymi cechami charakteru lub predylekcjami do określonego zachowania. W utworach poetyckich prefigurację tworzą czytelne sygnały, pozwalające na identyfikacje bohatera współczesnego tekstu z antycznym bogiem lub herosem⁵². Gdyby mechanicznie odnieść ten wzorzec do sielanek, okazałoby się, że podobną — pod względem formalnym — konstrukcję ma tylko jeden obraz z sielanki Gawińskiego *Żywoć ziemiański i dworski*, gdzie możnowładca zostaje przedstawiony na swoim dworze jako wszechwładny Jupiter (Gaw. X, k. 167, w. 15—22). Od razu należy zaznaczyć, że byłby to zły trop, jako że w tym fragmencie o ironię chodzi, nie zaś o zarysowanie rzeczywistego podobieństwa pomiędzy losami współczesnego bohatera i antycznego boga. Posługiwanie się terminem prefiguracja w odniesieniu do sielanek jest zatem uzasadnione pod warunkiem opatrzenia go kilkoma zastrzeżeniami.

Podobnie jak w przypadku rewokacji, technice prefiguracyjnej poddane zostają zawsze mity dobrze znane, poznawane i objaśniane w szkołach i spopularyzowane — by nie rzec: zbanalizowane — przez niezliczone użycia w poezji. Dodatkowo odwołanie do fabuły mitycznej jest sygnalizowane za pomocą nazwy własnej bądź stanowi opis zdarzenia, które czytelnik jednoznacznie kojarzy z danym mitem (np. tylko jedna matka skamieniała

⁵² Por. White, *op. cit.* (o prefiguracji w powieści współczesnej); Stabryła, *Hellada i Roma. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1976—1990*, s. 66—78 (analiza przykładów zastosowania prefiguracji w poezji).

z rozpaczy). Analogia pomiędzy współczesnymi i mitycznymi wydarzeniami zostaje — inaczej niż w literaturze współczesnej — wyrażona przez autora *expressis verbis*: mój bohater robi, co kiedyś uczynił bohater mityczny („Pierwsza śmiercią od śmierci Alcestis Admeta / Wybawiła, mnie dzisiaj druga Filoreta” — JBZim. XVII, w. 57—58). Celem prefiguracji w sielankach (a z dużą dozą prawdopodobieństwa można powiedzieć, że i w całej poezji staropolskiej) nie jest więc erudycyjna gra z czytelnikiem — do jakiej przecież mitologia bywa nieraz wykorzystywana — lecz porównanie przedstawianych w utworze wydarzeń z epizodem mitologicznym. Technika ta ma więc przede wszystkim walor stylistyczny.

Jednym z popularniejszych wątków wykorzystywanych dla ukazania zbieżności pomiędzy wątkami współczesnymi i mitycznymi jest przemiana Niobe kamieniejącej z rozpaczy po śmierci dzieci. W sielankach zostaje on wprowadzony w sposób najbardziej zbliżony do technik używanych w literaturze współczesnej, czyli poprzez przedstawienie bohatera powtarzającego gest antycznej postaci. Taką formę ma w epicedialnej bukolice Bartłomieja Zimorowica, gdzie zmarłą żonę oplakuje Olifir — *alter ego* autora:

Niech mi od narzekania język mój zdrętwieje,
Niechaj się świat powodzią łez moich zaleje [...]
Niech i ja skamienieję, a nad oplakany
Ciałem stanę, jakoby grobowcem ciosany [...]

JBZim. XVII, w. 69—70, 73—74

Jedynym formalnym wykładnikiem zestawienia dwóch zdarzeń jest pojawiające się w piątym z kolei anaforycznym wersie: „i ja” — odsyłające czytającego do nienazwanej z imienia postaci, która już kiedyś tego samego doświadczyła. Poeta potrafi jednak zrezygnować i z tej wskazówki. Ten sam wątek pojawia się bowiem w *Sielankach nowych ruskich* jeszcze dwukrotnie, za każdym razem w innym wariacie stylistycznym. Monolog Pneumacji lamentującej w *Żalobie* nad młodo zmarłym poetą rozpoczyna się słowami:

Tylko ja sama, me serce kochane,
Przy grobie twoim nieprzetrwanym stanę
Słupem, któremu z miłosiernych oczy
Łzy strumieniami frasunek potoczy.

JBZim. XI, w. 179—182

To samo zdarzenie mityczne zostało wcześniej przywołane przez inną bohaterkę utworu, Tymorynnę:

A ja nad grobem i nad zimnym trupem
Czemu nie stanę marpezowym słupem?
Czemu z pośrodku martwego kamienia
Nie toczę dawno krwawego strumienia?

JBZim. XI, w. 95—98

Parafrazując słowa wypowiedziane przez partnerującą jej śpiewaczkę, Pneumancja pozbawia postawione przez nią pytania retoryczności, a jednocześnie przyjmuje wobec pozostałych osób postawę polemiczną. Do pewnego momentu można wypowiedzi pasterek noszących prawie wyłącznie imiona zapożyczone z *Roksolanek* traktować jako jeden lament rozpisany na głosy, jednak w chwili, gdy jedna z nich wyraża przekonanie, że czas już kończyć „próżne narzekania, / Niepłatne żale” (w. 167—168), tylko Pneumancja sprzeciwia się temu i sama oplakuje poetę. Wyróżnienie tej postaci z grona pozostałych wydawać się może zrozumiałe, jeśli przypomnimy, że jej imię to poetycki pseudonim Katarzyny Duchnicówny, która w ten sposób odwdzięcza się Szymonowi za ofiarowane na jej ślub wiersze⁵³.

Wątek kamieniejącej z rozpaczyny Niobe należy do tych, które pojawiają się w określonym kontekście, zazwyczaj w utworach o charakterze funeralnym. Większość zdarzeń mitycznych, do których odnoszą się prefigurowane w utworach bukolicznych sytuacje, nie wyróżnia się takim nacechowaniem. Śmierć syna boga-słońca może stanowić analogię dla śmierci młodego poety (JBZim. XI, w. 267—276), ale może też służyć do hiperbolicznego przedstawienia cierpień zakochanego młodzieńca. Wykorzystanie jednego wątku w dwóch diametralnie różnych kontekstach wiąże się ze zmianą rejestru stylistycznego:

Tak ci niekiedy Faeton gorący
Wziąwszy kaganiec słońca palający
Pod swój regiment w młodoletnim stanie
Utonął marnie w wielkim Erydanie.

JBZim. XI, w. 267—270

[...] jeśli mi nie podasz ręki przy kapłanie
Utonę, jak Featon niegdy w Erydanie,
Który nie pierwej na dno rzeki się obalił
Aż pół świata pochodnią dzienną wniwecz spalił.

JBZim. I, w. 185—188

⁵³ Sam Zimorowic pisał w *Leopolis triplex*, że przedstawiał Duchnicównę pod imieniem Filorety i Pneumancji (L. Szczerbicka-Ślęk, *Wstęp*, [w:] J.B. Zimorowic, *op. cit.* s. XIII—XIV).

W obydwu przypadkach określić można, jakie cechy zdarzenia mitycznego spowodowały jego przywołanie. W *Żalobie* zestawienie z losem Faetona wydobywa podobieństwo ich śmierci — tak samo nagłych, okrutnych i przedwczesnych. Drugi przypadek wydaje się mniej umotywowany, jako że śmierć nie była przecież konsekwencją jakichś perypetii miłosnych; prawdopodobnie zadecydowała spektakularność upadku, który spowodował duże spustoszenia. Nie jest wszakże wykluczone, że autor przywołał takie zdarzenie z repertuaru mitologicznego, jakie podsunęła mu pamięć, nie zastanawiając się nad jego adekwatnością.

Innym mitem, wykorzystanym przy użyciu techniki prefiguracji dla różnych celów, jest opowieść o Dedalu i Ikarze. Do losów tego drugiego nawiązuje w dedykacji do *Sielanek* Szymonowic:

A mnie co za rozsądek czeka, żem się pióry
Małymi kusił o wierzch niedostępnej góry?
Ten, co Ikara? [...]

Sz. ded., w. 27—29

Wątek mitologiczny został wykorzystany w realizacji toposu skromności — jednego ze stałych elementów wierszy dedykacyjnych, zawierających wypowiedź o ofiarowywanym dziele umniejszającą jego wartość⁵⁴. Deklaracja naśladowania Teokryta i niewyrażone wprost, ale zawarte przecież w koncepcji emulacji pragnienie dorównania mistrzowi zostają przedstawione jako porywanie się na rzeczy niemożliwe. Porównanie do losu Ikara odnosi się więc do całościowej wymowy mitu jako opowieści o potrzebie dokonywania rzeczy niezwykłych, ale także o porażce i utracie złudzeń. Czytelnik musi w toku lektury zaktualizować tę warstwę mitu, która zawiera sensy metaforyczne, i wznieść się ponad znaczenia dosłowne, tj. sekwencje zdarzeń fabularnych.

Przywołanie konkretnego mitemu — momentu wzbicia się do lotu — jest natomiast podstawą prefiguracji w pieśni Leneruli:

Wprawdziec nie z Krety, z obłądliwych przecie
Budynków, jakie Dedalus na Krecie
Sztucznie zbudował przed laty,
Wylecę, człowiek skrzydlaty.

Szim. 17, w. 5—8

⁵⁴ Por. R. Ocieczek, *Sławorodne wizerunki. O wierszowanych listach dedykacyjnych z XVII wieku*, Katowice 1982, s. 34.

Tekst Zimorowica jest swobodną parafrazą słynnej pieśni *Niezwykłym i nie leda piórem opatrzony*. Autor *Roksolanek* wykorzystuje frazeologię i sposób obrazowania Kochanowskiego, jednak zasadniczo zmienia sens metamorfozy człowieka w istotę posiadającą umiejętność latania. Przemianę (która dla podmiotu lirycznego ma charakter snu, projekcji marzenia) traktuje bowiem dosłownie: jako jedyny sposób dotarcia do kochanka⁵⁵. Odwołując się do mitu, śpiewaczka ma na myśli fizyczny akt wzniesienia się nad ziemię i osiągnięcia celu (nie bez powodu pojawia się imię tego, który przeżył podróż). Odwrotnie niż w utworze Szymonowica, uświadomienie sobie alegorycznego znaczenia mitu nie jest konieczne.

Nie zawsze można jednoznacznie zdecydować, czy w danym fragmencie mamy do czynienia z prefiguracją, czy też z rozbudowanym porównaniem, które nie opiera się na odwołaniu do fabularnej warstwy mitu. Jedną z przyczyn jest defabularyzacja mitów i „usamodzielnienie” niektórych postaci mitycznych, funkcjonujących w tradycji w oderwaniu od opowieści, w obrębie której zostały powołane do życia. Do nich należą niewątpliwie legendarni śpiewacy, którzy swoją sztuką potrafili dokonywać cudów, dzięki czemu w literaturze są wcieleniem idealnego, archetypicznego poety. Pasterze jako twórcy pieśni chętnie przyznają się do duchowego pokrewieństwa z mitycznymi muzykami, a porównanie do nich stanowi najbardziej pożądany komplement — lub autokomplement, jak we fragmencie *Dafnisa*:

Potrafię też na gęślach i o dwojej kwincie,
Jako więc na aktejskim grawał Aracyncie
Amfijon muzyk derski, gdy chodził za stady,
A lasy i zwier dziki szedł za jego szlady.
Cóż po tym? Gdy ja próżno śpiewam, próżno proszę

Sz. I, w. 67—72

Podczas gdy Amfion potrafił siłą swojego talentu poruszyć nie tylko ludzi, zabieg pasterza — którego umiejętności nie są mniejsze — nie wywierają wrażenia na dziewczynie (domyślamy się, że jest mniej wrażliwa na sztukę niż „zwier dziki”). Wprowadzenie mitologizmu ma formę narracji (formy czasownikowe: grawał, chodził, szedł), czy jednak odnosi się do zdarzenia mitycznego z udziałem muzyka? Odpowiedź na to pytanie musi być negatywna. Przedstawienie Amfiona w trakcie działania służy wyłącznie ilustracji jego talentu. Postać bohatera zostaje poddana zabiegowi, który można by określić mianem „fabularyzacji”, ale nie oznacza on przywróce-

⁵⁵ Por. Ślęk, „Roksolanki” Szymona Zimorowica a renesansowy klasycyzm, s. 372—374.

nia statusu dawnej opowieści (jako przeciwieństwo defabularyzacji), lecz powierzenie osobie mitycznej roli w epizodzie nieznanym z tradycyjnych przekazów, ale zgodnym z jej charakterem i kompetencjami. W micie Amfion nie poruszał swoją muzyką przyrody, lecz kamienie (w ten sposób powstały mury obronne Teb) i nie grywał na dziewięciostrunnej lutni w Kaistrze (jak chce pierwszy śpiewak chóru młodzieńskiego *Roksolanek*), lecz każdą z tych rzeczy mógłby wykonać⁵⁶. W podobny sposób traktowany jest Orfeusz i inny legendarny muzyk, Arion. Wszystkim trzem przypisuje się zresztą takie same umiejętności, co z reguły sprowadza się do określenia, iż na siłę ich talentu nie pozostawały obojętne nawet, jak to ładnie ujął poeta, „ciała leśne próżne ducha” (SZim. II 1, w. 7).

Mit o Orfeuszu może być również przedmiotem prefiguracji, wtedy jednak przywoływane jest konkretne zdarzenie fabularne, np. wyprawa do Hadesu w poszukiwaniu żony. Żartobliwą analogię swego losu do dziejów mitycznego śpiewaka wykazał bohater *Zalotnika*:

Wiem, że kiedyś Orfeus dla umarłej żony
Spuściwszy się w otchłanie srogiej Persefony,
Dźwiękiem lutni łagodnej do płaczu przyprawił
Czarty i na czas panią swą od nich wybawił.
Ja przygrawać mam wołą nie jędzej złośliwej,
Lecz duszy z przyrodzenia bardzo lutościwej.

JBZim. X, w. 87—92

Ten sam wątek może być wykorzystany w mniej zaskakującym kontekście, a więc w sielance epicedialnej, zbliżonej charakterem do *Filorety* Zimorowica, w której do mitycznego muzyka zwraca się owdowiały pasterz:

Szukałeś swojej zguby, zakładu drogiego
Trackich Muz ozdobo, gdy do dna samego
[...] Wszedłeś po Eurydykę [...]
I ja pójdę, i szukam, a z mego kochania
Jak ty u ludzi, tegoż nabędę mniemania

Gaw. IV, k. 148v, w. 23—24, 26—28

⁵⁶ Właściwości poruszania zwierząt i przyrody miała oczywiście muzyka Orfeusza, o pobycie Amfiona w Kaistrze nic nie wiadomo, a grał on prawdopodobnie na trójstrunnej lirze — zrobionej ku czci potrójnej bogini, panującej w podziemiach, na ziemi i w powietrzu. Przypisywanie tych samych właściwości obydwu śpiewakom (oraz Arionowi) powszechne było nie tylko w praktyce literackiej, ale także w słownikach mitologicznych. Por. uwagi w podrozdziale *Mityczni śpiewacy*, s. 101—103.

Jest to typ odwołania, które w najpełniejszy sposób wykorzystuje symboliczny charakter mitu, określane przez trzy składniki go konstytuujące, czyli miłość, śmierć i sztukę. Lamentacyjna apostrofa do Orfeusza wydobyla uniwersalną prawdę: tylko sztuka daje szansę przezwyciężenia śmierci, ale nie ma mocy jej pokonania⁵⁷.

Przykłady wykorzystania fabularnej warstwy mitów, które nazwałam prefiguracjami, najbliższe są omówionej wcześniej formie przywoływania mitu — rewokacjom. Najczęściej mają postać nierozbudowanych odwołań do jednego mitemu (choć w przypadku prefiguracji nie jest to warunek konieczny), zawsze umotywowanych kontekstem: mit jest bowiem przypominany w celu zarysowania analogii do wydarzeń współczesnych. U źródeł częstego powoływania się na historie mitologiczne tkwi z pewnością również przekonanie o ich uniwersalności (co jest przyczyną stosowania techniki prefiguracyjnej w literaturze XX wieku), jednak czynnikiem decydującym jest popularność mitologii jako użytecznego zbioru złych i dobrych przykładów.

Wobec podobieństwa prefiguracji w sielankach do rewokacji można zapytać o zasadność ich wyróżniania jako odrębnej techniki wykorzystywania mitologizmów. Jeśli jednak na chwilę przyjmiemy inną perspektywę badawczą, wyznaczaną nie przez teksty, ale przez mit i jego ewolucję w sztuce, musimy przyznać, że historię tematu mitycznego tworzą nie tylko bogate paralele zawarte w dwudziestowiecznych powieściach, ale również owe załączki techniki prefiguracyjnej w poezji dawnej.

REINTERPRETACJE

Sielankopisarze rzadko podejmują próby reinterpretacji mitów, nadawania im odmiennych sensów czy budowania nowych; stosunek twórców staropolskich do tradycji antycznej cechuje respekt i szacunek dla autorytetów starożytnych, co nie pozwala na bezceremonialne wykorzystanie ich spuścizny. Nie bez przyczyny pierwsze przykłady przewartościowania mitów pojawiły się w romantyzmie i cieszyły się największą popularnością w literaturze dwudziestowiecznej. Dwa utwory, w których dostrzec można twórcze, choć jeszcze nie obrazoburcze, podejście do mitu znajdują się w tomiku Szymonowica. Najbardziej chyba znanym przykładem reinterpretacji motywu mitologicznego w celu osiągnięcia pożądanego morału jest sielanka

⁵⁷ Por. Ch. Segal, *Orpheus. The Myth of the Poet*, Baltimore—London 1989, s. 2.

Alkon (VII)⁵⁸. Inspiracją utworu była druga część XXII idylli Teokryta, tzw. hymn na Dioskurów. Właściwą opowieść umieścił poeta w ramach kompozycyjnych: jej narratorem jest Alkon, zatroskany o przyszłość swoich synów. Charakter pieśni zostaje określony wprost i z góry:

I ty, synu, usłuchaj, daj pokój cudzemu!
Nigdy ta rzecz na dobre nie wyszła żadnemu.
I boskim się to synom nie zwiozło [...]

Sz. VII, w. 27—29

Treścią pieśni jest zatarg pomiędzy ludźmi — Idasem i Linceselem a synami Zeusa — Kastorem i Polideukesem. Przedmiotem sporu jest prawo do poślubienia córek Leukipposa. Wobec niemożności pokojowego rozstrzygnięcia, młodzieńcy postanawiają, że o sprawie przesądzi pojedynek Kastora z Linceselem. Wedle Teokryta i przekazu mitologicznego kończy on się nieomyślnie dla Dioskurów, co sprowadza jednak interwencję ich boskiego ojca, piorunem karzącego śmiertelników. Ostatecznie więc hymn greckiego liryka jest pochwałą Kastora i Polideukesa i ilustracją ich boskości. Szymonowicz zmienia zakończenie, tak aby obydwaj uczestnicy pojedynku ponieśli zasłużoną karę:

Same tylko dwa trupy na placu zostały,
Aby potomnym czasom naukę dawały:
Po Kastorze, jako to źle pragnąć cudzego,
Po Lincesie, jako to źle mieć niepowolnego
Przyjaciela, abo więc chcieć się go dobijać.

Sz. VII, w. 173—177

W przypadku tego motywu mitycznego można mówić o dwukrotnej jego adaptacji na użytek konkretnego utworu. O innowacji Szymonowicza była już mowa, ale i jego antyczny pierwowzór — idylla Teokryta nie oddaje treści mitu znanej z tradycyjnego przekazu. W mitologii jest bowiem mowa o sporze pomiędzy braćmi, dotyczy on jednak przedmiotu o wiele bardziej prozaicznego, a mianowicie podziału łupów po dokonanej wspólnie grabieży bydła w Arkadii⁵⁹. Poetycka adaptacja Teokryta miała cele dość oczywiste — chodziło o przystosowanie fabuły mitologicznej do wymagań gatunku, a zaloty i konkurencja o rękę kobiety niewątpliwie bardziej odpowiadały

⁵⁸ Ławińska, *op. cit.*, s. 136, 138.

⁵⁹ Por. np. R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, wstęp A. Krawczuk, Warszawa 1967, s. 217.

konwencji. U Szymonowica przekształcenie idzie jednak znacznie dalej, poeta zakłada bowiem *implicite*, iż karę za swoje postępowanie musi ponieść każdy — nawet bóg (co bynajmniej nie było regułą w mitologii). W ten sposób zreinterpretowana przez poetę historia staje się przestrożą dla współczesnych i spełnia funkcję nauki moralnej.

Przekształcenie motywu znanego z tradycji antycznej spotykamy również w innym utworze Szymonowica. Centralną część sielanki *Ślub* (XI) stanowi przemowa Muz skierowana do narzeczonej Sieniawskiego, Katarzyny Kostczanki. Boginie przekonują pannę młodą, że musi jeszcze nieco poczekać, zanim zazna radości życia ze swym mężem, który najpierw powinien spełnić swoje obowiązki wobec ojczyzny (w rzeczywistości tzw. ślub przerwany był spowodowany tym, że oboje nowożeńcy byli jeszcze dziećmi). Ich mowa ma pocieszyć młodziutką żonę:

Tobie, cna panno, jeśli tesknica zostaje,
Niechaj zostanie wespół nadzieja stokrotna,
Która-ć na potym od da z lichwą chwila wrotna.

Sz. XI, w. 268—270

Dowodem tego, iż szybko spełnione zachcianki i natychmiast uzyskane przyjemności nie zawsze popłacają, jest opowiedziana przez Muzy historia miłości Wenus i Adonisa. Poeta eksponuje wątek namiętnej miłości Afrodyty do młodzieńca (choć był on zaledwie jednym z licznych kochanków bogini, która miała „tylko jeden boski obowiązek, a mianowicie miłość”⁶⁰), podkreślając, że chciała ona jak najszybciej zaspokoić swoje erotyczne pragnienia, nie czekając, aż Adonis osiągnie wiek, kiedy by „go prawym mężem zwać się nie sromala” (w. 132) (można to uznać za aluzję do prawdziwego powodu odłożenia konsumpcji małżeństwa). Dalej poeta opisuje rezultaty tych zabiegów: Adonis, rozpieszczany przez boginię, zniewieściał, utracił swą świeżość i młodość, a rozwiązłość i brak aktywności życiowej doprowadziły go w końcu do przedwczesnej śmierci:

Wszystko poległo w miękkich wczasach i gnusności.

[.]

I onę piękną krasę i oblicze śliczne

Poszpeciły rozkosze zbytnie, ustawiczne.

[.]

⁶⁰ Ibidem, s. 76.

Przyszły choroby i wiek uwiędły w młodości,
A szczętu nie zostało dawniejszej rzeźwości

Sz. XI, w. 158, 161—162, 165—166

— Afrodyta zaś, aby zatuszować swój błąd i zachować twarz:

Puściła wieści, że jej oblubieniec drogi,
Wpadając nieostrożnie w łowach na zwierz srogi,
Zębem nielitościwym odyńca dzikiego
Obrażony, postradał żywota miłego.

Sz. XI, w. 191—194

Zniewieścienie Adonisa znane jest z niektórych przekazów mitologicznych. Natomiast upozorowanie jego tragicznej śmierci to oczywiste zmyślenie poetyckie, które ma w tym konkretnym przypadku spełnić funkcję perswazyjną, czyli dostarczyć Muzom argumentów i uprzedzić ewentualne żale narzeczonej Sieniawskiego. Pozwala także na wyciągnięcie wniosku, który można sformułować jako ogólny nakaz moralny: nie należy folgować żądom. Moralizujący charakter pieśni Muz jest ewidentny, ponieważ dzieje Adonisa i jego śmierci (postać dzika przybrał zazdrosny o boginię miłości Ares bądź, według innych przekazów, Apollo) należą do najbardziej znanych mitów i tak znaczne ich przekształcenie przez poetę nie mogło ująć uwagi czytelników. Sam Szymonowicz zresztą odwołuje się do tego motywu w innym utworze (Sz. XII, w. 42—44), tym razem zwracając uwagę na dosłowne znaczenie fabuły (nieszczęśliwy wypadek na polowaniu).

Szymonowicz jest jedynym sielankopisarzem, który zdecydował się na tak daleko idące przekształcenia fabuły mitycznej. Jego reinterpretacje nie mają jednak charakteru rzeczywistej polemiki z mitem czy próby nowatorskiego odczytania jego przesłania; służą doraźnemu celowi: udowodnieniu tezy zawartej w utworze. Zarazem ilustrują pewną technikę warsztatową poety, którą za Aleksandrem Wojciechem Mikołajczakiem możemy nazwać „grą w antyk”⁶¹. Polega ona na modyfikacji zakończenia bądź ważnego fragmentu historii mitologicznej, przy założeniu, że czytelnik rozpozna te zmiany i odgadnie intencje twórcy. Wymaga od uczestników odpowiednich kompetencji, określonej świadomości literackiej i zbliżonego poziomu wiedzy w zakresie kultury antycznej. Wiąże się z nią — jak z każdą grą —

⁶¹ A.W. Mikołajczak, *Antyk jako gra literacka w poezji Sarbiewskiego*, [w:] *Literatura łacińska w dawnej Polsce*, pod red. T. Michałowskiej, Warszawa 1995, s. 179—194, Por. także idem, *Antyk w poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, Poznań 1994, s. 131—142.

pewne ryzyko: „o ile bowiem może on założyć taką a nie inną odpowiedź odbiorcy wirtualnego na swój ruch, o tyle może jedynie domyślać się reakcji konkretnego czytelnika”⁶². Wobec dwóch zmienionych przez Szymonowica fabuł czytelnik może postąpić w trojaki sposób:

1. Nie zauważyć modyfikacji mitu i uznać jego przywołanie za jeszcze jedną renarrację zawierającą starożytne egzempla.
2. Odnosić zmianę i dojść do wniosku, że poeta nie zna dobrze mitologii.
3. Odnosić zmianę i interpretować ją jako wyraz świadomego działania poety-mitotwórcy.

Tylko trzeci rezultat gry może zostać przez poetę uznany za w pełni zadowalający; pierwszy — nie utrudnia poprawnej interpretacji tekstu (autor osiąga cel moralizatorski), ale kwalifikuje czytelnika jako osobę nie potrafiącą posługiwać się kodem, jakim w tym przypadku jest mitologia. W najgorszej sytuacji stawia nadawcę rezultat drugi — oznaczający, że jego umiejętności zostały źle ocenione przez odbiorcę, a intencje pozostały niezrozumiałe. Im bardziej znany mit, tym większa szansa na porozumienie pomiędzy uczestnikami gry i osiągnięcie wspólnego zwycięstwa⁶³. Pod tym względem reinterpretacje Szymonowica możemy więc określić jako gry o niedużym stopniu zaawansowania.

TRANSPOZYCJE

Termin transpozycja lub przemieszczenie schematu fabularnego mitu może być zdefiniowany szeroko jako przystosowanie opowiadanej historii do rzeczywistości współczesnej autorowi m.in. poprzez wprowadzenie anachronizmów i anatopizmów⁶⁴. Takie jednakże cechy nosi w sielankach prawie każda opowieść o proveniencji antycznej, a zwłaszcza każda dłuższa, w której znajdzie się miejsce na uwzględnienie szczegółów opisu *etc.* oddających koloryt lokalny. Tego typu dążenie do „zeswojszczenia realiów”⁶⁵ jest charakterystyczne dla staropolskiej poezji. Prawie każde bardziej rozbudowane zastosowanie mitologizmu jest w jakimś stopniu poddane aktualizacji lub naturalizacji⁶⁶.

⁶² Idem, *Antyk jako gra*, s. 185.

⁶³ Mikołajczak (ibidem) przywołuje pojęcie gry o sumie niezerowej, gdzie preferencje graczy są zgodne. Można przyjąć, że taki charakter mają wszystkie gry literackie.

⁶⁴ Frye, *Mit, fikcja, przemieszczenie*, s. 305.

⁶⁵ Por. Abramowska, *Serie tematyczne*, s. 57.

⁶⁶ Termin D. Busha (*Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*, New York 1957, s. 222—223), oznaczający „uwspółcześnienie” wątku lub postaci mitologicznej poprzez dosto-

Warunkiem, który pozwala na wyodrębnienie jeszcze jednego sposobu wykorzystywania mitu w aspekcie fabularnym, jest zmiana perspektywy czasowej, z jakiej zostaje on opowiedziany. W omawianych dotychczas przykładach fabuła mitologiczna miała status historii, która kiedyś się wydarzyła i teraz zostaje, najczęściej nie bez celu, przypomniana. Zdarzenia składające się na nią należą jednak już do przeszłości i do innej rzeczywistości niż ta, w której żyją pasterze — bohaterowie sielanek. W odniesieniu do tych sposobów wykorzystania fabuły mitologicznej zasadna jest teoria Dobakówny, wedle której opowieści mityczne są jednym ze sposobów wypełnienia drugiego planu utworów bukolicznych⁶⁷, podczas gdy pierwszy plan poświęcony jest przedstawieniu mniej lub bardziej wyidealizowanego obrazu wiejskiej bądź podmiejskiej Arkadii wraz z jej mieszkańcami. Nawet prefiguracje mitologiczne są przede wszystkim konwencją stylistyczną i nie wyrażają rzeczywistej empatii w stosunku do antycznego bohatera czy poczucia doświadczenia jego losu. Nie ma tu — wydawałoby się — miejsca na odgrywanie mitu. Zasada taka rządzi konstrukcją świata przedstawionego w *Sielankach* Szymonowica, jednak nie można jej uznać za obowiązującą dla wszystkich cykli bukolicznych. Zdarzają się bowiem utwory, w których historia mitologiczna, obejmująca również pierwszy plan, zostaje opowiedziana tak, jakby działa się w tym samym świecie, w którym toczy się życie pasterzy.

Przykłady takiego przedstawienia fabuły, które możemy za Frye'm nazwać „bezpośrednim mitologizowaniem”⁶⁸, zawierają *Gwary leśne* Chełchowskiego. Do roli głównych bohaterów sielanek zostały przez autora powołane prawie wyłącznie postacie mitologiczne. O doborze takich, a nie innych osób, decydował, jak się wydaje, ich leśny rodowód, są to bowiem zarówno stali mieszkańcy sielankowego krajobrazu (fauny, nimfy *etc.*), jak i znani z mitów bohaterowie, których związek z leśną scenerią można wytłumaczyć (np. Meleager i Atalanta). Na postaciach też skupia Chełchowski uwagę, traktując je raczej swobodnie (tj. bez trzymania się realiów mitologicznych) i każąc im toczyć „pasterskie rozmowy”. Mit w aspekcie fabularnym pojawia się w *Gwarach* zwykle w tle, jako uzupełnienie (czasem dopiero na etapie konkretyzacji czytelniczej) charakterystyki postaci. Jednym z dwóch wyjątków jest sielanka pierwsza, którą wypełnił Chełchowski opowieścią o Ganimesesie — wyjątkowej urody pasterzu, który został porwany przez Zeusa, a w ostateczności pozostał na Olimpie jako podczasy

sowanie ich do realiów współczesnych autorowi. Szerzej o tej propozycji terminologicznej piszę w następnym rozdziale, s. 76—91.

⁶⁷ Dobakówna, *op. cit.*, s. 10—11.

⁶⁸ Frye, *Mit, fikcja, przemieszczenie*, s. 304.

bogów. Sielanka ma formę dialogu pomiędzy nim a Manto — wieszczką, córką słynnego wróżbity Tejrezjasza, od której dowiaduje się o swoim przeznaczeniu:

[...] wiedz to pewnie o tym,
Z orłem iż w niebo niesion będziesz wkrótce lotem.

Ch. I, w. 95—96

Ganimedes nie wydaje się zachwycony taką perspektywą:

Ja bym na to pozwolił, bym żył z Satyrami
Zawsze i tańczył pięknie w polu z Panienkami.
Zaż to mała uciecha po trawce zielonej
Wywijać, poglądając; ano rozwiniony
List z drzewa na dół wisi, tu kwiatki po ziemi
Wonne pachną i płonki młode między nimi?

Ch. I, w. 65—70

Przywołanie wątku mitologicznego jest właściwie tylko pretekstem do ukazania rozkosznej, bez troskiej zabawy na łonie przyrody, będącej udziałem pasterzy, satyrów, nimf, a nawet heter („Lais wszeteczna”) i zdecydowanie bardziej pociągającej niż życie na Olimpie. Wizja idyllicznego życia w leśnej Arkadii jest zresztą obrazem kluczowym w *Gwarach*, które pod tym względem wyrażają obcy raczej polskiej sielance, a charakterystyczny dla realizujących ten model gatunkowy utworów antycznych i nowożytnych europejskich, etos pasterskiej beczynności.

Podobny charakter ma Gwar IV, któremu Chełchowski nadał formę dialogu między Orfeuszem i Panem. Legendarny muzyk snuje niewesołe refleksje po powrocie z Hadesu („Darmom tam grał, nieborak; została tam ona...” — w. 28), Pan stara się go zachęcić do muzyki i śpiewu, które stanowią remedium na smutek, i wprowadzić do tego radosnego lasu, w którym bawi się Ganimedes z przyjaciółmi.

Obydwie historie mitologiczne nie zostały opatrzone ramą w postaci sytuacji wprowadzającej i zamykającej, lecz przedstawione jako wydarzenia dziejące się współcześnie. Transpozycja mitów polega więc u Chełchowskiego na przeniesieniu ich fragmentów (w których nie dokonano znaczących zmian) w inną czasoprzestrzeń. Tłem akcji jest bowiem bliżej nieokreślony krajobraz leśny, gdzie sztafaż antyczny miesza się z realiami siedemnastowiecznymi, a obok postaci boskich występują pasterze o niemitologicznych imionach (Grześ, Klara).

Transpozycja mitu może jednak przybrać nieco inną postać. Historia mitologiczna zostaje potraktowana jako pomost pomiędzy przestrzemią

mitologiczną a realną, tj. związaną z wiejskimi bohaterami utworów. Postaciami działającymi w tak skonstruowanej opowieści są bogowie antyczni, a akcja rozgrywa się w dwóch światach przedstawionych: mitycznym i rzeczywistym.

W sielance *Zjawienie* dwaj bracia bożkowie miłości wchodzą w „spór kompetencyjny”. Nadmierną ekspansywność zarzuca Kupidynowi Hymen, który chciałby, aby pary małżeńskie, którym patronuje, nie były już narażone na zdradliwe strzały skrzydlatego chłopca. O werdykt bracia proszą swoją matkę, Wenerę, która decyduje:

Nie ma Kupidowego Hymen psować rządu
Ani Hymenowego Kupido urzędu
Ma się przykrzyć [...]

JBZim. XIV, w. 53—55

Do tego miejsca historia mitologiczna jest opowiadana w taki sposób, jak w wielu innych przypadkach, które zostały określone jako renarracje. Wenus przebywa w miejscu najczęściej z nią kojarzonym na Cyprze, gdzieś w tle zabawia się Bachus z menadami. Jednak po ogłoszeniu matczynego werdyktu i wyśmianiu go przez Kupidyna, poeta zabiera swoich bohaterów z tego bukoliczno-arkadyjskiego krajobrazu. Miejsce, do którego się udają, aby — co się później okaże — dać wyraz swoim możliwościom, znajduje się „Lwipola stołecznego blisko” (w. 71). Poeta nie poprzestaje na podaniu nazwy, lecz opisuje okolice Lwowa z nieukrywanym pietyzmem, nie pomijając szczegółów topograficznych, takich jak: rzeka Pełtwa, wzgórza, na których miasto jest położone z górującym Wysokim Zamkiem, „pagórki, lasy, pola w okolicy” (w. 92). Za fakt nobilitujący miasto uznaje twórczość związanych z nim poetów, Klonowica i Szymonowica. Pojawiający się na przedmieściach Lwowa synowie Wenery przedstawiają się napotkanym pasterzom — Filemonowi i Zacharkowi — pod zmienionymi, swojsko brzmiącymi imionami:

„Matka nasza Cukrusia, pan ociec z Lipary
Kowal chromy; braciszka Biłozorem zowią,
Mnie Kanarkiem”. [...]

JBZim. XIV, w. 114—116

Opowiadając o swoim pochodzeniu i przygodach z dzieciństwa, które rzekomo skłoniły ich do opuszczenia rodzinnego domu, posługują się nie-

wyszukanym słownictwem i obrazowaniem adekwatnym do poziomu intelektualnego słuchaczy. Nie przeszkadza to Kanarkowi-Kupidynowi przemycić aluzji, której nie pojmują pasterze, ale rozumie czytelnik:

Kędy się zabawiamy myślistwem: brat sidła
Ojcowe stawia, ja zaś różnego mu bydła
Zewsząd naganiam; [...]

JBZim. XIV, w. 129—131

Późniejsze perypetie nieświadomych niczego Filemona i Zacharka są ilustracją kompetencji dwóch bożków miłości i ich zgubnego oddziaływania. Przez swoich towarzyszy są odbierani jako przybyli z daleka pasterze, kiedy jednak wychodzi na jaw ich natura, miejscowa ludność bierze ich za postaci z folkloru słowiańskiego: „nocne straszdyła” (w. 198), latawce, „widmy lubo odmieniec z nocwidem” (w. 203).

Opowieść kończy Zimorowic włożoną w usta Zacharka sentencją — morałem podsumowującym przygody z bożkami:

Zdrowie, sławę, majątność i sam siebie straci,
Ktokolwiek się z miłością nieporządną zbraci.

JBZim. XIV, w. 281—282

Nie wydaje się jednak, aby ta lapidarnie ujęta i mało odkrywczą myśl była jedynym powodem snucia prawie trzystuwersowej oryginalnej (choć dziewiętnastowieczny krytyk skwituje: „dziwacznej”⁶⁹) opowieści. Ważne jest samo opowiadanie, niepozbawione akcentów humorystycznych i nacechowanych emocjonalnie opisów ukochanego miasta poety; pod tym względem transpozycja mitu w *Zjawieniu* bliska jest tym typom renarracji, gdzie najważniejsze były walory artystyczne fabuły mitologicznej.

Podobną technikę wykorzystania mitologii zastosował Zimorowic w obszernym fragmencie *Roczyzny*. Tym razem jest opowieść o Kupidzie, którego bogini Kloto złośliwie podmieniła strzały, aby niosły śmierć, nie miłość. Nieświadomy tego bożek miłości godzi jedną z nich Szymicha (czytelny pseudonim poetki Szymona Zimorowica) i powoduje jego śmierć, która jest przyczyną rozpacz i żaloby Wenery oraz innych związanych z nią bóstw. Utwór zawiera więc zmitologizowaną opowieść o śmierci poety,

⁶⁹ Opinię taką wyraził o *Zjawieniu* K. Brodziński, *Pisma*, t. 4: *Proza. Literatura polska (1822—1823)*, Poznań 1872, s. 98.

która była zresztą podstawą do formułowania hipotezy o chorobie wenerycznej jako rzeczywistej przyczynie jego przedwczesnego zgonu⁷⁰.

Obydwie historie wyróżnia spośród innych jeszcze jedna cecha, o której dotąd nie wspomiano. Strukturalnie są one odpowiednikami fabuł mitycznych, jednak ani sądu Wenery nad synami, ani spotkania Kupidyna z Klotie nie znajdziemy w zbiorze znanych epizodów mitologicznych. Czy słusznie zatem zakwalifikowałam technikę transpozycji (mówiąc ściślej: ten typ, który spotykamy u Zimorowica) jako jeden ze sposobów sięgania do fabularnej warstwy mitu? Tak, jeśli pamiętamy o zastrzeżeniu uczynionym we wstępie i traktujemy mitologię jako zespół mitów literackich, podatnych na przekształcenia, a nawet tworzenie nowych autorskich historii. Opowieści w *Zjawieniu* i *Roczyźnie* to swego rodzaju „apokryfy mitologiczne”, zbudowane na bazie komponentów znanych z mitologii (czyli przede wszystkim postaci wraz z ich charakterem, pochodzeniem *etc.*).

Niektóre cechy tak rozumianej transpozycji noszą opowieści w *Roksolanach*. Na przykład pieśń Hadrysi (Szim. I 10) jest swobodną adaptacją motywu znanego z antycznej idylli, a wykorzystanego również przez Szymonowica w *Weselu*: Wenery poszukującej swego syna. Zimorowic aktualizuje opowieść, każąc Kupidynowi ukrywać się w sercu dziewczyny — śpiewaczki. Aspekt fabularny schodzi tu jednak na dalszy plan, ważniejszy jest koncept zbudowany na dwojakiej interpretacji postaci Erosa — jako zantropomorfizowanego bożka i jako metafory miłości.

* * *

W porównaniu z innymi odmianami poezji staropolskiej utwory bukoliczne zawierają stosunkowo dużo odwołań do warstwy fabularnej mitów. Wynika to poniekąd z reguł gatunku, które dopuszczają zamieszczenie w obrębie jednego tekstu dłuższych fragmentów o charakterze narracyjnym, ale zarazem dowodzi atrakcyjności fabuły mitologicznej jako tworzywa literackiego. W większości przypadków mit zostaje przywołany w konkretnym celu, nieraz jednak poeta powtarza znaną historię z uwagi na jej walory artystyczne. Zastosowanie mitologii w opisanych funkcjach realizuje więc najczęściej obydwie zgłaszane przez teoretyków poezji postulaty: *docere* i *delectare*. Szymonowic poprzedza opowieść Alkona o sporze śmiertelników z boskimi braćmi informacją, iż starzec ten „często zdrowe rady / Dawał i starożytne przytaczał przykłady” (Sz. VII, w. 19—20). Twórcy pozostałych

⁷⁰ P. Stępień, *op. cit.*, s. 80—84.

cyklów bukolicznych na ogół nie wypowiedzieli się tak bezpośrednio na temat powodów wykorzystania fabularnych motywów antycznych, ale i oni traktowali mitologię jako zbiór przydatnych egzemplów. Podejście takie zgodne było ze wskazówkami w poetykach oraz w traktatach mitologicznych, wedle których należało w mitach odnajdywać ukryte treści. Jak pisał Natalis Comes, autor znanego i popularnego także w Polsce słownika wiedzy o bogach i religii antycznej, najmniej korzyści z lektury starożytnych mitów wyniosą ci, którzy nie szukają w nich głębszego sensu, lecz urzeczeni powierchową cudownością nie wierzą, że pod warstwą dosłownych znaczeń kryje się coś znacznie ważniejszego⁷¹.

Jednym z dzieł, które najchętniej poddawano alegoryzującym interpretacjom były *Metamorfozy* Owidiusza, stanowiące dla poetów, w tym także sielankopisarzy, niewyczerpane źródło fabuł mitologicznych. Naśladując wybrane wątki z Owidiusza, autorzy musieli mieć świadomość towarzyszących im eksplikacji, tym bardziej, że w obiegu był również polski przekład tekstu opatrzonego obszernymi komentarzami i przedmową, w której tłumacz uzasadniał potrzebę lektury rzymskiego poety:

myliłby się ten bardzo, który by te przemiany w tych księgach wystawione, baśniami płonnymi być rozumiał i w nich nic do prawdy podobnego nie znajdował [...].

Dobry to był starożytnych mędrców przemyśl: którzy zapobiegając temu, aby mądrość ta, w której się oni kochali i wielce sobie poważali, między podłym i pospolitym gminem nie staniała i nie spowszedniała, w te ją niedościgłych fabuł obwijali zasłony, aby tym się tylko poznać dała dowcipom, które by dla niej ćwiczenia, prace, pilności nie żalowały.⁷²

Z dorobku Wergiliusza największą popularnością wśród zwolenników alegorezy cieszyła się *Eneida*; sielankom poświęcano mniej uwagi (z wyjątkiem słynnej eklogi IV, tzw. mesjanistycznej). Ale i o nich pisał w przedmowie do pierwszego polskiego tłumaczenia Jan Achacy Kmita: „Maro [...] w nie swe tajemnice kryjomie chował”⁷³.

⁷¹ „Hanc tantam e fabulis utilitatem capere minime possunt ii, qui altiora fabularum sensa non inspexerint, quique primi corticis (ut ita dicam) mirabilitate irretiti nihil divinus sub illo inesse crediderunt.” Comes, *op. cit.*, s. 5.

⁷² W. Otwinowski, *Przemowa do czytelnika*, [w:] P. Ovidius Naso, *Księgi Metamorphoseon, to jest Przemian*, przeł. W. Otwinowski, Kraków, dr. Andrzeja Piotrkowczyka 1638, k. 3v-4.

⁷³ P. Vergiliusz Maro, *Pasterskie [...] rozmowy [Bucolica]*, przeł. J.A. Kmita, Kraków, dr. M. Scharffenberger 1588, s. 3.

P. OWID IUSZA NASONA

METAMOR
PHO SEON,

To jest /
PRZEOBRAŻENIA,
Książ Piętnaście.

Przekładania

JAKUBA ZEBROWSKIEGO.

Ex Libris. Cezarego. Wzylje. P. R. Regi.
W KRAKOWIE, 1636.

W Drukarni Franciszka Cezarego, Roku
Pańskiego, 1636.

Karta tytułowa P. Ovidiusz Naso, *Metamorphoseon, to jest Przeobrażenia*
w przekładzie Jakuba Żebrowskiego.

Kraków 1636. Drukarnia Franciszka Cezarego.

Trudno ustalić, w jakiej mierze tradycja alegoryczna zaważyła na doborze tych, a nie innych fabuł w omawianych cyklach bukolicznych. Niewątpliwie do popularności pewnych historii przyczyniła się ich moralna interpretacja (np. miłość Wenerę i Adonisa jako ilustracja zgubnej namiętności), jednak w większości przypadków można mówić raczej o echach interpretacji historycznej (euhemerycznej) lub nawet „naturalistycznej”⁷⁴. Jest to — jak się wydaje — właśnie konsekwencją sięgnięcia do fabularnej warstwy mitów traktowanych jako historie, które kiedyś się wydarzyły (lub mogły się wydarzyć), a teraz służą za przestrożę bądź wzór postępowania. Jest rzeczą naturalną, że w tak rozumianych zdarzeniach mitycznych biorą udział postacie działające (bóstwa czy herosi), nie zaś bezosobowe alegorie.

Motywy, do których najchętniej sięgali autorzy sielanek, to przede wszystkim historie miłosne (najczęściej z udziałem Wenerę i Kupidyna) oraz opowieści związane z bóstwami patronującymi poezji pasterskiej (jak Apollo, Diana, Sylen *etc.*); pojawiają się również tematy uniwersalne (np. wątek Niobe). Większość z nich występuje równie często w polskiej, co w angielskiej czy francuskiej poezji lirycznej XVI—XVII wieku. Tak w sielankach, jak i w innych gatunkach poezji rzadko poruszane są wielkie i ważne tematy mitologiczne, które stały się np. tworzywem tragedii antycznych; a jeśli nawet się pojawiają, to w postaci zbanalizowanej. Jest to wynikiem — jak dowodzi badacz recepcji antyku w dawnej poezji angielskiej — dość powierzchownego traktowania mitologii, która ma być „polite and sophisticated”⁷⁵ i spełniać przede wszystkim funkcję ornamentacyjną.

Pośród mitów wykorzystywanych w sielankach na ogół próżno szukać odwołań do mało znanych wersji tradycyjnych przekazów czy odkrywczych, nowych interpretacji. Ciekawe są natomiast sposoby wkomponowywania historii mitologicznych w tekst utworu. Cechuje je — co starałam się pokazać — duża różnorodność formalna, wynikająca z pragnienia uniknięcia monotonii, ale i podporządkowana pewnym zasadom, które wpływają na modyfikację mitu zawsze wtedy, gdy staje się on tworzywem literackim. Przede wszystkim fabuła mitologiczna jest zwykle w jakimś stopniu aktualizowana (z wyjątkiem krótkich fragmentów, gdzie po prostu nie ma miejsca na wprowadzanie szczegółów), przez co należy rozumieć dostosowanie do realiów XVI- i XVII-wiecznych, nie tylko w zakresie scenarii czy wyglądu zewnętrznego postaci, ale także norm moralnych i hierarchii

⁷⁴ Por. J. Kułuniakowa [Abramowska], *Od mitu do moralitetu*, [w:] *Wrocławskie spotkanie teatralne*, pod. red. W. Roszkowskiej, Wrocław 1974, s. 12.

⁷⁵ Bush, *op. cit.*, s. 218.

wartości, które wpływają na ocenę postępowania bohaterów. Pewne ograniczenia, także formalne, narzuca również wybór gatunku, czego przykładem są np. charakterystyczne dla sielanki historie mitologiczne przytoczone jako pieśni śpiewane na przemian. Bez wątplenia jednak czynnikiem decydującym, czy mit zostanie przywołany w formie dłuższej renarracji bądź rewokacji, czy też stanie się podstawą transpozycji, jest funkcja, jaką ma spełnić w tekście.

Dobór mitów oraz ich modyfikacja były również spowodowane potrzebą dostosowania fikcji mitologicznej do zasady *verisimilitudo*⁷⁶. Preferowano więc te fabuły mitologiczne, które zawierały sytuacje „nie różniące się od wydarzeń występujących w życiu ludzkim”⁷⁷, bądź też zmieniano niektóre elementy, aby uczynić historię bardziej prawdopodobną. Szczególny przykład tego typu zabiegów zawiera sielanka *Zjawienie*: Kupidyn i Hymen są postrzegani jako miejscowe duchy, w istnienie takowych mogli bowiem wierzyć mieszkańcy wiejskich okolic Lwowa. Nie sposób jednak nie zauważyć, że niektóre sielankowe renarracje i transpozycje mitologiczne wymykają się tej regule (np. elementy fantastyczne zawiera opowieść nimfy purskiej — narratorki *Wierzb* Szymonowica; sprzeczna z potocznym doświadczeniem jest także zmitologizowana historia śmierci młodego poety w *Roczyźnie* Zimorowica). Nie jest to zresztą, jak się wydaje, cecha wyróżniająca utwory bukoliczne. O niezwykłych sposobach korzystania z mitologii w barokowej poezji i dramacie pisał Backvis, tłumacząc to zjawisko dążeniem do odświeżenia spowszedniałego i zużytego materiału⁷⁸. Zasady konstrukcji fikcji probabilistycznej dopuszczały więc pewne odstępstwa, choć nie dotyczyło to wszystkich gatunków literackich. O przypadkach, kiedy poeta może pozwolić sobie na większą swobodę, pisał w *Charakterach lirycznych* Maciej Kazimierz Sarbiewski:

istnieje jeszcze druga różnica ze względu na zmyślane czynności. W ogóle bowiem czynności w fikcji lirycznej bywają w większym stopniu urojone i — że się tak wyrażę — oderwane, i obce codziennemu życiu, bardziej także osobliwe i rzadkie. Któż bowiem widział np. latającego poetę albo ubogiego Horacjusza stawiającego pomnik wyższy od budowli piramid? Przeciwnie zaś, epopeja powinna się

⁷⁶ E. Sarnowska-Temeriusz, *Świat mitów i świat znaczeń. Maciej Kazimierz Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności*, Wrocław 1969, s. 98.

⁷⁷ Ibidem., s. 97; por. Kultuniakowa [Abramowska], *Od mitu do moralitetu*, s. 12.

⁷⁸ Backvis, *op. cit.*, s. 61nn; idem, *Sposoby z korzystania z mitologii w polskiej poezji barokowej*, „Sprawozdania z posiedzeń Komisji Naukowych PAN Oddz. w Krakowie”, t. XIV, z. 2, 1970, Kraków 1971, s. 497—500.

wprawdzie składać w całości z czynności zmyślonych, lecz nie tak rzadkich i nieprawdopodobnych, owszem, raczej z pospolitych i na miarę ludzkich stosunków zachodzących zwykle w takim czy innym wypadku [...]. Co się zaś tyczy utworów lirycznych [...], dozwolona im jest większa swoboda w posługiwaniu się rzadszą i niezwykłą fikcją.⁷⁹

Sposoby przekładu języka mitologii na fikcję zgodną z zasadą prawdopodobieństwa były więc bliższe temu, co Sarbiewski określa fikcją liryczną.

Ilość i różnorodność fabuł mitologicznych w sielankach świadczy o tym, że mimo nawoływań teoretyków poezji wskazujących na Biblię jako odpowiednie dla chrześcijańskiego twórcy źródło inspiracji⁸⁰, poeci nie chcieli zrezygnować z mitologii. Decydowało o tym w dużej mierze przywiązanie do tradycji, naśladowanie wzorów, czy po prostu — choć w różnym stopniu odnieść możemy to stwierdzenie do poszczególnych sielankopisarzy — łatwość powoływania się na znane przykłady. Nie należy jednak zupełnie zapominać o tym, że o ciągłej żywotności mitu w literaturze decyduje jego szczególna natura, zawarta właśnie w warstwie fabularnej. Trafnie ujmuje to współczesny badacz literatury inspirowanej mitami, Northrop Frye:

Można mit opowiadać na wiele sposobów, można go przetwarzać lub wzbogacać nowymi szczegółami, można w nim odkrywać coraz to inne wzorce, lecz życie mitu zawsze pozostanie poetyckim życiem opowieści, nie zaś umoralniającym żywotem jakiegoś zilustrowanego przezeń truizmu.⁸¹

Funkcjonowanie mitologii w staropolskich cyklach bukolicznych nie ogranicza się jednakże do wykorzystania fabularnych motywów antycznych. Następny rozdział poświęcony zostanie tym składnikom mitów, które w toku tradycji interpretacyjnej zostały pozbawione swego pierwotnego kontekstu i zdefabularyzowane, a przez to uzyskały dodatkowe, nowe znaczenia — a więc przed wszystkim postaciom mitycznym.

⁷⁹ M.K. Sarbiewski, *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*, przeł. i oprac. S. Skimina, Wrocław—Kraków 1958, s. 61.

⁸⁰ Idem, *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer (De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus)*, przeł. M. Plezia, oprac. S. Skimina, Wrocław 1954, s. 72—91. O teorii imitacji Biblii por. także K. Obremski, „*Psalmodia polska*”. *Trzy studia nad poematem*, Toruń 1995.

⁸¹ Frye, *Mit, fikcja i przemieszczenie*, s. 301.

POSTACIE MITOLOGICZNE — ICH ZNACZENIE I FUNKCJE W SIELANKACH

ZAINTERESOWANIE SIELANKOPISARZY FABUŁĄ MITYCZNĄ POTWIERDZA WAŻNĄ ROLEŻ czynnika epickiego wśród wyznaczników gatunkowych sielanki, a zarazem zdecydowanie wyróżnia utwory bukoliczne na tle poezji staropolskiej. Różnorodne techniki adaptowania fabularnej warstwy mitu na potrzeby sielanek nie wyczerpują jednak wszystkich sposobów wykorzystania mitologii w tych tekstach. O wiele bardziej powszechne jest w literaturze staropolskiej (w równym stopniu dotyczy to innych literatur europejskich) wykorzystanie poszczególnych składników mitu, wyodrębnionych ze struktury pierwotnych wersji opowieści na skutek wielowiekowej tradycji interpretacyjnej. Zapoczątkowana już w czasach starożytnych i rozpowszechniona w średniowieczu alegoreza uchroniła mitologię od zapomnienia, zarazem jednak, poprzez odczytanie mitów zgodnie z nową ideologią i wbrew historyczno-kulturowemu kontekstowi, doprowadziła do dezintegracji antycznych opowieści i ich defabularyzacji: odejścia od narracyjnego przedstawienia mitu na rzecz nadania nowych znaczeń poszczególnym jego składnikom. „Elementy najbardziej podatne i przydatne dla takiej rewaloryzacji stanowią przedmioty przedstawione, w ścisłym tego słowa znaczeniu — postacie, rekwizyty. Pierwotne związki i stosunki między nimi, więź fabularna, utrzymują się pod warunkiem, że służą eksplikacji nowych znaczeń lub przynajmniej są w stosunku do nich neutralne.”¹ Rezultaty tego procesu są najlepiej widoczne w konstrukcji kompendiów i leksykonów mitologicznych, poczynając od późnoantycznych *Fabulae* Hyginusa po tłumaczone jeszcze w XVIII wieku słowniki szkolne²,

¹ J. Kultuniakowa [Abramowska], *Od mitu do moralitetu*, [w:] *Wrocławskie spotkanie teatralne*, pod. red. W. Roszkowskiej, Wrocław 1974, s. 13.

² Np. w 2. połowie XVIII wieku ukazało się tłumaczenie mitologicznego słownika A.F. Pomeya (*Pantheum mythicum seu fabulosa deorum historia*, Lugduni 1659) autorstwa P. Woyny (*Pantheum mythicum albo bajeczna bogów historia*, Warszawa 1768).

a także w tych dziełach, które wychodzą poza podanie podstawowych informacji i zawierają interpretację mitologii, jak *Mythologiae Comesa* czy *Dii gentium* Sarbiewskiego. We wszystkich przypadkach kategorię porządkującą stanowi dla autora postać, na niej koncentruje się uwaga badacza. Mit (w znaczeniu opowieści) przytaczany jest w takim stopniu, w jakim jest to potrzebne do opisu postaci, stanowi — obok pochodzenia, miejsc kultu, atrybutów *etc.* — jeden z elementów charakterystyki. Lektura nowożytnych encyklopedii wiedzy o kulturze antycznej świadczy niezbitnie o nadrzędności postaci mitologicznej wobec innych faktów religijnych³. W praktyce literackiej oznacza to — jakkolwiek oczywiste wydawałoby się to stwierdzenie — że mitologia jest najczęściej przywoływana w formie imienia bóstwa lub innego bohatera mitycznego.

Wyróżnienie kategorii postaci mitycznej oznacza skupienie się na tych przypadkach, gdzie wykorzystane zostało (najczęściej) imię boga lub bohatera, z którym związany jest określony, tj. wspólny dla autora i odbiorcy, zespół konotacji; natomiast nie towarzyszy mu intencja przywoływania opowieści mitologicznej. Od razu należałoby zgłosić wątpliwość, czy konotacje fabularne znikają bezpowrotnie, czy w umyśle odbiorcy nie dokonuje się rekonstrukcja opowieści? Stopień oddzielenia postaci od pierwotnej opowieści zależy głównie od tego, jak mocno była w tradycji literackiej związana z konkretnym mitem oraz w jaki sposób była najczęściej interpretowana. W odniesieniu do niektórych bohaterów, utożsamianych w tradycji literackiej z jedną historią czy nawet epizodem (jak np. Ikar czy Alkestis) można zakładać, że samo pojawienie się ich imienia odsyła do konkretnego mitu. Z kolei osoby bóstw uwikłanych w różne zdarzenia (jak Wenus, Apollo, Perseusz *etc.*), aczkolwiek zawsze pozostaną określone poprzez kontekst tych historii (np. Wenus poprzez romanse i przygody miłosne), jednak samo ich pojawienie się nie odsyła jeszcze czytelnika do żadnego konkretnego epizodu z ich udziałem.

Postacie mityczne występujące na kartach zbiorów bukolicznych mają niejednakowy status i poddać je można różnego typu analizom. Zgodnie z przedstawionymi wcześniej założeniami rezygnuję z metody określającej jako przedmiot badań temat mityczny, co w przypadku sielanek doprowadziłoby do sporządzenia katalogu bóstw i półbogów⁴. Ważne i ciekawe jest

³ Por. E. Sarnowska-Temierusz, *Świat mitów i świat znaczeń. Maciej Kazimierz Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności*, Wrocław 1969, s. 28—29, 49.

⁴ O kategorii tematu mitycznego pisze J. Abramowska, *Serie tematyczne*, [w:] *Między tekstami: intertekstualność jako problem poetyki historycznej. Studia*, pod red. J. Ziomka, J. Sławińskiego, W. Boleckiego, Warszawa 1992, s. 46—47.

to, w jaki sposób autorzy sielanek potrafili wykorzystać tę część tradycji mitologicznej. Przede wszystkim należy wyróżnić dwa sposoby istnienia postaci mitologicznej w bądź co bądź obcej im rzeczywistości przedstawionej w XVI- i XVII-wiecznych utworach bukolicznych: jako temat pojawiający się w różnego typu wypowiedziach pasterzy (co najczęściej przybiera formę powoływania się na bóstwo czy nawet bezpośredniego doń zwrotu) oraz jako osoby działające, które funkcjonują w tej samej czasoprzestrzeni, co wiejscy bohaterowie tekstów. W pierwszym przypadku wywołanie imienia postaci mitycznej może być niemal zredukowane do roli stylistycznego ornamentu, w drugim mówić można o technice naturalizacji (funkcjonalnym odpowiedniku aktualizacji opowieści mitologicznej). To rozróżnienie, aczkolwiek najbardziej podstawowe, nie oddaje oczywiście całego wachlarza technicznych możliwości zastosowań tego typu postaci w sielankach. Do kwestii zasadniczych należy pytanie, czy przywoływani w tekstach bogowie antyczni są jeszcze bogami, czyli istotami dysponującymi określoną władzą i kompetencjami, czy już wyłącznie fikcyjnymi składnikami konwencji literackiej.

STATUS BÓSTW ANTYCZNYCH

Bogowie antyczni, w sztuce i literaturze średniowiecznej pozbawieni swoich tradycyjnych wizerunków, a w następnych epokach sprowadzeni niemalże do roli inkrustacji stylistycznych, nie utracili jednak zupełnie — co podkreśla znawca mitologii klasycznej M. Grant — związku z obcym chrześcijaństwem antycznym systemem religijnym⁵, a co za tym idzie: nie zostali do końca pozbawieni boskości. Nawet w czasach, kiedy podejmowano intensywne starania, aby dowieść, że Jowisz czy Junona byli w rzeczywistości zwykłymi ludźmi, a daty ich narodzin można uzgodnić z zapisaną w Biblii historią ludzkości, pozostawał zawsze pewien obszar, który wciąż wydawał się wyłączną domeną pogańskich bóstw. Astrologia — o niej tu bowiem mowa — była trudną do zlekceważenia częścią średniowiecznej i renesansowej kultury, choć w różny sposób interpretowano zasięg i rodzaj wpływu planet na życie człowieka. Władza owych ciał niebieskich, czyli *de facto* już od późnego antyku utożsamianych z nimi bóstw antycznych, była jednak dość znacząca, a ograniczał ją — wedle myślicieli chrześcijańskich

⁵ Uczony określa mity jako wciąż „profoundly illustrative of Greek religion” — M. Grant, *Myths of the Greeks and Romans*, s. 155; cyt. za: L. Feder, *Ancient Myth in Modern Poetry*, Princeton, New Jersey 1971, s. 12.

— jedynie Bóg, co oznaczało, że nie mogły działać wbrew jego woli. Dla bogów antycznych był to zaś drugi, jak pisze Jean Seznec, sposób przetwarzania średniowiecza, obok wpisania ich w historię cywilizacji, co uczynił euhemeryzm⁶.

W renesansie, a jeszcze w większym stopniu w baroku, o wciąż odczuwalnym związku postaci mitologicznych z pogańską religią świadczy przede wszystkim wspomniany już niejednokrotnie spór o zasadność odwoływania się do tej części tradycji antycznej w literaturze⁷. Oznacza on, że bóstw antycznych nie udało się zredukować do funkcji ornamentów, że wciąż towarzyszą im, niejednokrotnie słabo rozpoznawalne, ślady dawnego boskiego statusu.

Uprzywilejowaną pozycję bóstw mitologicznych w świadomości bohaterów sielanek można rozpoznać wtedy, gdy ich imiona występują w formie wezwania lub zwrotu do postaci boskiej. Pojawiają się one zarówno na pierwszym, jak i na drugim planie utworu, nie mają zatem charakteru przytoczenia⁸, lecz są raczej cechą skonwencjonalizowanej mowy sielankowych pasterzy. Bóstwa przywoływane są ze względu na „resorty”⁹, którymi się zajmują, a częstotliwość występowania ich imion w ustach bohaterów pozwala na ustalenie hierarchii bóstw właściwej dla poezji bukolicznej. Różni się ona zarówno od olimpijskiej, jak i tej charakterystycznej np. dla epepei, nie jest jednak zaskakująca, podobny bowiem zespół najważniejszych postaci boskich odnajdziemy w sielankach europejskich (również dramatycznych)¹⁰, a także w pewnych odmianach poezji staropolskiej (zwłaszcza w liryce miłosnej oraz nurcie ziemiańskim). Niepodzielnie królują bogowie miłości, a więc Kupidyn i Wenus, rzadziej — Hymen; istotną rolę odgrywają bóstwa pasterskie: Pan, Apollo, Diana, Ceres oraz sprawujące pieczę nad twórczością, jak Apollo i Muzy. Sporadycznie pojawiają się wezwania do bóstw jednoznacznie kojarzonych z określoną sferą (wybór gatunku nie ma tu decydującego znaczenia), np. boginie śmierci, najczęściej obdarzone stałymi epitetami, jak „niezłagana Kloto” (JBZim. III, w. 64); „wściekła Lachezis” (SZim. U.O., w. 8; JBZim. V, w. 184).

⁶ O roli astrologii od czasów późnego antyku do renesansu por. J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, Princeton 1972, s. 41—62.

⁷ Por. T. Bienkowski, *Z badań nad recepcją antyku w Polsce do końca XVIII wieku*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3, s. 34—38; Sarnowska-Temierusz, *op. cit.*, s. 106—121.

⁸ Por. A. Dobakówna, *O sielance staropolskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3, s. 10—11.

⁹ Pożyczam to określenie od J. Abramowskiej (*Od mitu do moralitetu*, s. 11).

¹⁰ Por. G. Highet, *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, New York—London 1964, s. 169.

W wypowiedziach odwołujących się do kompetencji bóstwa określany jest zazwyczaj zakres jego działania, czemu towarzyszy, mniej lub bardziej wyraźnie zwerbalizowane, przekonanie o sensowności zwrócenia się o pomoc. Taki charakter ma apostrofa do bogini urodzaju:

Cerero wielożyzna, zdarz, aby to było
Plenne zboże, aby się do gumna zwoziło!

Sz. IV, w. 61—62

I choć dalecy jesteśmy od przypisywania Szymonowicowi wiary w skuteczność działania antycznego bóstwa (powyższe wersy są zresztą tłumaczeniem idylli Teokryta), jednak niewątpliwie Ceres została tu wpisana w rzeczywistość sielanki, w której nie brak także rodzimych realiów. W podobnym kontekście pojawia się również w utworze, w którym konwencje bukoliczne splatają się z ideałami ziemiańskimi (Gaw. X, k. 164, w. 27), stanowiąc symbol pracy człowieka na wsi, dającej utrzymanie i spokojny żywot — w przeciwieństwie do niepewnego zarobku w mieście.

W wyraźniejszy jeszcze sposób powołują się na swoich patronów bohaterowie sielanki *Dziewka* oraz wzorowanego na nim utworu *Niesforne zaloty*. Przekomarzając się z dziewczyną pasterz ostrzega ją, że poprzez swój opór sprzeciwia się wyrokom „bogini gniewliwej”:

Nie mów przeciw Wenerze, by cię nie chlusnęła
Abo w nieoddziergnione sidło nie pojęła.

Sz. VIII, w. 31—32

W odpowiedzi pasterka wzywa opiekunkę dziewic i czystości:

[...] mam, kto mię ratuje:
Dyjanna, co się wiekiem moim opiekuje.

Sz. VIII, w. 33—34

Mam Dyjannę w obronę: nic nie wytargujesz

Gaw. III, k. 146, w. 16

W podobnej funkcji pojawiają się Apollo, Diana, Pan czy Atena w pieśniach śpiewanych na kiermaszu, w których ukazuje się skutki przychylności bóstw pasterskich bądź jej braku, a ponadto zawierających najkrótsze charakterystyki bogów:

Apollo zawsze młody, Pallas zawsze panna,
Apollo z łuku strzela, strzela i Dyjanna.

Sz. IX, w. 89—90

Apollo gra na lutni, Pallas pięknie śpiwa,
Apollo biesiad, żartów Dyjanna zażywa.

Sz. IX, w. 103—104

W paralelnie zbudowanych anaforycznych wersach skondensowane zostały typowe zachowania i cechy bóstw, składające się na ich powszechnie znany wizerunek. Przywoływanie imion bóstw, które zdradzają ich boską naturę i możliwości, nie odznacza się przeważnie jakąś szczególną finezją stylistyczną. Za ciekawy wyjątek uznać należy inwencję Gawińskiego, który w hiperboliczny sposób ilustruje władzę bogini miłości, stosując popularną w gatunkach folklorystycznych jukstapozycję:

Wenus z wody ród wiedzie, Wenus i tam rządzi,
I rybka nią zmamiona po jeziorze błądzi.
Każdego żądza pali, każdy ogień czuje,
Rybięciu choć i w wodzie, swój płomień dojmuje.

Gaw. II, k. 143, w. 25—28

Powyższe cytaty wystarczą, aby wskazać inną jeszcze tendencję towarzyszącą przywoływaniu bóstw w sielankach, która dominować będzie również w przedstawieniu — uprzedźmy tu nieco dalsze rozważania — postaci mitycznych znaturalizowanych, czyli wcielonych w rzeczywistość sielankową nasyconą XVII-wiecznymi polsko-ruskimi realiami. Trudno nie zauważyć, że reprezentanci antycznej religii rzadko traktowani są w sposób zdradzający szacunek czy respekt, przeciwnie — powtórzyć można za Weintraubem, iż „jesteśmy tu bliżej Offenbachowskich rejonów”¹¹. Humorystyczne, a czasem wręcz prześmiewcze przedstawienie bóstw zwłaszcza w bukolikach barokowych odczytywać chyba można jako rodzaj usprawiedliwienia, okoliczność łagodzącą sam fakt wykorzystania mitologii. Oto bowiem — zdają się mówić autorzy sielanki, a także znakomitej większości innych utworów poetyckich tego okresu — już nie wszechmogące bóstwa, lecz obdarzone jeszcze resztkami władzy, ale w gruncie rzeczy nie różniące się zbytnio od ludzi istoty, z przyzwyczajenia nazywane jeszcze bożkami. I choć nie należy

¹¹ W. Weintraub, *Polski i łaciński Kochanowski. Dwa oblicza poety*, [w:] idem, *Rzecz czarnoleska*, Kraków 1977, s. 215. Jest to komentarz do rozważań Wacława Borowego nad charakterem aluzji mitologicznej u Kochanowskiego.

zapominać, że już Homer z większą powagą opisywał herosów niż mieszkańców Olimpu, to jednak w sielankach znajdziemy przykłady o wiele bardziej protekcjonalnego traktowania bogów. Szczegóły ich wyglądu bądź elementy legendy zostają wykorzystane jako argumenty w błahym sporze:

Apollo brody nie ma, przecież on jest bogiem,
Przecież on nad Satyry kosmate chędogiem.

Gaw. IX, k. 162, w. 13—14

Sam Jupiter kożę ssał: przeto rzekę śmieli,
Obadwaśmy z Jowiszem jedną mamkę mieli.

Gaw. IX, k. 162, w. 21—22

Sami zaś bogowie zajmują się tym samym, co zwykli śmiertelnicy:

Sam Jupiter nie zawsze strzela piorunami,
Podczas z swą się Junoną zabawia żartami.
Mars się z Wulkana śmieje [...]
Żartowne słowa Alcyd do Dyjanny mawia [...]

Gaw. R., k. 173, w. 13—15, 17

Wers ostatni — który w kontekście innych wymienionych przez poetę czynności bogów oznacza, iż niewiele się oni różnią od śmiertelników — jest parafrazą fragmentu sielanki Szymonowica: „Chytre słowa Alcydes do Dyjanny mawia” (Sz. IX, w. 129). Gawiński — nie jedyny raz — dokonuje nieznaczących zmian stylistycznych w stosunku do oryginału, zarazem trywializując jego znaczenie. Intencją zamojskiego poety nie było przedstawienie prozaicznych czynności bogów; fragment sielanki, z którego pochodzi cytat, jest odczytywany jako przejrzysta krytyczna aluzja do polityki zagranicznej króla Zygmunta III¹². O ile więc Szymonowicz nadaje postaciom mitologicznym w tej sielance dodatkowe konotacje, o tyle Gawiński ich wizerunek upraszcza. W tym samym utworze znajdujemy jeszcze jedno nawiązanie do *Sielanek*, tym razem do *Silenusa* (Sz. III, w. 103), gdzie Apollo zostaje przedstawiony jako twórca najstarszych pieśni pasterskich. Gawiński, wzorując się stylistycznie na tym fragmencie, przedstawia boga niemalże pozbawionego boskości, jako jednego pasterzy, razem z nimi konwersującego i podśpiewującego. Nawiasem mówiąc, obydwa przykłady — obok wielu innych fragmentów wzorowanych nie tylko na Szymonowi-

¹² Por. uwagi o tej sielance w rozdziale poprzednim, s. 44—45.

cu, ale i np. Kochanowskim — ilustrują metodę twórczą autora *Dworzanek*, dając zarazem wyobrażenie o skali jego talentu.

O swego rodzaju zrównaniu statusu bóstw i ludzi świadczy również niezróżnicowany sposób ich opisu. Spośród licznych przykładów przytoczyć warto przynajmniej jeden, będący fragmentem wypowiedzi Meleagra — bohatera *Gwaru V* — adresowanej do jego mitologicznej towarzyszki:

Pływajże, Atalanto, grzeb z spodku nóżkami,
Miło chłodną od siebie garni wodkę rączkami.
Myj twoje piękne lice w przezroczystej wodzie,
Przypatruj się w tym zdroju twej ślicznej urodzie.

Ch. V, w. 97—100

Oto zaś, dla porównania, fragment opisu dziewczyny w podobnych okolicznościach:

Ręczynkami na wodzie trefnie pleskotała.
Nóżki nad śnieg świetniejsze z wody ukazuje

Sm. V, w. 32—33

Podobieństwa w obrazowaniu, zapewne przypadkowe, dowodzą, że autorzy sielanek nie widzieli potrzeby różnicowania środków poetyckiego przedstawienia w odniesieniu do postaci o różnym statusie ontologicznym.

Traktowanie bóstw antycznych na równi z ludźmi niewątpliwie osłabia ich status jako postaci boskich i każe zastanowić się, czy na takie podejście miały wpływ teoretyczne rozważania nad istotą mitów. Wydaje się, że źródła takiego ujęcia należy szukać przede wszystkim w interpretacji euhemerycznej (historycznej). Niektóre utwory mogą stanowić świadectwo bezpośredniej inspiracji. Do euhemeryzmu nawiązuje wyraźnie fragment sielanekki *Wesele*, gdzie bogowie występują jako wynalazcy instrumentów muzycznych (Sz. II w. 75—77)¹³, a także początek pieśni Menalki o Orfeuszu:

Mniemasz, że w staroświeckich piosneczkach bajano,
Kiedy o Orfeowej muzyce śpiewano:
Że lasy, że zwierz dziki szedł za jego ganiem?

¹³ Informacje o bogach — twórcach cywilizacji, pierwszych wynalazcach — zawierały nie tylko łacińskie encyklopedie i słowniki mitologiczne, ale także dziełka powstałe w języku polskim (wzorowane na kompendiach Comesa czy Boccacciego), jak np. J. Protasowicza z Mohilnej, *Inventores rerum [albo krótkie opisanie kto co wynalazł i do używania ludziom podał]*, wyd. K. Świerkowski, Wrocław 1973 [prwdr.: Wilno 1608].

Nic to zgoła inszego nie było, mym zdaniem,
Jedno, że był w kraju swym śpiewak umięjętny,
A ten gmin pospolity miał sobie niechętny:
I nie chcąc między ludźmi mieszkać przeciwnymi,
Wolał wiek trawić między puszciami głuchymi.

Sz. XVI w. 53—60

Jest to zarazem jedno z niewielu miejsc, gdzie pojawia się określenie mitu („staroświeckie piosneczki”)¹⁴; o pochodzeniu tradycyjnych pieśni pasterskich mowa jest również w zakończeniu pieśni Sylena:

Takie piosnki wymyślał niegdy kształtem nowym
Apollo, gdy za bydłem chodził Admetowym,
I na bukach wycinał. Stamtąd wycytali
Satyrowie i także po lesiech śpiewali.

Sz. III, w. 103—106

We fragmencie, będącym parafrazą eklogi Wergiliusza, Szymonowic dokonał znaczących zmian. W oryginale słowa pieśni Feba podchwytingają i przekazują następnym pokoleniom poświęcone mu drzewa laurowe i rzeka Eurotas¹⁵; Szymonowic akcentuje pastuszy epizod w życiu boga i każe mu utrwalac teksty pewniejszą metodą (co jest jednocześnie czytelnym nawiązaniem do konwencjonalnego gestu bukolicznych bohaterów: wycinania imion lub inicjałów na korze drzew).

Nieprzypadkowo podane przykłady bezpośredniego czerpania z renesansowego dorobku wiedzy o mitologii pochodzą z sielanek Szymonowica — filologa, badacza i znawcy antyku. Można zakładać, że w bogatym księgozbiornie poety znalazły się kompendia mitologiczne, które obok części słownikowej zawierały próby wyjaśnienia natury i pochodzenia

¹⁴ Można odnotowac jeszcze wyrażenie, którym jeden z pasterzy określa mit o Jowiszu wykar-mionym przez kozę jako „zmyśloną wieść” (Gaw. IX, k. 162, w. 23), jednak pada ono w trakcie przekomarzania się pasterzy i trudno przypisywac mu głębsze znaczenie. Z kolei stwierdzenie „Znac, że bożków pogańskich nie było na świecie” (SZim. II 23, w. 21) nie oznacza deklaracji ideowej, lecz jest częścią komplementującego dziewczynę syllogizmu (gdyby owi bożkowie byli, kochaliby się w niej właśnie, zamiast w nimfach). Poszukiwania synonimicznych nazw czy wyrażen oznaczających mit (słowo to wówczas jeszcze nie funkcjonowało w języku polskim) w sielankach nie przynosi zbyt owocnych rezultatów; niewątpliwie warto byłoby przeprowadzić taką kwerendę na szerszym materiale poezji staropolskiej.

¹⁵ „omnia, quae Phoebos quondam meditante beatus / audiit Eurotas iussitque ediscere lauros, / ille canit” — Verg, Ecl. VI, w. 82—84. Wszystkie cytaty łacińskie utworów Wergiliusza podaję według wydania: P. Vergilius Maro, *Eclogues*, ed. R. Coleman, Cambridge 1977.

mitów¹⁶. Większość naśladowców zamojskiego poety z pewnością nie dysponowała taką wiedzą i biblioteką, toteż na to, w jaki sposób zostali w ich utworach przedstawieni np. bogowie antyczni, miała wpływ tradycja literacka oraz skatalogowany w szkolnych słownikach — ówczesnych „brykach” — zbiór faktów mitologicznych. Ślady takich lektur odnaleźć można w wyliczeniu części ciała przypisanych poszczególnym bogom:

Minerwie palce służą, genijuszom skronie,
Merkuremu należą nogi, bark Junonie.

Gaw. R., k. 171v, w. 8—10

Wyszczególnienie takie — obok listy miejsc kultu, atrybutów, zwierząt *etc.* poświęconych bóstwom — zawiera część ogólna popularnego także w Polsce i używanego w dydaktyce, słownika H. Schaeve *Mythologia deorum ac heroum*¹⁷. Niewykluczone zresztą, że Gawiński korzystał z innego wydawnictwa bądź zaufał własnej pamięci, ponieważ jego wyliczenie nie do końca zgadza się z listą słownikową. Nie ma to jednak większego znaczenia, tego typu klasyfikacje były na ogół zmienne i nie miały jednej kanonicznej wersji.

W analizie statusu bóstw antycznych nie sposób pominąć faktu, że nie są one jedynymi osobami boskimi przywoływanymi w sielankach. Pojawia się w nich również — choć na nieco innych zasadach — Bóg chrześcijański. Nawiązania do religii chrześcijańskiej nie można uznać, w przeciwieństwie do mitologii, za stały składnik cykli bukolicznych, niemniej jednak nie są również zjawiskiem nowym. Przez długi czas najbardziej znaną sielanką Wergiliusza (cenionego przecież w średniowieczu głównie za *Eneidę*) była słynna ekloga IV tzw. mesjanistyczna, odczytywana jako prorocze zwiastowanie narodzin Chrystusa, a wraz z nim nowej wiary. Konwencje bukoliczne okazały się przydatne w przedstawieniu wydarzeń, które rozegrały się w szopce betlejemskiej, co stało się podstawą nowej odmiany gatunkowej — eklogi na Boże Narodzenie — funkcjonującej w postaci odrębnych tekstów lub wchodzącej w skład misteriów¹⁸.

¹⁶ Pozostawiony przez poetę księgozbiór zawierał znacznie więcej pozycji niż te, których istnienie udało się dotychczas udokumentować. Por. W. Szwarcówna, *Biblioteka Szymona Szymonowica*, Lublin 1989.

¹⁷ H. Schaeve, *Mythologia deorum ac heroum*, Stetini 1683, s. 26 (pierwsze wydanie słownika ukazało się w 1660 r.).

¹⁸ Eklogi na Boże Narodzenie charakteryzuje A. Krzewińska, *Sielanka staropolska. Jej początki, tradycje i główne kierunki rozwoju*, Warszawa 1979, s. 137—148. Dziwi uwaga Higheta, który stwierdza, iż w nowożytnej europejskiej poezji pastoralnej nawiązania chrześcijańskie nie występują: „[...] the Christian religion, its creed and its church, are never mentioned. Even

Analizowane zbiory nie reprezentują jednego modelu — jeśli można użyć takiego określenia — współzycia antycznych bóstw i Boga. Częstotliwość i waga nawiązań do religii chrześcijańskiej są cechami charakteryzującymi poszczególne cykle sielankowe¹⁹, dzieląc je na te, w których religia jest ważnym elementem egzystencji bohaterów (jak u Szymonowica, Bartłomieja Zimorowica), oraz te, w których takich odwołań nie ma wcale (*Pastorele* Smolika oraz *Sielanki albo Pieśni* Wieszczyckiego). Patrząc pod kątem interesującego nas zagadnienia dostrzec jednak można kilka podstawowych reguł określających funkcjonowanie na płaszczyźnie jednego utworu — na zasadach współrzędności bądź podrzędności — mitologii i religii chrześcijańskiej²⁰.

Często zdarza się, iż motywy mitologiczne i chrześcijańskie dzieli w ramach jednego tekstu na tyle duża przestrzeń, że nie zachodzi między nimi potrzeba konfrontacji. W utworach zawierających odwołania do postaci lub fabuł mitycznych (a więc nie w takich, które są z nich programowo oczyszczone, jak np. *Czary* czy *Żeńcy* Szymonowica) pojawić się może przywołanie Boga, które ma najczęściej formę utartego zwrotu czy frazeologizmu: „Bóg cię żegna” (Sz. VI, w. 82), „Bóg ci zapłać” (JBZim. XIII, w. 1), „Chwała Bogu” (Gaw. R., k. 170, w. 15). W wyrażeniach tych trudno doszukiwać się deklaracji ideologicznej autora, ich użycie w tekście jest raczej mechaniczne (na podobnej zasadzie funkcjonują np. konwencjonalne określenia zjawisk atmosferycznych o proveniencji mitologicznej²¹). W „bezkolizyjnym” stosunku z mitologią funkcjonują również przysłowia, często stosowane zwłaszcza przez autora *Kołączy*, zarówno rodzime:

Czego Bóg nie obiecał, otrzymać niesnadnie,
Często od samej gęby i łyżka odpadnie.

Sz. II, w. 13—14

when the characters are quite contemporary and the story (as it becomes now and then) autobiographical, only Greco-Roman deities appear [...] (*op. cit.* s. 169). Z prac innych badaczy, wynika coś dokładnie przeciwnego: podobnie jak w poezji polskiej, tak i w poezji europejskiej te dwie tradycje współistnieją; por. np. D. Bush, *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*, New York 1957, s. 94—95, W.W. Greg, *Pastoral Poetry and Pastoral Drama. A Literary Inquiry, with Special Reference to the Re-restoration Stage in England*, London 1906, s. 21nn.

¹⁹ Piszę o tym szerzej w rozdziale *Mitologia jako cecha indywidualnego stylu poety*.

²⁰ W odniesieniu do sielank używam zamiennie określeń: „religia chrześcijańska”, „Bóg”, „motywy chrześcijańskie”, gdyż w tekstach bukolicznych odwołania tego typu mają postać prawie zawsze formę wywołania imienia Boga (użytego w kontekście, który nie pozostawia wątpliwości, że nie chodzi o postać mitologiczną). Wyjątkiem są *Roksolanki*, gdzie pojawiają się ważkie nawiązania do symboliki biblijnej. W tej części pracy — co wymaga podkreślenia — nie zajmuję się zagadnieniem religii chrześcijańskiej w sielankach, a jedynie jego wybranym aspektem.

²¹ Por. uwagi w rozdziale następnym, s. 130—131.

— jak i stanowiące twórczą parafrazę wyrażeń paremiologicznych zawartych w pierwowzorze — idylli Teokryta (np. Sz. IV, w. 27; Sz. V, w. 68)²².

Powyższe przykłady są dowodem tylko tego, że sielankopisarze potrafili korzystać z różnych tradycji kulturowych, w tym z kultury chrześcijańskiej, nie mówią natomiast nic na temat wzajemnego usytuowania elementów różnego pochodzenia. Toteż znacznie ciekawsze wydają się sytuacje, gdy dochodzi do bezpośredniego ich zestawienia czy nawet zmieszania tychże elementów — kiedy bóstwom i Bogu przypisywane są podobne kompetencje. Skarżąc się na niepowodzenia w miłości pasterz zwraca się do odpowiedzialnych za stan rzeczy: Boga i Kupidyna²³:

[...] Czyli już Bóg tak niełaskawy
Mieć mię raczy, że nigdy przyjaciel nie siedzie
Przy mym boku i dom mój wieczną pustką będzie!
Miłości nieszcześliwa, nigdyś pięknej strzałki
We mnie nie utkła!

Sz. XIII, w. 2—6

Z antycznymi boginiami dzieli władzę Bóg w cytowanej już *Dziewce*; podczas gdy Diana i Lucyna opiekują się porodami, a Wenus patronuje rodzinom miłości, to „W małżeństwie, powiadają, sam Bóg błogosławi” (Sz. VIII, w. 74). W podobnym kontekście Bóg przywoływany jest, obok upersonifikowanej Fortuny, w *Dziewosłobie*, co potwierdza związki *Roksolanek* z epitalamium nabożnym²⁴. Dedykację poprzedzającą pieśni weselników kończy poeta równie znaczącym zestawieniem:

[...] ile błada Persefone
Dni mi skróci [...]
Niechaj wam Bóg przedłuży tyl[e] lat żywota

SZim. U.O, w. 28—30

²² Por. D. Świerczyńska, *Przysłowia w „Sielankach” Szymona Szymonowica*, [w:] *Ludowość dawnej i dziś: studia folklorystyczne*, pod red. R. Górskiego i J. Krzyżanowskiego, Wrocław 1973, s. 185—214.

²³ W przypadku tego tekstu może pojawić się wątpliwość: czy na pewno chodzi tu o Boga chrześcijańskiego? (wiadomo, że XVII-wiecznej ortografii nie można ufać). Argumentem przemawiającym za taką interpretacją jest fakt, iż odwołania do Boga pojawiają się w tej sielance jeszcze kilkakrotnie i pełnią ważną rolę. Nawiązań mitologicznych natomiast poza tym cytowanym fragmentem brakuje; zresztą i tu również nie występuje imię Kupidyna, a tylko jego atrybut (strzałka). Utwór sprawia więc wrażenie celowo oczyszczonego z nazw mitologicznych.

²⁴ Por. K. Mroczek, *Epitalamium staropolskie. Między tradycją literacką a obrzędem weselnym*, Wrocław 1989, s. 125.

Zmitologizowana opowieść o śmierci Szymona Zimorowica zakończona zostaje deklaracją wiary w to, że jego dusza dostała się do nieba i „w Boskiej ujrzymy cię chwale” (JBZim. V, w. 375—378). Inna wypowiedź nieobojętna światopoglądowo — iż, w przeciwieństwie do Fortuny, „Bóg szczęścia wiele ma i mądrze szafuje / Wszystkim” (Ch. IV, w. 57) — włożona zostaje w usta Orfeusza (*sic!*) wracającego z nieszczęśliwie zakończonej wyprawy po Eurydykę. Przejawem łączenia dwóch tradycji jest wreszcie postać Hymena-Dziewosłęba, który w *Roksolankach* — jako Amor Boży — reprezentuje Boga i uświęconą miłość małżeńską, w opozycji do bóstw antycznych z Wenerą i Kupidynem na czele. Konstrukcja tej postaci, mistrza ceremonii i patrona związków miłosnych, jest możliwa dzięki nadanym jej przez nowożytnych badaczy mitologii nowym znaczeniom²⁵.

Interpretacja alegoryczna sprawiła, że autorzy cytowanych przykładów z łatwością łączyli w jednym zdaniu motywy mitologiczne i chrześcijańskie. Polegała ona bowiem na izolowaniu poszczególnych składników (postaci, rekwizytów, zdarzeń fabularnych) z ich macierzystego kontekstu oraz nadawaniu im nowych znaczeń i funkcji w nowym kontekście. Pośrednim, ale istotnym „rezultatem tego zmieszania jest brak napięcia między znakami pochodzącymi z obydwu [tj. mitologii i Biblii — M.W.] podsystemów”²⁶. Takie zabiegi literackie — jak zauważa Janina Abramowska — podobnie jak np. śmiałe zestawienia erotyki z *sacrum* w lirykach Jana Andrzeja Morsztyna, mogą paradoksalnie bardziej szokować współczesnego czytelnika niż odbiorców XVII poezji. Praktyka literacka mijiała się tu z zaleceniami teoretyków poezji (mowa oczywiście o autorach opowiadających się za ekspurgacją literatury ze struktur osobowych lub wydarzeniowych zaczerpniętych z mitów), niepochwalających współwystępowania w tekście elementów religii „prawdziwej” i „zmyślonej”²⁷.

Mitologia nie była wszakże dobrem akceptowanym przez wszystkich poetów okresu baroku, gdy wzmożone nastroje kontrreformacyjne wpływały również na ukształtowanie indywidualnych postaw wobec dziedzictwa antyku. Przejawiały się one w jawnym odrzuceniu motywów związanych z religią pogańską; poczynawszy od formuł inwokacyjnych opartych na schemacie zapożyczonym z *Jerozolimy wyzwolonej* („Panno, nie ty...”) ²⁸ aż

²⁵ Szerzej na ten temat w podrozdziale *Kupidyn*, s. 96.

²⁶ J. Abramowska, *Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze literackiej*, [w:] *Problemy odbioru i odbiorcy*, pod red. T. Bujnickiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1977, s. 146—147.

²⁷ Sarnowska-Temeriusz, *op. cit.*, s. 112, 116.

²⁸ Por. J. Malicki, *Słowa i rzeczy. Twórczość Wacława Potockiego wobec polskiej tradycji literackiej*, Katowice 1980, s. 135nn.

po manifesty poetyckie, jak w wierszach Kochowskiego — „Nie chcę Kasztalu, nie chcę Hipokreny” (*Ofiarowanie poesim polskiej Naświętszej Pannie Maryjej*)²⁹, którym towarzyszyła aprobatą rodzimego, swojskiego stylu pisania, wyrażana również przy pomocy rekwizytów zaczerpniętych z mitologii, czego symbolem były inne od antycznych „Muzy moje” (*Za Muzami do skrupulatów*)³⁰. Należy więc zadać pytanie, czy takie tendencje — wyraźnego deprecjonowania mitologii — nie ujawniają się również w barokowych sielankach cyklicznych?

Na pewno nie jest to zjawisko dominujące. Odrzucenie, choćby tylko deklaratywne, mitologii byłoby sprzeczne z samą definicją gatunku, głęboko zanurzonego w mitologiczno-pasterskim sztafażu. Ciekawym wyjątkiem są teksty, w których dochodzi do jawnego zhierarchizowania dwóch systemów religijnych. W *Trużenikach* Miłosz, stary pasterz, mówi:

[...] ja moje paciorki
Kiedy odmawiam, wszedzszy między te pagorki,
Wnet Echo świągotliwa za mną je powtarza
(Właśnie jako posługacz czyni u ołtarza),
Potym je oready z nabożeństwem głoszą
I równo ze mną Pana Najwyższego proszą.

JBZim. II, w. 111—116

Pomysł porównania „mownej bogini” (jak nazywa poeta Echo w innym miejscu — JBZim. XII, w. 57) do ministranta oraz zatrudnienia nimf do udziału w praktykach religijnych wraz z pasterzem przywodzi na myśl nawrócone Muzy wraz z odmienionym Apollinem, które prowadzi do stajenki betlejemskiej Miaskowski³¹. Zarysowany przez Zimorowica obraz jest niewątpliwie subtelniejszy i nie oznacza konsekwentnego — tj. dotyczącego wszystkich odwołań mitologicznych — dostosowania postaci mitycznych do obcej im religii, niemniej jednak służy również wyrażeniu stanowiska

²⁹ W. Kochowski, *Utwory poetyckie*, wybór i oprac. M. Eustachiewicz, wyd. II zmien., Wrocław 1991, s. 63.

³⁰ Ibidem, s. 108. Por. E. Sarnowska-Temeriusz, *Droga na Parnas. Problemy staropolskiej wiedzy o poezji*, Wrocław 1974, s. 170.

³¹ K. Miaskowski, *Rotuły na narodzenie Syna Bożego*, [w:] idem, *Zbiór rytmów*, wyd. A. Nowicka-Jeżowa, Warszawa 1995, s. 41—63; Por. Sarnowska-Temeriusz, *Droga na Parnas*, s. 175; A. Kukla, *Niespójność czy system — uwagi o udziale mitologii w liryce religijnej Kaspra Miaskowskiego*, „Prace Literackie” 1992, t. 32 (Acta Universitatis Wratislaviensis No 1459), s. 19—27. Autorka drugiego z wymienionych opracowań zwraca uwagę na mechanizm przystosowania postaci mitologicznych do nowej rzeczywistości, trudno jednak zgodzić się ze stwierdzeniem, iż „Pomysł *Rotuły* uznać można za jedyną uprawnioną w XVII wieku kontynuację mitu.” (s. 26).

światopoglądowego. Tym bardziej, że poprzez postawę Miłosza poeta demonstrował bliski mu typ religijności stroniącej od dewocji i kulturywania rytuałów — czym z kolei wyróżniają się Leszko i Samujło, młodzi pasterze z *Trużeników* i *Winiarzy*³².

Innym tekstem nacechowanym aksjologicznie jest niedokończony *Silenus* Gawińskiego. Z liczącego 67 wersów tekstu wynika, że poeta chciał wykorzystać schemat znany z utworów Wergiliusza oraz Szymonowica i włożyć w usta leśnego bożka-śpiewaka swoje przesłanie. Świadczy o tym początek wypowiedzi Sylena skierowanej do słuchaczy:

[...] O dziatki me! nie już zdradą żadną
Was omyle, ale mię myśl niepospolita,
Myśl nie wszystkim pojęta, myśl przedwieczna chwytą,
Wszystko przenikająca myśl od wieków, w której
(O, już na stronę rzucam sekty Epikury)

Gaw. S., k. 169, w. 9—13

Można domyślać się, że Sylen polemicznie nawiązuje do pieśni swoich wcześniejszych literackich „wcielań”, które zawierały opowieści mitologiczne; treścią jego pieśni ma być historia prawdziwa, w której nie pominie, jak wynika z dalszych wersów, znaczenia Boga. Trudno jednak stwierdzić, czy odrzuceniu filozofii antycznej (jeśli potraktujemy „sekty Epikury” jako metonimię) towarzyszyć miało potępienie starożytnej religii oraz w jakim stopniu zamierzał Gawiński wykorzystać do tego celu mitologię.

W przytłaczającej większości tekstów sielankowych, powtórzmy raz jeszcze, nie dochodzi do bezpośredniego konfrontowania dawnej i obecnej religii. Włączenie mitologii w obszar tradycji literackiej, które nastąpiło już w czasach antycznych, sprawiło, że kiedy w jednym utworze pojawiają się np. *Wenus* i *Apollo* oraz *Bóg*, ich status jest nieporównywalny. Dobrze to ilustruje wykład Miłosza na temat uprawy winorośli, w którym mowa jest o *Bachusie* zapładniającym „winne matki”, jednak prawdziwe rezultaty pracy winiarza nie zależą od antycznego boga, lecz od rzeczywistego: „Darne trudy jego, niepewne nadzieje, / Jeśli niebo na pomoc jemu nie przyśpieje.” (JBZim. XIII, w. 181—182). Właściwie sam fakt zaistnienia elementów religii chrześcijańskiej w tekście osłabia — i tak już nadwątloną — pozycję bóstw mitologicznych. Dalsze redukcowanie respektu i dystansu,

³² Por. L. Ślękowa, *Od historii do metafizyki. O religijności „Sielanek nowych ruskich” Józefa Bartłomieja Zimorowica*, [w:] *Wiary i słowa*, pod red. A. Poprawy i A. Zawady, Wrocław 1994, s. 244—245, 251.

jaki zawsze cechował stosunek śmiertelników do istot boskich, jest wynikiem ostatecznego i dosłownego sprowadzenia ich na ziemię — czyli naturalizacji.

NATURALIZACJA POSTACI MITOLOGICZNYCH

Technikę, która oznaczała aktualizację fabularnego motywu mitycznego poprzez jego przeniesienie we współczesną autorowi rzeczywistość, nazwałam w rozdziale poprzednim transpozycją. W sielankach, a także w ogóle w poezji staropolskiej, zdecydowanie częstszym zjawiskiem jest aktualizacja samej postaci mitycznej, czyli — by posłużyć się terminem używanym w literaturze przedmiotu, a wprowadzonym przez Douglasa Busha — jej naturalizacja³³. Polega ona na umieszczeniu bóstwa lub bohatera w tym samym świecie przedstawionym, w którym funkcjonują pasterze i inni bohaterowie sielanek, nasyconym w mniejszym lub większym stopniu XVI- i XVII-wiecznymi realiami polskimi czy polsko-ruskimi. Rezultatem są bezpośrednie interakcje postaci ludzkich i boskich (które uzyskują status postaci działających), dzięki czemu pasterz może powiedzieć, iż Kupidyna widział „swymi oczyma dowodnie” (SZim. II 31, w. 1). Przeniesione w nowe warunki bóstwo angażowane jest w zdarzenia przedstawione w utworze, jednak bez intencji tworzenia nowych fabuł mitologicznych; najczęściej bierze udział w rozmowie z pasterzami bądź też w jakimś epizodzie. W sielankach okolicznościowych pojawienie się przemawiającej czy nawet podejmującej pewne działania postaci mitycznej jest zazwyczaj podyktowane konwencją. Regułami epitalamium tłumaczyć można np. przemowę Muz do panny młodej w *Ślubie* Szymonowica czy symboliczny gest zdejmowania przez Fortunę przepaski z oczu w *Dziewosłobie*; bóstwa te (jak również Wenus, Kupidyn czy Hymen) występowały na równi z parą nowożeńców już w klasycznych epitalamiach³⁴.

³³ Bush, *op. cit.*, s. 222—223. Na termin ten zwrócił uwagę J.M. Rymkiewicz (*Wygnanie z mitu*, „*Twórczość*” 1966, z. 3, s. 76). J. Kultuniakowa (*op. cit.*, s. 12) użyła określenia interpretacja „naturalistyczna”, czyli taka, która „eksponuje domniemany sens literalny mitu, zatracając znaczenia swoiste i paraboliczne”. Tak odczytywany mit zmienia się w pseudohistoryczną kronikę (przykłady takiej interpretacji mitów zawiera kronika M. Bielskiego). W obydwu przypadkach bogowie antyczni zostają pozbawieni cech boskich, a mit — wymiaru uniwersalnego.

³⁴ Por. Mroczek, *op. cit.*, s. 23; L. Ślękowa, *Muza domowa. Okolicznościowa poezja rodzinna czasów renesansu i baroku*, Wrocław 1991, s. 105.

Jednak nawet tam, gdzie trudno mówić o wykorzystaniu jakiegoś schematu, nie zawsze łatwo wyznaczyć granicę między bazującą na mitologii metaforą a rzeczywistą intencją uczynienia z bóstwa postaci działającej w nowej rzeczywistości. Wyrażenie „Wściekła Lachezis kosą podcina mi nogi” (SZim. U.O., w. 8) skłonni bylibyśmy potraktować raczej jako obrazową przenośnię, ale już inny przykład wzbudza wątpliwości: czy słowa kierowane do Kupidyna „Pieszczone dziecko, skąd wżdy na mą mękę / Tak mierne oko, tak żartką masz rękę?” (SZim. II 17, w. 9—10) powodują jego uobecnienie, czy są tylko pełnym pretensji westchnieniem? Rozstrzygnięcie, czy pasterz zwraca się do postaci istniejącej w jego świecie, czy do bóstwa, jest w tym przypadku trudne.

Sielanki zawierają jednak wiele ciekawych przykładów na niekwestionowaną obecność postaci mitologicznych wśród pasterzy. Najczęściej bohater utworu przekazuje swoje obserwacje: „A wtym obaczę boginią miłości / Wenerę z synem” (Sm. IV, w. 13—14). W innym utworze (SZim. II 12) zawarcie znajomości z bożkiem miłości jest nieodłącznym doświadczeniem młodości. Kupidyn, określany jako „strzelec okrutny, zbójca wierutny”, nie tylko wraz z młodymi „śpiewa i tańce miewa” (w. 6), ale wchodzi z nimi w fizyczny kontakt:

Choźe się jako między nie wśrubuje,
Złoty od boku sajdak odpasuje,
Pochodnią z dłonie kładzie na stronie

SZim. II 12, w. 7—9

Osobiste spotkanie z synem Wenery bywa zresztą często wybiegiem stylistycznym, pozwalającym uniknąć powtarzania wyświechtanego frazesu, który sprowadzał się do zwrotu: Kupidyn ugodził mnie swoją strzałką (= zakochałem się). Rozwinięcie motywu daje możliwość realistycznego zaprezentowania szczegółów zdarzenia:

Bo jak skoro mie zoczył, wnet łuk ku mnie składa
A strzałkę jadowitą na cięciwę wkłada.
Obaczę, skoczę, krzyknę [...]

Sm. V, w. 41—43

Zaatakowany przez Kupidyna pasterz nie musi pozostać bezbronny:

Ja nie mogąc dalej trwać, krokiem chyżym skoczę,
A naprzód mu w kudełki ręce obie wtoczę;
Potym mu łuk wydzieram, pochodnią i strzały [...]

Gaw. II, k. 143, w. 12—14

Czytelnik nie ma wątpliwości, że owe kudełki targa pasterz jak najbardziej realnej postaci, nie zaś alegorii miłości.

Naturalizowanie postaci może być powodowane chęcią odświeżenia mocno już zużytego i opatrzonego materiału literackiego, jakim była w XVII wieku mitologia (więcej pomysłowych naturalizacji zawierają sielanki barokowe, co jest zgodne z tendencjami panującymi w poezji tego okresu³⁵), ale bywa też wykorzystywane np. w celu zbudowania wyszukanego komplementu. W utworze Wieszczyckiego (VI, w. 256—265) apostrofa do Diany, opis jej wyglądu zewnętrznego („płaszcz podkasały” — w. 257), charakteru i typowych zajęć („bawienie / Zwierzobójskie” — w. 257—258; „gromisz prędkonogi / Zwierz” — w. 263—264; „szefeliną / Walisz zuby okrutne” — w. 264—265), a wreszcie prośba o przyjęcie do boskiego orszaku ukochanej pasterza — Filidy mają wzbudzić w odbiorcy przekonanie o wielkiej urodzie dziewczyny, a także o jej niedostępności (nie bez przyczyny wszakże przywołuje boginię słynącą z dziewictwa i surowości). Ocena wybranki zostaje niejako potwierdzona przez Dianę, która — co jest ewidentnym dowodem naturalizacji — podejmuje konkretne działania:

Pozwoliła Cyntyja łagodnymi brwiami [...]
A użrawszy mą pannę, zezwoliła w tej mierze
Być jej między nimfami pierwszą w swym fraucmerze.³⁶

Wiesz. VI, w. 272, 274—275

Podobny obraz — pięknej pasterki w orszaku bogini — zawiera pieśń II 8 z *Roksolanek*, choć śpiewak zastrzega, że nie jest pewien, czy widział „przez sen, jawnieli”:

Dwór snadź pięknej Dyjanny: trzy jelenie białe
Świetny wóz złotem wiozły, k’temu charty śmiałe;
Tyrska szata, smycz na niej, warkocz rozpuszczony,
Trąba, sajdak — pewny znak, że córka Latony.

SZim., II 8, w. 3—6

³⁵ C. Backvis zauważał, iż: „udało się im [tj. poetom barokowym] przywrócić mitologii powabność właśnie poprzez odnoszenie się do jej postaci «za pan brat», z niby gorszącą poufalością”, co dawało im „ożywiającą dawkę świeżości”. (C. Backvis, *Sposoby z korzystania z mitologii w polskiej poezji barokowej*, „Sprawozdania z posiedzeń Komisji Naukowych PAN Oddz. w Krakowie”, t. XIV, z. 2, 1970, Kraków 1971, s. 499).

³⁶ W tym fragmencie cytuję pierwodruk zgodnie z zasadami transkrypcji. W wydaniu S. Rachwała występuje forma: „Cyntia”.

a pomiędzy fraucymerem dostrzegł: „Cną Sarmatkę” (w. 18), która „Insze przeszła urodą” (w. 9). W obydwu tekstach bogini została opisana zgodnie z utrwalonym w literaturze i kulturze wizerunkiem, ale jej adaptację w nowej rzeczywistości podporządkowano głównej bohaterce tekstu. Na podobnym wykorzystaniu postaci mitycznych (zazwyczaj kilku „ożywionych” bogiń) polegała tzw. figura sumacji poetyckiej, której celem było również skomplementowanie adresatki utworu³⁷.

Naturalizacja może mieć charakter całościowy, dotyczyć tylko wybranego epizodu lub sposobu opisu postaci. Jedynym zbiorem sielankowym, który prawie w całości opiera się na tej technice wykorzystania postaci mitologicznych, jest *Gwar leśny* Chełchowskiego. Prawie wszystkie postacie sielanek to bohaterowie znanych mitów (Ganimedes, Orfeusz i Pan, Meleager, Atalanta i Molochos i in.), powołani przez poetę do życia nie po to, aby przeżywać nowe przygody, lecz by zażyć beztroskiego wypoczynku wśród arkadyjskiej przyrody. Jeśli mówimy o naturalizacji, czyli umieszczeniu w nowym kontekście czasoprzestrzennym, to dlatego, że w tej wyidealizowanej krainie gra się w cynara i niemca, a wśród pasterzy są nie tylko Cine-dus i Aegaen, ale także Grześ i Klara; bogowie zaś występują w nowej dla nich roli — bohaterów scenek i narratorów.

Odmianą naturalizacji należy również określić sytuację, gdy nie dochodzi do przeniesienia postaci mitycznej do świata sielankowych pasterzy, jednak jej opis (dotyczy to przede wszystkim wyglądu zewnętrznego) zawiera realia współczesne. W opowieści Dziewosłęba Apollo siada u „aońskiej studnie” (SZim. Dz., w. 113) „blisko askrejskiej fontany” (w. 109), a jednocześnie może „Bieżeć z myśliwą siostrą w moskiewską krainę / I tam zabijać zubry, tury i niedźwiedzie” (w. 116—117). Jego ukochana nimfa Dafne jest z kolei określana m.in. jako „kniehyni” (w. 134). Można zakładać, że przyczyną takich anachronizmów (a podany przykład jest oczywiście jednym z wielu, występujących w renarracjach czy rewokacjach mitów) jest dążenie do uplastycznienia opowieści i przybliżenia jej odbiorcom poprzez odwołanie się do uznanych kanonów urody i etykiety³⁸. W rezultacie mit — pozostając uniwersalną opowieścią o ukrytym głębszym sensie — staje się zarazem czymś w rodzaju anegdoty, historii, która wydarzyła się naprawdę, a teraz jest przypominana. Zważywszy jednak na to, że taki sposób trakto-

³⁷ Por. S. Zabłocki, *O dwu przykładach figury sumacji poetyckiej u Wacława Potockiego*, Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego, „Prace Historycznoliterackie” 1964, nr 10—11, s. 175—184.

³⁸ O zeswojszczeniu realiów jako środka ułatwiającego odbiór i potwierdzającym uniwersalność tematu pisała Abramowska, *Serie tematyczne*, s. 57.

wania bóstw nie jest właściwy wyłącznie sielankom czy poezji polskiej (nasi poeci z łatwością polonizują bóstwa antyczne, tak jak inni twórcy europejscy przystosowując je do swoich realiów³⁹); źródeł naturalizacji — we wszystkich przedstawionych odmianach — należy więc szukać w procesach, które utrwaliły pewien model przedstawiania postaci mitologicznych w literaturze i sztuce.

Nadawanie cech ludzkich bóstwom antycznym sięga początków literatury greckiej (ciekawe przykłady zawiera nie tylko epika Homera, ale i *Antologia Palatyńska*), a w późniejszych czasach miało być może związek z ubóstwianiem aleksandryjskich królów i rzymskich cesarzy: dla nich wypadało „Olimp [...] nieco obniżyć” i „przenieść mit w codzienność własnej epoki, a bogów cokolwiek uczłowieczyć”⁴⁰. Jak pisze nieraz już cytowany Seznec⁴¹, w średniowieczu obrazy bogów w ikonografii są na tyle zmienione, że nierozpoznawalne: Herkules w turbanie i z szablą, Hermes z kandelabrem bądź widłami, Apollo trzymający w ręku trzy Gracje (*sic!*), nie wspominając już o powszechnym przedstawianiu postaci antycznych jako osób współczesnych. Przeinaczenia te wynikały z korzystania z pośrednich źródeł (np. arabskich dzieł astrologicznych, gdzie skrupulatnie odtwarzano układ konstelacji, zaś wygląd symbolizujących planety bóstw był kwestią drugorzędą), nieumiejętnych i zupełnie nietrafionych prób odtworzenia obrazu na podstawie opisów (przykład Gracji, które odczytane zostały jako atrybuty) lub skopiowania nie do końca zrozumiałych obrazów (widły zamiast kaduceusza), a przede wszystkim z ahistorycznego stosunku do antyku. Brak potrzeby sięgania do oryginałów, zachowania specyfiki antyku sprawia, że „Sens wyobrażeń antycznych jest ostatecznie zapomniany, interpretuje się je po chrześcijańsku i przerabia”; zaś sztuka antyczna jest nadal inspirująca, ale w szczególnie sposób: „plastyczne motywy antyczne nie były stosowane do przedstawiania antycznych tematów, choć bywały stosowane do przedstawiania tematów chrześcijańskich [...], i przeciwnie: tematy antyczne nie były przedstawiane w antycznych sformułowaniach plastycznych, choć w ogóle przedstawiane były, lecz ujmowane jako sceny współczesne w stroju

³⁹ Por. Bush, *op. cit.*, s. 223: „The infinite gradations in the process of Anglicizing myths are illustrated in the almost infinite number of translations and imitations of Anacreontic pieces, Greek idylls, and similar things, variations on the models count more than ancient as a rule, but the pastoral-mythological lyric of the Renaissance is essentially international, and only a slight coloring is needed to make it seem English”.

⁴⁰ A. Świderkówna, *Bogowie zeszli z Olimpu*, Warszawa 1991, s. 173.

⁴¹ Zmianom wizerunku bogów od średniowiecza do renesansu poświęcony jest rozdział *The Metamorphoses of the Gods* (Seznec, *op. cit.*, s. 149—183). Przykłady podaje również za książką Sezneca: s. 154, 167—168, 181.

gotyckim i gotyckim ujęciu plastycznym.”⁴². Wyrazem nowej humanistycznej postawy jest scalanie klasycznej formy i treści, obejmujące również reintegrację wizerunków bogów, czyli przywrócenie ich pierwotnego wyglądu i charakteru⁴³. Niemniej jednak swoisty ahistoryzm w podejściu do mitologii — traktowanej jako materiał literacki — przejawiający się w swobodnym dostosowywaniu postaci mitycznych do doraźnych potrzeb tekstu, pozostał stałym elementem stylu renesansowej i barokowej poezji.

KUPIDYN

Pośród postaci mitycznych występujących w sielankach są bóstwa mniej znane i pojawiające się sporadycznie oraz takie, bez których trudno wyobrazić sobie poezję bukoliczną. Do tych drugich należy „[...] wszędobylski Kupido, wyrastający jak spod ziemi nawet tam, gdzie go sam mistrz Owidiusz nie posiał”⁴⁴ i choćby z tego względu zasługujący na uwagę.

Kariera literacka tego bóstwa jest niezwykle i ciekawa. W *Iliadzie* Eros to pierwotna, nieupostaciowiona siła, u Hezjoda jest jednym z pierwszych i najważniejszych bogów:

Zatem najpierw powstał Chaos, a zasię po nim
Ziemia o piersi szerokiej [...]
potem Eros, co jest najpiękniejszy wśród nieśmiertelnych,
członki rozluźnia i wszystkim: bogom jednako i ludziom,
serca w piersi ujarzma oraz ich wolę rozsądną.⁴⁵

Świadomość takiej natury Erosa, boga dysponującego władzą nawet nad mieszkańcami Olimpu, mają także mitografowie nowożytni. W dziele Bacona zawierającym alegoryczne wyjaśnienie ukrytej w mitach mądrości starożytnych tytuł odnośnego rozdziału uwydatnia związek z pierwotnymi siłami natury: *Cupido, sive Atomus*⁴⁶. Zarówno w antycznych, jak i w nowszych opracowaniach nie ma zgodności co do jego pochodzenia. Wedle

⁴² J. Białostocki, *Tradycje antyczne w sztuce europejskiej*, [w:] idem, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961, s. 173—174.

⁴³ Por. E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, przeł. K. Kamińska, [w:] idem, *Studia z historii sztuki*, wybór i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 28; Seznec, *op. cit.*, s. 212.

⁴⁴ S. Adamczewski, *Oblicze poetyckie Bartłomieja Zimorowicza*, Warszawa 1928, s. 72.

⁴⁵ Hezjod, *Narodziny bogów*, [w:] idem, *Narodziny bogów (Theogonia)*. *Prace i dni*. Tarcza, przeł. i oprac. J. Łanowski, w. 116—117, 120—122. Wszystkie dalsze cytaty według tego wydania.

⁴⁶ F. Bacon, *De sapientia veterum*, Lugduni Batavorum 1633, s. 88.

cytowanego fragmentu *Thegonii* Eros narodził się z Chaosu, jednak w większości późniejszych przekazów za jego matkę uważa się Afrodytę, natomiast za ewentualnego ojca — Saturna, Aresa, Hermesa bądź sporadycznie innych⁴⁷. Przez starożytnych filozofów (np. Platona) był traktowany jako alegoria wiecznego pragnienia, natomiast wedle myślicieli chrześcijańskich wyrażał miłość do Boga albo dwa typy miłości — jeśli wyróżniano dwóch bogów: Kupidyna niebieskiego (boskiego) i pospolitego (ziemskiego)⁴⁸. Nieodmiennie podkreśla się jego siłę, co wyrażają wymowne określenia i epitety: „ten, kto porusza ziemię”, „mocarz nieba”, „ujarzmiciel”, „twardy tyran”, „dyktator”⁴⁹.

Wizerunek Kupidyna w tekstach poetyckich uległ dość szybko znaczącej ewolucji. W najstarszej liryce i epigramatyce greckiej Eros jest jeszcze bogiem groźnym, do którego należy odnosić się z respektem i powagą. W późniejszej poezji, zwłaszcza rzymskiej, przeistacza się w bożka, jakiego zna literatura staropolska — syna Wenery, skrzydłatego chłopca z kołczanem strzał, o naturze złośliwej i psotnej. Wprowadzając tę postać do sielanek, poeci wykorzystują bogatą tradycję literacką, najmniej przy tym czerpiąc — paradoksalnie — ze starożytnych bukolik. W przeciwieństwie bowiem do Afrodyty, która króluje w pasterskiej krainie zamieszkałej zarówno przez pasterzy greckiego, jak i rzymskiego poety, Kupidyn nie należy do najpopularniejszych bóstw. W idyllach Teokryta Eros pojawia się sporadycznie, w podobnej funkcji, jak w liryce np. Alkajosa czy Safony — jako „srogi [...] bóg” (Teokr. Idyll. III, w. 14), dawca miłości i cierpienia; jest postacią o wyraźnie innym statusie niż sycylijscy pasterze. Przygodom Erosa poświęcone są dwa utwory znane staropolskim poetom: *Eros zbieg* Moschosa oraz *Złodziej miodu* (pieśń pasterska przypisywana Teokrytowi), jednak charakter i forma obydwu zbliża je raczej do epigramu niż do klasycznej bukoliki. W Wergiliuszowych eklogach, znacznie popularniejszych i uważanych przez autorów poetyk za wzór gatunku, imię Kupidyn w ogóle nie występuje (choć poeta go używał, czego dowodem jest chociażby *Eneida*), natomiast synonimiczna nazwa własna Amor pojawia się w dwóch utworach, z czego jeden (ekloga VIII) jest parafrazą sielanki Teokryta, w drugim zaś (X) imię bożka można odczytać również jako symbol miłości (m.in. dotyczy to znanej sentencji: „omnia vincit Amor et nos cedamus Amori” — Ecl. X, w. 69).

⁴⁷ Por. np. G. Boccaccio, *Genealogiae deorum*, Venetiis 1511, s. 18, 28 (rozdziały I 13, III 24); M.K. Sarbiewski, *Dii gentium. Bogowie pogan*, wstęp, oprac. i przekł. K. Stawecka, Wrocław 1972, s. 153; por. też R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, wstęp A. Krawczuk, Warszawa 1967, s. 65—66; Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1997, s. 326—334.

⁴⁸ Sarbiewski, *op. cit.*, s. 153, 157.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 177.

Skrzydłatego Kupidyna nie znajdziemy również u naśladowców Marona — Kalpurniusza i Nemejanusa. Na jego wizerunek w staropolskich sielankach cyklicznych, jak i we wcześniejszej poezji polskiej, miały zatem wpływ inne teksty; wśród nich na pewno należy umieścić epigramy greckie (zważywszy na popularność wydanej w 1494 roku *Antologii Planudejskiej*), elegię rzymską i całą właściwie twórczość Owidiusza. Trudno dopatrywać się w tym odstępstwie od antycznych bukolik świadomego wyboru artystycznego twórców polskich sielanek czy też chęci współzawodnictwa (w rozumieniu poetyckiej *aemulatio*) z mistrzem. Przeciwnie: przykład Kupidyna świadczy o tym, że niektóre wizerunki bóstw były na tyle silnie ugruntowane w literaturze, że ich odtwarzanie odbywało się niejako mechanicznie.

Rekonstruując najważniejsze rysy portretu Erosa w interesujących nas tekstach, należy zwrócić uwagę na kilka cech zdradzających ambiwalentny stosunek człowieka do bóstwa, towarzyszący tej postaci od najdawniejszych czasów⁵⁰. Podobnie jak w najstarszych greckich przedstawieniach, tak i w sielankach akcentowana jest uroda boga: „Pięknej Cyprydy piękniejszy jeszcze syn” (Wiesz. V, w. 236); porównanie do niego jest, jak w epigramach greckich, wyszukany komplementem⁵¹:

Tu leży Symich, Symich on nadobny
Abo Kupido, abo mu podobny.

JBZim. V, w. 247—248

Nie podlega dyskusji fakt, że Kupidyn ma określoną władzę nad pasterzami i choć ogranicza się ona do sfery miłości, wystarcza, aby decydować o losach bohaterów. Rzadko wszakże te kompetencje znajdują odzwierciedlenie w opisie tej postaci, w którym dominuje jej infantylizacja. Służą temu *deminutiva* użyte do przedstawienia wyglądu i zachowań typowych dla dziecka: „niebożątko”, „dziecinę”, „rączka”, „paluszek” (Sz. II, w. 59—62), „usteczek koraliowych, oczek wdzięcznie ślicznych, / Na głowie swej ma włoski ukęździerzawione” (Sm. V, w. 36—37), „chłopięcuzko z łuczkiem niewieliczkie” (JBZim. VI, w. 15). Wzbudzenie miłości jest zatem wynikiem nie tyle potężnej władzy boga, co aktem złośliwości dziecka, które zachowuje się jak niegrzeczny chłopiec: „bardzo zuchwał / Bóstwo, choć małe” (Wiesz. V, w. 212), „złej Wenery

⁵⁰ Safona określa Erosa jako „Słodko-gorzkie [...] coś” (cyt. za: Kubiak, *op. cit.*, s. 327).

⁵¹ Por. np. epigram Asklepiadesa *Do pięknego chłopca*: „Gdybyś przypiął skrzydełka złote i na ramię swoje błyszczące zarzucił kołczan pełen strzał — i przy Erosie cudnym stanął... Na Hermesa się kłnę: nawet sama Cypryda nie pozna, który jej syn!” — *Antologia Palatyńska*, przeł. i oprac. Z. Kubiak, Warszawa 1958, epigram XII 77.

chłopcę” (JBZim. I, w. 110), „łotrzyk zuchwały” (JBZim. VI, w. 19), „dziecko przekłętę” (JBZim. VI, w. 39). Wyraźniej do kompetencji Erosa nawiązują określenia użyte w sytuacjach konfliktowych: „on zdrajca” (JBZim. VI, w. 27), „hordyńczyk” (JBZim. VI, w. 73), „okrutnej matki okrutniejszy synu” (SZim. I 15, w. 16), „strzelec okrutny, zbójca wierutny” (SZim. II 12, w. 16). Walka z Kupidynem ma niekiedy charakter czynny, co wynika również z tego, że jest on jedną z osób boskich najczęściej poddawanych naturalizacji. Jego działania odznaczają się okrucieństwem (opis wyrafinowanych tortur zawiera np. pieśń Ostafiego — SZim. II 25), ale zdarza mu się też nieźle oberwać (Gaw. II, k. 143v, w. 12—15). Bezparadowe traktowanie boga miłości, któremu towarzyszy „dreszcz sadystycznej radości” tłumaczył Backvis uwarunkowaniami kulturowymi — w atmosferze kontreformacji ucieczka w mitologię, umożliwiającą wyartykułowanie tłumionych emocji, spełniała rolę swoistej autoterapii⁵². Nie odmawiając uczonemu racji, dodać należy, że obrazy Erosa atakującego zakochanego siekierą znajdują się na wazach greckich⁵³, a realistyczne opisy zadającego cierpienie bożka w *Antologii Palatyńskiej* (np. AP V 10, XII 153, XII 132, XVI 213), podobnie jak dowody na podejmowanie na nim odwetu przez cierpiącego (np. AP V 179).

Pewnym *novum* jest natomiast autocharakterystyka Kupidyna, który wydaje się dysponować tak nieograniczoną władzą, jak znana ze średnio-wiecznych tekstów śmierć:

[...] Moimi który zraniony pióry,
Stary, młody, pan, ubogi, w jakim chce [m]ieniu,
Nie mam ja znaku w osobach braku [...]
Najdę go ja i w jedwabiu, i w prostym odzieniu.

SZim., II 19, w. 26—28, 30

Dopowiada śpiewak:

Przeto, widzę, zhołdowałeś już wszytkę ziemię,
Poślepiłeś niemal wszystko Jewine plemię.

SZim., II 19, w. 41—42

Cytat ten pochodzi ze zbioru, który zawiera, obok konwencjonalnych i stereotypowych portretów Kupidyna, także koncepcję bożka nawiązującą do

⁵² C. Backvis, *Niespodzianki barokowej mitologii: obdarzone skrzelami Napeje Samuela Twardowskiego*, przeł. E.J. Głębička, [w:] idem, *Renesans i barok w Polsce. Studia o kulturze*, Warszawa 1993, s. 62—63.

⁵³ Kubiak, *op. cit.*, s. 327.

alegorycznej interpretacji tej postaci mitologicznej. W *Roksolankach* skrzydlaty bożek miłości wraz ze swą matką Wenerą patronuje miłości wolnej, namiętnej i wyniszczającej, natomiast Hymen — uświęconej miłości małżeńskiej. Pełniący obowiązki mistrza ceremonii antyczny bóg nowożeńców nie jest w mitografiach łączony z Kupidyndem, choć niektórzy określają go jako syna Wenery i Dionizosa⁵⁴. Do wspólnych rodziców nawiązuje fragment jego autoprezentacji: „Przyrodny Kupidyndów, nie Kupido przecie” (SZim. Dz, w. 9). Przedstawiona w *Dziewosłobie* postać nie jest jednak „po prostu” znaturalizowanym Hymenem, ożywionym w celu uświetnienia uroczystości i zadośćuczynienia konwencjom epitalamium. Zazwyczaj⁵⁵ identyfikuje się ją z Amorem Bożym, według tradycji platońskiej — bratem bliźniakiem Erosa. Koncepcja ta bliska jest rozróżnieniu na Kupidynda boskiego i ziemskiego, tym bardziej, że w mowie Hymena-Dziewosłoba, pełnej mitologicznych historii pojawia się zaskakujące utożsamienie: stosując formę pierwszej osoby Hymen siebie przedstawia jako sprawcę miłosnych niepowodzeń bohaterów, choć niewątpliwie przypisywać je należy Kupidyndowi. Być może należy tę wypowiedź potraktować jako aluzyjne wskazanie na dwie osoby wywodzące się z jednej. Niezależnie od tego, jeśli przyjmujemy, że występujący w *Roksolankach* Hymen jest zarazem owym „lepszym” Kupidyndem, będzie to jeden z nielicznych przykładów na przedstawienie tego bożka w korzystnym świetle. Podobne odstępstwo od klasycznego wizerunku zawiera jeszcze tylko sielanka drugiego Zimorowica:

Abowiem wszytkie zgody i wszytkie miłości
Z świata wszytkiego zbiegły do moich wnętrzości.
Wszytkie ludzkie przyjaźni Kupidowie mali
W sercu mym, jako w skarbcu jakim, zachowali.

JBZim. X, w. 179—182

Bożek miłości (liczba mnoga nie powinna dziwić, taką formę można spotkać w poezji) potraktowany został jako symbol przyjaznego nastawienia do świata, nie zaś sprawca miłosnych udręczeń.

⁵⁴ Por. np. Sarbiewski, *op. cit.*, s. 251. Oczywiście, Hymen wraz z Kupidyndem występują w epitalamiach, jak również w innych sielankach (np. w *Zjawieniu* Zimorowica, *Babach* Gawińskiego) i wtedy zauważalne jest uproszczenie wizerunku postaci symbolizujących dwa typy miłości: Kupidynd — namiętność, Hymen — małżeństwo.

⁵⁵ Por. P. Stępień, *Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci. Hieronim Morsztyn, Szymon Zimorowic, Jan Andrzej Morsztyn*, Warszawa 1996, s. 67nn; L. Ślękowa, *Wstęp*, [w:] Sz. Zimorowic, *Roksolanki*, oprac. L. Ślękowa, Wrocław 1983, s. IX—X; E. Panofsky, *Spełniony Eros. Przyczynek do genealogii „Danae” Rembrandta*, przeł. J.M. Białostocka [w:] idem, *op. cit.*, s. 307—310.

Kupidyn jest postacią mityczną, która w sielankach nie tylko pojawia się najczęściej, ale, co starano się pokazać, spełnia przy tym różne funkcje. W zależności od kontekstu jego imię odnosi się do pradawnego boga, sprawującego władzę nad określonymi obszarami życia człowieka, albo oznacza konwencjonalną alegorię miłości bądź (najczęściej) upostaciowionego i znaturalizowanego złośliwego bożka. Choć Kupidyn stale towarzyszy wiejskim bohaterom polskich sielanek, nie można jego postaci przypisać wyłącznie do poezji bukolicznej, jako że — by raz jeszcze zacytować przedwojennego monografistę Zimorowiców — „grasuje [...] po wszystkich innych poematach i antologiach erotycznych owego wieku”⁵⁶. Twórcy sielanek przy portretowaniu bożka miłości pełną garścią czerpią z tradycji literackiej i nie dokonują jakiejś reinterpretacji jego wizerunku (podobnie jak nie czynili tego antyczni autorzy bukolik). Dla badacza problematyki mitologii w literaturze dawnej i antycznej Kupidyn jest natomiast postacią cokolwiek kłopotliwą, nieraz bowiem stawia przed dylematem: czy pozostawić bez komentarza obszerne fragmenty z jego udziałem, czy „z powagą i całym sztafażem należnym naukowym dociekaniom”⁵⁷ objaśniać jego potyczki z pasterzami i bogami. Pół żartem rzec by więc można, że skrzydlaty bożek nie wyzbył się swojej złośliwej natury i tym razem naigrawa się z nas.

MITYCZNI ŚPIEWACY — LEGENDARNI POPRZEDNICY PASTERZY

Orfeusz, Amfion, Arion, Marsjasz, Dafnis, Sylen — mityczni lub legendarni śpiewacy — stanowią w sielankach kategorię postaci traktowanych w szczególny sposób. Ich twórczość jest dla parających się śpiewem i poezją bohaterów niedoścignionym wzorem, a oni sami uważani są za duchowych przodków pasterzy. Różnica pomiędzy mitycznymi artystami a antycznymi bóstwami polega również na tym, że stanowią ważny punkt odniesienia — na innej płaszczyźnie — dla autorów tekstów. Jeśli bowiem zgodzimy się z założeniem, że najważniejszym wyróżnikiem gatunkowym sielanek cyklicznych, a zarazem główną przyczyną jego powstania nie są konwencjonalne scenki z życia na łonie zmitologizowanej natury, lecz chęć zaprezentowania

⁵⁶ Adamczewski, *op. cit.*, s. 151.

⁵⁷ H. Kobus-Zalewska, *Wątki i elementy mityczne w epigramach Antologii Palatyńskiej*, Wrocław 1998, s. 68. Autorka analizuje wizerunek Erosa w epigramatyce i podobnie się waha pomiędzy dążeniem do rzetelności a obawą popadnięcia w przesadę.

kunsztu poetyckiego⁵⁸, wtedy Orfeusz czy Amfion stają się figurą poety doskonałego, godnego wzorca dla twórcy zbioru sielankowego. Nie dziwi przeto fakt, że w ich wypowiedziach odnajdujemy nieraz akcenty autobiograficzne i ważne deklaracje.

Bez wątpienia najwyżej cenionym mitycznym poetą-pieśniarzem jest Orfeusz. Dla kultury europejskiej jest jedną z najbardziej inspirujących postaci o proveniencji mitologicznej. Interpretacja jego losów wydobywa różne aspekty mitu, czyniąc go nie tylko symbolem artysty, ale również legendarnym twórcą hymnów orfickich, uosobieniem miłości przewyciężającej śmierć i buntownikiem wobec praw natury, kapłanem mającym dostęp do boskich tajemnic, pierwszym mizoginem oraz patronem homoseksualistów *etc.* Euhemeryzm czynił z Orfeusza jednego z pierwszych założycieli cywilizacji, średniowieczni myśliciele chrześcijańscy uznawali go za proroka, ucznia Mojżesza lub alegorię Chrystusa⁵⁹. W literaturze staropolskiej jest to również postać wyjątkowa, trudno jednak doszukiwać się aż tak wielokierunkowego wpływu Orfeusza, jak w kulturze zachodniej (czy nie jest znaczącym fakt, że autor *Bogów pogan* nie poświęca mu osobnego rozdziału?). Rodzimi twórcy odwołują się do niego przede wszystkim jako do symbolu samej istoty poezji, nie rezygnując również z renarracji atrakcyjnego pod względem fabularnym mitu, czego przykłady mamy także w sielankach⁶⁰.

W sielankach postać Orfeusza pojawia się na obydwu planach; o niektórych przykładach, związanych z wykorzystaniem mitycznej opowieści, była mowa w poprzednim rozdziale. Najbardziej obfite w znaczenia wykorzystanie osoby mitycznego śpiewaka i kochanka zawiera, także już cytowana, sielanka XVI Szymona Szymonowica (*Orfeus*). W tekście tym, jak dowodzi Janusz Pelc⁶¹, niesłusznie dostrzegano wyłącznie mało istotny dialog Licydy i Menalki, stanowiący pretekst dla obszernej mitologicznej opowieści. Renarracja mitu o przygodach Argonautów, w której Orfeusz odegrał niepoślednią rolę, będąc współtwórcą sukcesu wyprawy, ma ukryty cel:

⁵⁸ Nawiązuję do koncepcji Dobakówniej — por. wyżej, s. 10—11.

⁵⁹ Postać Orfeusza jest tematem licznych opracowań. Interpretacje mitu w średniowieczu omawia J.B. Friedman, *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge—Massachusetts 1970; wpływ postaci Orfeusza na literaturę i kulturę nowożytną jest m.in. tematem książek G. Bräklind-Gersuny *Orpheus, der Logos-Träger. Eine Untersuchung zum Nachleben des antiken Mythos in der französischen Literatur des 16. Jahrhunderts*, München 1975 i Ch. Segala, *Orpheus. The Myth of the Poet*, Baltimore—London 1989. Por. także: C. Rowiński, *Orfeusz i Eurydyka*, [w:] *Mit — człowiek — literatura*, pod red. S. Stabryły, Warszawa 1992, s. 105—132 (tam również bibliografia).

⁶⁰ Znaczenie Orfeusza w literaturze polskiego renesansu omawia J. Pelc, *Dorównać Orfeuszowi*, [w:] idem, *Europejskość i polskość literatury naszego renesansu*, Warszawa 1984, s. 379—437.

⁶¹ Idem, *Renesansowy manifest Szymona Szymonowica*, [w:] idem, *op. cit.*, s. 335—338.

pokazuje, jak ważne jest — wedle Szymonowica — miejsce poety w społeczeństwie. Jednocześnie do niechętnych sobie czytelników (a do takich zaliczać należy otoczenie młodego Tomasza Zamoyskiego) kierował pośrednio autor wypowiedź Menalki, deklarującą chęć odcięcia się od dawnych opowieści i pozostania przy swoich przyziemnych zajęciach. Odpierał tym samym Szymonowic z góry zarzut, który mogliby wysunąć ludzie buntujący go przeciwko synowi zmarłego mecenasa: iż przedstawiając w pierwszej części utworu prostaków, nierozumiejących piękna muzyki pasterza (ironicznie przez nich skwitowanej: „Nowy się Orfeus narodził” Sz. XVI, w. 17), czynił aluzję do nieprzychylnego mu dworu z Zamościa. Taka interpretacja wskazywałaby, zdaniem Pelca, na ważne miejsce *Orfeusa* w *Sielankach* — traktowanych jako dojrzały manifest humanistyczny. Warto również zauważyć, że tekst ten stanowi niebanalny przykład wykorzystania mitologii poprzez równoczesne odwołanie się zarówno do postaci wywołującej określone konotacje, jak i mitu (w rozumieniu fabuły) z jego udziałem. Dzięki temu bohater mityczny nie zostaje pozbawiony kontekstu związanej z nim opowieści, sama zaś historia znajduje odpowiednie uzasadnienie na planie całego tekstu.

Miarą oddziaływania muzyki Orfeusza była reakcja poruszonych nią zwierząt, natury, a nawet groźnych mieszkańców Hadesu. Podobną siłę miała lira Amfiona — w rytm jej dźwięków kamienie same się układały, tworząc mury obronne Teb. W *Liście do Pizonów* Horacy wymienia go zaraz po Orfeuszu (w. 391—396), w słownikach mitologicznych są oni stawiani obok siebie, co obrazowo pokazuje fragment *Panteonu mitycznego Pomey’a*, mającego formę przewodnika po świątyni pełnej malowideł i rzeźb przedstawiających świat antycznej religii. Freskowi przedstawiającemu Amfiona i Orfeusza razem towarzyszy komentarz: „obydwa sztuką równie sławni byli, obydwaj cudnym na lirze graniem, nie tylko ludzi, ale też opoki i kamienie poruszali”⁶². Powołanie się na Amfiona jest zatem znaczącą oceną swoich (Sz. I, w. 67—70) lub cudzych umiejętności (JBZim. V, w. 191). Jako trzeci mityczny poeta — wyjaśnia w *Panteonie* Mistagog, czyli oprowadzający, Paleofilowi — powinien się tu znaleźć Arion. I jego postaci nie zabraknie w sielankach (SZim. I 1, w. 1—4), a przypisane mu zdolności panowania nad naturą nieożywioną nie różnią się od tych, które znamy z mitów o Amfionie i Orfeuszu. Zwykle zresztą, kiedy jeden z trzech bohaterów przywoływany jest jako wzór poety, nie ma dla sielankopisarzy (a także, jak świadczy cytat z *Pomey’a*, dla niektórych mitografów) znaczenia, jaki i na kim efekt wywierała muzyka; docieranie do zwierząt, drzew i skał jest umownym określeniem jej artyzmu.

⁶² Pomey, *Pantheum mythicum albo bajeczna bogów historia*, s. 335.

Do grupy mitycznych śpiewaków należy również Dafnis, legendarny mieszkaniec Arkadii. Postać ta nie występowała w obrębie najstarszego kanonu mitów, została natomiast wykreowana przez autorów starożytnych sielank. Imieniem Dafnisa, jednoznacznie kojarzonym z konwencją bukoliczną⁶³, obdarzają autorzy polskich cykli sielankowych uczestnika świata przedstawionego (Sz. I; JBZim. I, w. 35nn) bądź, wzorem sielanki okolicznościowej — osobę autentyczną, której tekst jest poświęcony (Sz. XIX). Występuje więc on przede wszystkim jako członek pasterskiej społeczności, pojawieniu się jego imienia nie towarzyszy ten dystans, który wyróżnia nawiązania do śpiewaków z najdawniejszych mitów.

Na nieco innych zasadach funkcjonuje natomiast Sylen. Jeden z bożków leśnych, wyróżniający się jednak spośród nich mądrością, znajomością przeszłości, a nawet zdolnościami wróżbiarskimi, obdarzany bywa również umiejętnościami artystycznymi — i stąd jego obecność w sielankach. We wzorowanym na Wergiliuszowej eklodzie tekście Szymonowica, Sylen uzyskuje takie cechy, jak Orfeusz (zwierzęta, bożkowie, jak też sama natura słucha jego muzyki), a nawet go przewyższa („Ani tak się dziwuje Izmar Orfeowi” — Sz. III, w. 25). W niedokończonyj parafrazie tego tekstu autorstwa Gawińskiego, Sylen zostaje obarczony zadaniem nie tylko opowiedzenia o początkach świata, ale także — jak można przypuszczać — o zasadach nim rządzących, co zapewne miałyby odzwierciedlać poglądy autora. Być może autor *Dworzanek* chciał uczynić z Sylena najważniejszą w jego sielankach postać mitologiczną. Parafrazując Szymonowica, a pośrednio i Wergiliusza, dodał istotny szczegół:

Tak zaczynał, a oni pilno go słuchali;
Więc i fauni z poblizszych lasów przybiegali
Uszu swych nadstawiając. I ty, co w ustroniu
Leśnem mieszkasz, Chironie, sławny mężokoniu,
Wychowańcze Achilla młodego, przybyłeś
I mądre ucho do mów jego swe skłoniłeś.

Gaw. S., k. 169v, w. 24—29

Z fragmentu tego wynika, że Gawiński stawiał postać Sylena ponad autorytetem Chirona (nieodparcie przypomina się tu *Satyr* Kochanowskiego). Nie pierwszy raz możemy tylko poprzestać na przypuszczeniach i żałować, że autor nie dokończył tekstu.

Mityczni śpiewacy (a należałoby jeszcze wspomnieć Marsjasza, a także — ze względu na niektóre funkcje — Pana) są dla pasterzy postaciami

⁶³ Por. uwagi o nazewnictwie gatunkowym w: Krzewińska, *op. cit.*, s. 51—52.

ważnymi, choć nie dysponują taką władzą, jak Wenus czy Atena. Obdarzeni funkcją duchowych przewodników i mistrzów są jednocześnie swego rodzaju łącznikami pomiędzy legendarnymi początkami sielanki a jej współczesnością, gwarantami ciągłości tradycji, punktami odniesienia dla tworzącego pieśni pasterza oraz — na innej płaszczyźnie — autora cyklu sielankowego.

„MIESZKAŃCY LEŚNI” I ARKADIA

Istoty mitologiczne, które zapełniają przestrzeń sielankowego świata, zarówno na pierwszym planie — jako towarzysze pasterzy, jak i na drugim — jako bohaterowie opowieści mitologicznych, to różnego typu bożki leśne: nimfy, satyrowie, fauny, rzadziej: sylwany lub sylenowie. Ich związek z sielanką jest niejako organiczny i sięga początków gatunku wywodzonego od pieśni ku czci bóstw pasterskich; chociaż więc występowanie tych postaci nie ogranicza się do poezji bukolicznej, nigdzie indziej nie są reprezentowane aż tak licznie. Ich rola w rzeczywistości przedstawionej sielanki polega przede wszystkim na współtworzeniu mitologiczno-arkadyjskiego sztafażu i pejzażu; istnieją po to, by wyrazić piękno natury⁶⁴. Ta funkcja wiąże się z ich antropomorfizacją oraz złagodzeniem wizerunku. W mitach antycznych satyrowie i fauny to bożki dzikie, o zwierzęcych cechach wyglądu i niepohamowanym temperamencie seksualnym, raczej niechętne do bratania się z ludźmi. Tak były również traktowane w średniowieczu, kiedy przyznano im podobny status, jaki miały demony, elfy, wróżki czy trolle — duchy natury nie zawsze przychylnie człowiekowi⁶⁵.

Wizerunek bożków leśnych w polskich sielankach nie jest, podobnie jak w przypadku Kupidyna, wiernie skopiowany z utworów Teokryta i Wergiliusza. Obecność bóstw natury w sycylijskiej czy arkadyjskiej ojczyźnie pasterzy przedstawionej w antycznych bukolikach wydaje się być niekwestionowana i naturalna. Tak jest istotnie w przypadku nimf, które w idylach i eklogach występują w wielkiej obfitości, oraz boga Arkadii — Pana. Natomiast poszukiwania pozostałych leśnych towarzyszy znanych z polskich tekstów — satyrów, sylwanów, faunów — przynoszą nieoczekiwane rezultaty. Satyry i sylwany to postacie pojawiające się zarówno u Teokryta, jak i u We-

⁶⁴ Por. Highet, *op. cit.*, s. 162; J. Kotarska, „Już mi w ptaka białego wierzch głowy się mieni”. Z recepcji antycznych motywów zwierzęcych w poezji staropolskiej, [w:] eadem, *Theatrum mundi: ze studiów nad poezją staropolską*, Gdańsk 1998, s. 134.

⁶⁵ Por. C.S. Lewiś, *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*, tłum. W. Ostrowski, Warszawa 1986, s. 89nn.

rgiliusza sporadycznie⁶⁶, natomiast najbardziej charakterystyczne dla polskich sielanek „wesołe fauny” występują w bukolikach rzymskiego poety tylko raz, w gronie „publiczności” wysłuchującej pieśni Sylena (Ecl. VI, w. 27—28: „tum vero in numerum Faunosque ferasque videres / ludere”). O tym zaś, że bez nich trudno sobie wyobrazić arkadyjski pejzaż polskich sielanek, niech zaświadczy kilka przykładów:

Grając różne mutety i wesołe pieśni,
Których słuchają nimfy i faunowie leśni

Gaw. I, k. 141, w. 34 — k. 141v, w. 1

Trzoda buja pierzchliwa, a faunowie leśni
Z dryjadami przy strugach swoje tworzą pieśni

Gaw. VIII, k. 161, w. 18—19

[...] ja słucham rada bardzo pieśni
I tak w tańcu wyskoczę, jak faunowie leśni.

Ch. V, w. 55—56

Jąłem go uczyć i grać przed nim proste pieśni,
Jakie pasterze grają i faunowie leśni

Sz. II, w. 73—74

Nieprzypadkowo wybrane cytaty mają — oprócz pojawienia się faunów — jeszcze jedną cechę wspólną, a mianowicie: rym „leśni — pieśni”. Obydwie rzeczy wydają się mieć ze sobą dużo wspólnego. Rozbieżność między liczbą zadowolonych w polskich tekstach faunów a niemal całkowitym ich brakiem w *Eklogach* każe zadać pytanie o źródło przywiązania naszych sielankopisarzy do tego właśnie gatunku leśnych bóstw. Nie jest oczywiście wykluczone, że jest to wpływ innych znanych dzieł klasycznych (jak *Eneida*, *Metamorfozy*, *Fasti*, *Tebaida*, twórczość Horacego, Marcialisa — by wymienić te, w których rzeczony bożki pojawiają się przynajmniej kilkakrotnie) albo też popularnych szkolnych słowników mitologicznych, czy — co jest mniej prawdopodobne — jedynego z antycznych sielankopisarzy, u którego fauny pojawiają się częściej, czyli Kalpurniusza⁶⁷. Zapewne jednak autorzy tekstów

⁶⁶ Satyrowie: Teokr. Idyll. IV, w. 63; Verg. Ecl. V, w. 73, sylwan (bóg rzymski) — Verg. Ecl. X, w. 24.

⁶⁷ Jest to mniej prawdopodobne — nie wiemy nawet, czy w ogóle był autorem znanym; jego nazwiska nie zawiera np. wykaz *Wydań autorów antycznych w latach 1503—1764* (aneks do artykułu T. Bieńkowskiego *Antyk — Biblia — literatura. Antyczne i biblijne inspiracje oraz symbole*, [w:] *Problemy literatury staropolskiej*, pod red. J. Pelca, Wrocław 1972, t. 1, s. 347—354). Faun u Kalpurniusza pojawia się nie w grupie, lecz indywidualnie, jako ojciec pasterzy (I, w. 9), pieśniarz (I, w. 15).

sielankowych sięgnęli do tradycji im bliższej, a równie ważnej — *Pieśni świętojańskiej o Sobótce*:

Stada igrają przy wodzie
A sam pasterz, siedząc w chłodzie
Gra w piszczałkę proste pieśni,
A faunowie skaczą leśni.⁶⁸

Kochanowskiemu musiał spodobać się ten czterowers, skoro powtórzył go w niezmienionym kształcie w *Pieśni II z Książ wtórych*. Dla sielankopisarzy aluzja do strofy stanowiącej kwintesencję obrazu Arkadii było wygodnym i czytelnym dla odbiorcy skrótem myślowym, a zarazem nawiązaniem do pierwszej polskiej sielanki cyklicznej. Tym chyba należy tłumaczyć powszechność zarówno rymu „sobótkowego”, jak i faunów (zamiast nich mogą pojawić się inne bożki leśne: „satyrowie” — Sz. XIV, w. 61—63; „świerczkowie” — JBZim. XVI, w. 347—350; czy wreszcie: „mieszkańcy”/„mieszkańcowie” — Wiesz, R., w. 96; JBZim. IV, w. 93—94; JBZim. X, w. 81—82)⁶⁹.

⁶⁸ J. Kochanowski, *Pieśni*, oprac. L. Ślękowa, Wrocław 1997, s. 58.

⁶⁹ Na zbieżność rymu u Szymonowica (w sielance XII i XIV) z *Sobótką* zwrócił uwagę J. Pelc (*Wstęp*, [w:] Sz. Szymonowic, *Sielanki i pozostałe wiersze polskie*, oprac. J. Pelc, Wrocław 2000, s. LXVII). W. Weintraub (*op. cit.*, s. 217) twierdził, że inspiracją dla Kochanowskiego była cytowana ekloga Wergiliusza (Ecl. VI, w. 27—28). Rym ten pojawia się we wszystkich cyklach sielankowych poza *Pastorelami* Jana Smolika oraz *Roksolankami* Szymona Zimorowica. Pierwszy ze zbiorów odwołuje się do nieco innej tradycji — sielanki włoskiej, także łacińskojęzycznej, a ponadto powstał przed *Sielankami* Szymonowica, które ukonstytuowały rodzimą tradycję gatunku. Natomiast brak „sobótkowego” rymu „leśni — pieśni” w drugim z wymienionych cyklów mógłby sugerować, iż jest to element widocznej w *Roksolankach* polemiki z Kochanowskim, która przejawia się m.in. poprzez demitologizację obrazu wsi i przeniesienie Arkadii w pejzaż podmiejski i odbywa się często przy pomocy leksyki i frazeologii zaczerpniętej z twórczości czarnoleskiej. Z drugiej jednak strony zbyt ryzykowne i niemożliwe do udowodnienia byłoby stwierdzenie, iż Zimorowic dostrzegł stylistyczno-leksykalne nawiązanie do Kochanowskiego u Szymonowica, odczytał je jako pozytywne odniesienie się do określonej tradycji i świadomie z podobnej aluzji zrezygnował; tym bardziej, że kiedy powstają *Roksolanki*, na rynku czytelniczym nie ma jeszcze — poza *Sielankami* Szymonowica — większości zbiorów bukolicznych (Wieszczyckiego, Chelchowskiego, Gawińskiego czy wreszcie J. B. Zimorowica), w których ów rym został niejako usankcjonowany jako łącznik z tradycją czarnoleską i sielankową zarazem. Rym „leśni-pieśni” nie jest zarezerwowany wyłącznie dla sielank, ale tylko w nich występuje z taką regularnością i aktualizacją sensów obecnych już w tekście Kochanowskiego. Poza tym pojawia się jako znak konwencji bukolicznej w kontekście polemicznym, jak np. w *Budynku* Kochowskiego (*Liryka*, ks. IV 36; pisze o tym tekście i nawiązaniu jako przykładzie incipitowego cytatu-motta do *Sobótki* J. Pelc, *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej (od XVI do połowy XVIII w.)*, Warszawa 1965, s. 92) albo symbol utraconej szczęśliwości (Z. Morsztyn, *Duma niewolnicza*). Natomiast, co ciekawe, w utworach zaliczanych do nurtu ziemiańskiego, które

Odczytywanie rymu „leśni — pieśni” jako wyrazu związku bóstw natury z twórczością miałoby już charakter nadinterpretacji, bez wątplenia jednak sielankowe bożki nie pozostają obojętne na pieśni pasterzy. Grającemu na fujarce bohaterowi towarzyszą często leśni słuchacze. Podkreśla się ich wrażliwość na sztukę:

Wyszłyby sie dziwować Nimfy i Najady,
Bo słuchają boginie tej muzyki rady

Sm. III, w. 41—42

[...] w koło gęste roje
Faunów leśnych, satyrów, którzy piosnki swoje
Zaczynali, a owe panienki przed nimi

Dryjady tańcowały [...] Ch. I, w. 5—8

Niektórzy z nich odznaczali się zresztą talentem muzycznym; dotyczy to nie tylko Sylena, ale i Pana, legendarnego wynalazcy syringi (w leksykonie mitologicznym odnotowano powiedzenie: „vincere Pana canendo = rei musicae peritissimum esse”⁷⁰) oraz niezdywidualizowanych grup nimf czy faunów wygrywających swoje pieśni na tle arkadyjskiej przyrody.

Sztafaż mitologiczny w postaci leśnych bożków jest jednym ze składników budujących w sielankach obraz Arkadii. W równym stopniu wykorzystywany jest topos *locus amoenus*, od antyku związany z poezją pasterską (u Wergiliusza przymiotnik „*amoenus*”, wywodzony od „*amor*”, występował jako epitet stały na określenie przyrody „pięknej”) jako schemat przedstawienia idealnego zakątku natury: „Było to [...] piękne i ocienione miejsce naturalnie położone. Na jego całość składało się przynajmniej jedno drzewo (albo kilka drzew), łączka oraz źródło lub strumień. Można było do tego dodać śpiew ptaków i kwiaty. Najbardziej wyszukane przykłady zawierają także wietrzyk.”⁷¹. Szczególnie pożądaną porą roku była ciepła śródziemnomorska wiosna (*ver aeternum* była przecież cechą Owidiuszowego złotego

nader często eksploatują pieśń Panny XII, ten rym nie jest wykorzystywany (poza wspomnianym Kochowskim), spotkać za to można nawiązującą do tej samej strofy Kochanowskiego parę „przy wodzie — w chłodzie”. Oznaczałoby to, że „sielankowy” rym był identyfikowany przez poetów z poezją bukoliczną i jako taki mniej przydatny do opisu Arkadii ziemiańskiej. Spstrzeżenie to ma jednak charakter hipotetyczny, jako że opieram je na reprezentatywnym, ale jednak niekompletnym materiale (*Staropolska poezja ziemiańska. Antologia*, oprac. J.S. Gruchała i S. Grzeszczuk, Warszawa 1988). Być może uwzględnienie większej liczby tekstów podważyłoby jego słuszność.

⁷⁰ Schaeve, *op. cit.*, s. 541.

⁷¹ E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Kraków 1997, s. 202.



F.A. Pomey, *Pantheum mythicum albo bajeczna bogów historia*
w przekładzie P. Woyno.
Warszawa 1768.

wieku). „Mieszkańcy leśni” tworzą wraz z miejscem rozkosznym pewną całość, symbolizującą radosną twórczość na łonie natury (a jednocześnie związek z ponadczasową krainą pasterskiego raj) i wpisującą bohaterów polskich sielanek do fikcyjnego uniwersum starożytnej i europejskiej poezji bukolicznej⁷². Wiele opisów sielankowych krajobrazów sprowadza się do nieskomplikowanego wyliczenia powyższych składników:

Słońko świeci wesoło, wolny wietrzyk wieje,
Przy dąbrowie krzykliwy skowroneczek pieje,
Trzoda buja pierzchliwa, a faunowie leśni
Z dryjadami przy strugach swoje tworzą pieśni.

Gaw. VIII, k. 161, w. 16—19

Opis wyidealizowanej natury pojawia się nawet u poety, który konsekwentnie demitologizuje wieś i umieszcza swoich śpiewaków w miejskich ogrodach i wirydarzach⁷³. Dynamizacja oraz nawiązanie do Kochanowskiego (Pieśń I 2) czynią ten obraz bardziej oryginalnym:

Widzisz, jako z ucieśzną wiosną przyszły czasy,
Jako zielonym listem okryły się lasy,
[...] rzeki cichym pędem
Mkną po kamieniach, leśne nimfy rzędem
Ujawszy się za ręce, różne stroją tany,
Gdy satyrowie dzicy grają im w organy.

SZim. III 3, w. 1—2, 7—10

Zindywidualizowaniu rodzimej Arkadii służy nasycenie jej rodzimymi realiami, choć zdarza się, że autor umieści tam drzewo oliwne (Sm. III, w. 32). Częściej jednak poeci wyposażają to miejsce w elementy polskiego krajobrazu, choćby drzewa:

Tu jamy mchem odziane, tu debrze, tu cienie,
Tu strugi uciekają, szemrząc, przez kamienie,
Tu wyniosłe topole, lipy rozłożyste,
Tu jawory, tu dęby stoją wiekuiste.

Sz. I, w. 53—56

⁷² „[...] eklektyzm [Szymonowica — M.W.] programowo tworzy fikcyjne uniwersum, na które składa się zarówno teokrytejski i wergiliański pasterz, jak i ruski chłop, panny i panie szlacheckiego dworu śpiewające o sroczce na płocie” (J. Ziomek, *Renans*, Warszawa 1973, s. 369).

⁷³ O demitologizacji wsi i nobilitacji pejzażu miejskiego por. Ślękowa, *Wstęp*, [w:] Sz. Zimorowic, *op. cit.*, s. XXIX—XXXIV.

Utwór Szymonowica, z którego pochodzi cytat, jest parafrazą eklogi II Wergiliusza. Egzemplarz bukolik z biblioteki poety z jego odręcznymi notatkami na marginesach⁷⁴ jest świadectwem uważnej lektury i komentarzem do wprowadzonych w sielance *Dafnis* zmian w stosunku do pierwowzoru. Najważniejsze odstępstwa dotyczą oczywiście spraw natury obyczajowej (utwór Wergiliusza traktuje o miłości homoseksualnej), ale Szymonowic rozbudowywał również te fragmenty, które uważał za istotne. Ośmiowersowa, spięta anaforycznym zaimkiem wskazującym pochwała arkadyjskiego zakątka, do którego tytułowy Dafnis zaprasza ukochaną, nie ma odpowiednika w antycznej bukolice. Przedstawienie piękna natury jako zachęty do przybycia przywodzi raczej na myśl „oczekującą” na Hannę przyrodę z Pieśni II 2 Kochanowskiego i pozwala sądzić, że obecny w całym zbiorze obraz Arkadii będzie łączył idylliczną konwencję z ojczystym krajobrazem⁷⁵. Niekiedy Szymonowic nie pozostawia wątpliwości, że przedmiotem opisu jest realnie istniejące miejsce:

[...] Tu wdzięczny cień, tu chłód pod bukami,
Tu łąki nieprzezorne okiem [...]
Tu Pur w brzegach zieloną trzciną otoczonych
Dostarcza wód największym mrozem nie dotkniętych.

Sz. VI, w. 22—26

Nadanie Arkadii cech indywidualnych, zwiążanie jej z konkretnym miejscem, może się wiązać również z wykorzystaniem mitologicznych bóstw leśnych, obdarzonych epitetami utworzonymi od nazw miejscowych. Zabieg taki, którego rezultatem jest wprowadzenie do tekstu nimfy purskiej (Sz. X) czy też najad dniestrzańskich (JBZim. IV, w. 95) częściej można zaobserwować w sielankach okolicznościowych: nimfy wieprzańskie zaangażował Szymonowic do uroczystości weselnych w *Repotia Zamosciana*, Driadę zamęchską powołał do życia Kochanowski *etc.*

Zeswojszczenie realiów w utworach zawierających motyw Arkadii nie jest cechą wyłącznie sielanki staropolskiej⁷⁶, natomiast jej *differentia specifica* stanowi na pewno sięgnięcie do topiki georgicznej. Oracz staje się kolejnym składnikiem sielankowego pejzażu:

⁷⁴ Píše o nim Szwarcówna, *op. cit.*, s. 37.

⁷⁵ Por. Pelc, *Wstęp*, [w:] Szymonowic, *op. cit.*, s. LXXI.

⁷⁶ Por. Bush (*op. cit.*, s. 221): „Nature [...] [was] a mixture in varying degrees of a conventional and ideal Arcadia with the more real but no less attractive sights and sounds of the English countryside”.

Teraz, jako to słońce w południe dogrzéwa,
I ptak, i bydło w cichych chłodach odpoczywa
I oracz wolno puścił woły wyprzędzone,
I pod krzakami ucichły jaszczorki zielone.

Sz. I, w. 31—34

Fragment ten odpowiada dwóm wersom eklogi Wergiliusza (Ecl. II 8—9), jednak zawarty w nim opis jest bardziej rozbudowany (poprzez dodanie wersu pierwszego i trzeciego) i stanowi pewną całość — dzięki zastosowaniu polisyndetonu w pozycji anaforycznej oraz wersów paralelnych składniowo (u Marona jedynym czynnikiem spajającym jest anaforyczne „*nunc*”). Postać oracza, obecna również w innych sielankowych obrazach Arkadii, jest wyrazem filiacji z nurtem poezji wieśniaczej (przede wszystkim za sprawą *Sobótki*)⁷⁷. W cyklach sielankowych praca w gospodarstwie nie jest tak mocno nacechowana aksjologicznie, jak w literaturze wieśniaczej, ale nie można w nich upatrywać apoteozy bezczynności⁷⁸. Arkadia jako element świata przedstawionego jest zatem w polskich bukolikach wyposażona w cechy, które zbliżają ją do wieśniaczego ideału *parvum herediolum*⁷⁹, a zarazem czynią swoistym i częściowym przedłużeniem złotego wieku. Związek pomiędzy idealną krainą pasterzy (która nie miała, jak wiadomo, wiele wspólnego z rzeczywistym regionem geograficznym) a mitem złotego wieku jest ewidentny, chociaż nie polega na prostej zamianie atrybutu czasowego na przestrzenny⁸⁰. Uzyskuje on nawet ciekawą werbalizację w sielance Gawińskiego, zawierającej opozycyjne zestawienie wsi i miasta: „Prawdy nie obrażę, / Gdy wizerunek złotego wieku wieś wyrażę” (Gaw. X, k 164v, w. 20—21). Jeszcze wyraźniej do motywu złotego wieku nawiązują pieśni pasterzy, których tematem jest tęsknota za utraconą Arkadią. Nisz-

⁷⁷ Por. A. Karpiński, *Staropolska poezja ideałów wieśniaczych. Próba przekroju*, Wrocław 1983, s. 169—180.

⁷⁸ W odniesieniu do sielanki europejskiej Poggioli pisał, iż jej cechą wyróżniającą jest „tryumf bezczynności nad pracą” (R. Poggioli, *Wierzbowa fujarka*, przeł. F. Jarzyna, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. III, z. 1(4), Łódź 1960, s. 44). Wśród polskich zbiorów sielankowych do takiego modelu zbliża się jedynie *Gwar leśny* Chelchowskiego.

⁷⁹ O Arkadii jako atrybucie świata przedstawionego oraz temacie pieśni pasterskich w renesansowych sielankach pisze D. Śnieżko, *Mit wieku złotego w literaturze polskiego renesansu. Wzory — warianty — zastosowania*, Warszawa 1996, s. 129nn; o wieśniaczym *parvum herediolum* i Arkadii wieśniaczej por. Cz. Hernas, *W kalinowym lesie*, t. 1: *Źródła folklorystyki polskiej*, Warszawa 1965, s. 18.

⁸⁰ H. Levin (*The Myth of Golden Age in the Renaissance*, London 1970) umieszcza Arkadię obok Raju, Nieba i Utopii — jako różnych koncepcji realizacji Uchronii — dobrego czasu (s. 9), Arkadia reprezentuje przeszłość, a więc wiara w nią to eskapizm (s. 9 i 99); o stosunku mitu złotego wieku do koncepcji Arkadii pisze również Śnieżko, *op. cit.*, s. 127—130.

czącemu działaniu czasu nie oparli się i „mieszkańcowie leśni”, którzy utracili swą dawną pozycję lub nabrali negatywnych cech ludzkich:

Przed laty nimfy rady słuchały piszczałki;
Dziś pytają, co kto ma. [...]
Faunie! I tyś swych czasów siadał między bogi [...]
Pieśniami brzmiały gaje, brzmiały gęste lasy,
Wesołe były wieki, były wdzięczne czasy. [...]
Same owce po górach wolno się pasady,
Ani zbójce, ani się wilków obawady

Sz. XVII, w. 110—111, 113, 115—118

Sugestywny obraz zniszczeń wojennych, jakich doświadczyła ojczyzna pasterzy, zawiera utwór dla cyklu sielankowego nietypowy, czyli *Burda ruska*:

Gdzie niegdy stroił wdzięczne Symich delicyje,
Teraz pokrzywy rosta, świnia trawę ryje;
Gdzie słowicy od niego przejmowali pieśni
Dziś zgrzytając świerczkowie lamentują leśni

JBZim. XVI, w. 347—350

Kwestionowano decyzję poety, który zamieścił w zbiorze sielanek dwa utwory (XV i XVI) o zupełnie nieidyllicznej tematyce. Zacytowany czterowers zawiera obraz najdalej idącej destrukcji arkadyjskiego pejzażu, a użycie „sobótkowego” rymu świadczy moim zdaniem o celowym odesłaniu odbiorcy do innych miejsc w zbiorze, zawierających opisy (jeszcze istniejącej) Arkadii — a tym samym stanowi dowód, że zamieszczenie tego tekstu nie było przypadkowe.

Analizowane dotychczas przykłady zastosowania postaci bożków leśnych dotyczyły występowania niezindywidualizowanej grupy satyrów czy nimf. Sytuacje, w których dochodzi do wyróżnienia jednego z członków gromady, należą do rzadkości i są podyktowane potrzebą urozmaicenia zespołu bohaterów drugoplanowych. Taką funkcję spełnia nimfa „między wszystkimi najady / Najpiękniejsza” (Sz. III, w. 12—13) — „Egle nadobna” (Wiesz. R., w. 41), pomagająca skrępować Sylena (u Szymonowica) lub pasterza Damofona (u Wieszczyckiego) i żądająca, wraz z innymi, okupu w postaci pieśni.

Stosunkowo najczęściej z grupy leśnych bóstw wyróżniany jest Pan, który w bukolikach antycznych zajmował szczególną pozycję jako budzące respekt bóstwo pasterskie (Teokr. Idyll. I, w. 16—18), bóg i opiekun Arkadii (Verg. Ecl. II, w. 33; X, w. 26) oraz wynalazca i mistrz fletni (Teokr. Idyll. I,

w. 3; I, w. 123; Verg. Ecl. II, w. 31—33). W sielankach staropolskich Pan traci swoją dominującą pozycję, po części z tych przyczyn, które odebrały dawny status wszystkim bogom antycznym, po części dlatego, że jeśli pojawia się osoba stojąca ponad wszystkimi innymi, to jest nią Bóg chrześcijański. Odrębność Pana jest jednak akcentowana („A faunowie i sam Pan”⁸¹ — Wiesz. Rozm., w. 17), wspomina się również o jego wynalazku (Sz. II w. 75) i wpływie na zachowanie stada (Sz. IX, w. 83—88).

Do kategorii bóstw leśnych należy również Echo, częsta towarzysza sielankowych pasterzy. Jej status w poezji staropolskiej jest taki sam, jak innych postaci, których imiona już w poezji antycznej stosowane były dla określenia zjawisk przyrodniczych (jak: Jutrzenka, Febus, Tytan), a z czasem niektóre z nich weszły w użycie jako rzeczowniki pospolite. W tekstach bukolicznych proces przekształcania się nimfy Echo w echo nie jest zakończony, czego przykładem są z jednej strony zwroty o względnie stałej formie językowej, jak np. „Gdzie się Echo ozywa” (Sm. III, w. 34), z drugiej zaś takie, z których wnioskować można, że chodzi jeszcze o osobę: „Ustawnie za mną Echo żałosna dumiała” (JBZim. X, w. 76).

Autorzy sielankę posługują się również nazwami różnych rodzajów nimf, co najczęściej nie pociąga szczególnych konsekwencji semantycznych, lecz pozwala urozmaicić leksykalną warstwę tekstu. Zwięzyły (choć oczywiście niekompletny) katalog boginek, nawiązujący do etymologii ich imion, zawiera fragment *Śpiewaków*:

Oready rękami na Ismarze kleszczą,
Nereidy w głębokim Erydanie pleszczą.
Dryjady pod jaworem rozłożystym grają,
Hymnidy się tańcami w polach zabawiają.

JBZim. VIII, w. 43—46

Spośród wymienianych w sielankach rodzajów nimf jedna grupa zwraca szczególną uwagę: Napeje. Pojawiają się one u Chełchowskiego (w formie: Napaeae — Ch. III, w. 14; IV, w. 21), Wieszczyckiego (Napee — R., w. 44), Bartłomieja Zimorowica („napejskie kniehynie” — JBZim. VI, w. 105—106). Tropieniem tego rzadkiego gatunku nimf zajmował się Backvis, usiłując wyjaśnić pochodzenie Napei ze skrzelami w poemacie *Dafnis drzewem bobkowym* Samuela Twardowskiego (1638 r.)⁸². Zwrócił on uwagę, że jest to wyraz

⁸¹ W tym fragmencie cytuję pierwodruk zgodnie z zasadami transkrypcji. W wydaniu S. Rachwała występuje forma: „fawnowie”.

⁸² Backvis, *Niespodzianki barokowej mitologii*, s. 66—71. Ze znanych mi współczesnych leksykonów mitologicznych Napeje notuje tylko jeden — najobszerniejszy, czyli *Pauly's RealEncyclo-*

w literaturze antycznej niezmiernie rzadki, choć pojawia się również jako *hapax legomenon* w twórczości Wergiliusza (Georg., ks. IV, w. 535) i Nemezanusa (bukolika II, w. 20)⁸³. W komentarzu do *Georgik* Serwiusz wyjaśnia znaczenie nazwy, odwołując się do greckiego słowa *νήψ* (leśna dolina, dolina, parów)⁸⁴, co potwierdza fakt, że nie był to wyraz powszechnie używany. Backvis był skłonny przypisywać Chelchowskiemu, u którego Napeje pojawiły się po raz pierwszy, znaczną erudycję albo przynajmniej pasję poszukiwawczą, która doprowadziła go do mało znanego fragmentu *Georgik*. Ale autor *Gwaru leśnego* mógł dowiedzieć się o istnieniu Napei w znacznie prostszy sposób — ze szkolnych słowników mitologicznych. Nazwę tę wymieniają bowiem m.in. opracowania Schaevego, Pomey’a, Comesa, wraz z wziętym od Serwiusza wyjaśnieniem, iż Napeje to odmiana nimf leśnych⁸⁵. Był zatem Chelchowski pierwszy (siedemnastowieczny tłumacz *Georgik* pomija nazwę własną, choć wyraz odczytuje właściwie⁸⁶), zapewne chciał być oryginalny, ale sędzę, że poszukując rzadkich nazw mitologicznych (Napeje to nie jedyny tego typu przykład w *Gwarze*), wertował raczej indeksy popularnych pomocy szkolnych, nie zaś oryginalne utwory Wergiliusza.

Bóstwa leśne stanowią w sielankach odrębną kategorię, ich rola bowiem polega na współtworzeniu arkadyjskiego pejzażu oraz tła wydarzeń; są stałymi towarzyszami pasterzy i — podobnie jak mityczni śpiewacy —

pädie der classischen Altertumswissenschaft, hrg. von G. Wissowa, vol. XVII, 2, Stuttgart 1937, sv. Nymphai (kol. 1527—1599), gdzie są one wymienione wśród różnych rodzajów nimf, bez podania dodatkowych informacji (może dlatego Backvis nie zwrócił na to uwagi).

⁸³ Backvis podaje jeszcze kilka lokalizacji, m.in.: u Prudencjusza i Stacjusza (w *Tebaidzie*) — również po jednym notowaniu (*Niespodzianki barokowej mitologii*, s. 65). Dodać można jeszcze przypadek wystąpienia Napei wraz z Driadami w *De re rustica* L. Kolumelli (X.1.1.264), co oczywiście nie zmienia faktu, że mamy do czynienia z wyrazem bardzo rzadko pojawiającym się w literaturze łacińskiej.

⁸⁴ „Sane sciendum, easdem esse napaeas, quae et dryades sunt: nam supra ait «at chorus aequalis dryadum». Et aliter: «napaeas» nemorum nymphas: *νήψ* enim Graeci dicunt nemora.” (M. Servius Honoratus, *Commentarius in Georgicon*, IV 534. 2—5).

⁸⁵ Schaeve wymienia tylko nazwę w *pars generalis* słownika (zawierającej klasyfikacje bóstw, nazw mitologicznych *etc.* według różnych kryteriów) pod nagłówkiem: *De diis agricoliarum seu rusticis, sylvarum et montium* (*op. cit.*, s. 13); N. Comes wymienia różne rodzaje nimf: „*aliae pascuis et floribus, ut Napeae [sic!], nam nēpoj saltus ac pascua significat (Mythologiae, sive explicationis fabularum, Francofurti 1587, s. 473); F. Pomey wymienia wszelkie rodzaje nimf, w tym „Napaeae: quae faltuum conualliumque curam gerent; a nomine nēψ faltus, vallis; (op. cit., s. 222; w tłum. polskim: Napae [!] które o dolinach i gajach miały staranie, nazwane od imienia greckiego nēψ dolina, które znaczy gęstwinę czy padół. — op. cit., s. 229).*

⁸⁶ W tłumaczeniu Otwinowskiego zdanie to brzmi: „Łatwe do przejednania błagaj przez ofiary / Boginie leśne” (P. Vergilius M., Publius Maro, *Georgicorum abo Ziemiaństwa [...] ksiąg czworo*, [Raków, Sebastian Sternacki] 1614, s. 100.

ogniwem łączącym bohaterów siedemnastowiecznych sielanek z ich literackimi antenatami. Należy natomiast podkreślić, że bożki leśne mogą uzyskać „autonomię” i wystąpić w tekście jako znaturalizowane postaci działające (Faun i Satyr w *Gwarze* III Chełchowskiego), wykonawcy pieśni (Faun — JBZim. XII; Sylen — Sz. III, Gaw. S.) czy bohaterowie opowieści mitologicznych (Dafne — SZim. Dz., w. 103—216; Echo — JBZim. XII, w. 35—248). Wtedy jednak funkcjonalnie nie różnią się od pełniących podobne role innych postaci mitologicznych.

FORTUNA: POMIĘDZY OSOBĄ A POJĘCIEM

Fortuna nie jest w sielankach postacią najważniejszą ani tak często występującą, jak np. Kupidyn czy Wenus. Powodem, dla którego warto się przyjrzeć tej bogini, jest jej nie do końca określony status. Sprawia on, że nieraz trudno zdecydować, czy w danym fragmencie mamy do czynienia ze zantropomorfizowanym bóstwem decydującym o ludzkim losie, czy też z pojęciem abstrakcyjnym — tenże los oznaczającym.

Rzymska bogini Fortuna była początkowo stosunkowo niewiele znaczącą opiekunką kobiet w połogu, z czasem — po utożsamieniu jej z grecką Tyche — stała się jedną z najważniejszych postaci boskich, choć nigdy nie zaliczano jej do dwunastki bogów olimpijskich. Jej wyobrażenie jako postaci obracającej kołem ludzkiego losu bądź samej na tym kole siedzącej, utrwaliła sztuka i literatura średniowieczna, a bezpośrednią inspiracją było prawdopodobnie popularne dzieło Boecjusza, *De consolatione philosophiae*⁸⁷. Do tego wizerunku nawiązuje Gawiński: „Tam Fortuna swym kołem niestatecznym toczy” (Gaw. X, k. 165v, w. 33). Nawiąsem mówiąc, ten fragment nie jest jedynym dowodem zainteresowania poety boginią losu, Gawiński był bowiem również autorem sortilegium *Fortuna albo szczęście*⁸⁸.

Przede wszystkim występuje Fortuna w sielankach jako bogini kapryśna, nieprzychylna, niweczająca powzięte plany. Do niej kieruje swoje żale ofiara nieudanego małżeństwa: „Fortuno moja, cóżem ci przewiniła, / Żeś mię kłopotu wiecznego nabawiła?” (SZim. III 11, w. 6—7), ją oskarża zdradzona

⁸⁷ Por. J. Sokolski, *Bogini — pojęcie — demon. Fortuna w dziełach autorów staropolskich*, Wrocław 1996 (o wizerunku bogini w mitologii rzymskiej: s. 11—12; o kole Fortuny: s. 83—135).

⁸⁸ Autor w przedmowie ostrzega czytelnika: „A pamiętaj każdy, cośkolwiek na tych książkach stanie, bądź dobrze bądź źle, abyś temu nie wierzył, ale to miał za krotochwilę i za śmiech” (J. Gawiński, *Fortuna albo szczęście*, Kraków 1744, k. B2v) — jednak można przypuszczać, że byli tacy, którzy traktowali wyroki takiej Fortuny poważnie (Sokolski, *op. cit.*, s. 100).

dziewczyna: „Fortuna mię omyliła krom słusznej winy” (SZim. III 7, w. 3). W obydwu przypadkach można jednak odczytać imię antycznej bogini również jako metonimię losu, brak bowiem dodatkowych szczegółów pozwalających na jednoznaczne stwierdzenie, że wypowiadające te słowa bohaterki tekstów zwracały się do postaci boskiej, jak np. pracujący przy żniwach do Cerery. Często jesteśmy skłonni przypisywać podmiotowość Fortunie — bogini zmienności losu — której działanie jest porównany do sił natury:

Oto ja, który, jako na wstręt dany
Wiatrom wierzch drzewa, jestem skołatany
Mocą fortuny [...]

Wiesz. II, w. 139—141

W literaturze klasycznej bogini losu ma władzę prawie absolutną, ona ostatecznie decyduje o powodzeniu (a częściej — porażce) przedsięwzięcia⁸⁹. Poeci staropolscy stawiają jej pewne ograniczenia. Mikołaj Sęp Szarzyński każe „zaćmionej bogini” (czyli noszącej przepaskę na oczach) ustąpić śmierci, a jako szafarka złych i dobrych losów Fortuna jest tylko wykonawczynią poleceń Boga⁹⁰. Zimorowic daje wyraz właściwej hierarchii w sentencji: „Fortuna przyjaciela, Bóg fortunę dawa”⁹¹, (JBZim. VIII, w. 137), natomiast w *Gwarze leśnym* „fortuna fałszywa” (Ch. IV, w. 54) przeciwstawiona jest ferującemu sprawiedliwe wyroki Bogu.

Przywilejem antycznej bogini było zarówno karanie niepowodzeniem, jak i obdarzanie niespodziewanym szczęściem. W *Żywocie ziemiańskim i dworskim* zależność od Fortuny jest przedstawiona jako cecha wyróżniająca życie w mieście: „Fortuny to czyn samej; ta na kogo względy / Będzie mieć, już złotemi łowić może wędy” (Gaw. X, k.164, w. 35 — k. 164v, w. 1). Sarkazm poety jest zrozumiały, łaska Fortuny jest wszak równie niezасłużona, co jej nieprzychylność — a przy tym zwykle krótkotrwała. Ambiwalentny stosunek nawet do życzliwej człowiekowi bogini losu wynika również z faktu, że dobra przez nią ofiarowywane, czyli bogactwa, przyjemności *etc.*, były „moralnie podejrzane” i nie sprzyjały wytrwaniu na drodze cnoty.

⁸⁹ Wielu przykładów takiego traktowania Fortuny dostarczają *Metamorfozy* Owidiusza. Por np. II 140, III 141, IV 566, VI 195, VIII 73.

⁹⁰ Por. M. Sęp Szarzyński, *Pieśń IX: Iż próżne człowiecze staranie bez bożej pomocy*, [w:] idem, *Rytmy albo wiersze polskie oraz cykl erotyków*, oprac. J. Krzyżanowski, wyd. II zmien., Wrocław 1973; por. także: Sokolski, *op. cit.*, s. 31, 118.

⁹¹ Zwrot ten został odnotowany jako przysłowie, jednak cytat z Zimorowica stanowi jedyną egzemplifikację (*Nowa księga przysłów polskich i wyrażeń przysłowiowych*, oprac. zespół pod red. J. Krzyżanowskiego, Warszawa 1969, t. I, sv. Fortuna 19).

Interpretacja alegoryczna pozwalała jednak na wydobycie innego wizerunku bogini, a właściwie dwóch jej odmian: *Fortuna mala* (niesprawiedliwa, ślepa) i *Fortuna bona*⁹². Tę drugą autor *Dii gentium* utożsamiał — powołując się na filozofów greckich — z boginią sprawiedliwości Nemezis i umieszczał w gronie personifikacji (takich jak Rozwaga, Zgoda, Pokój, Wieczność) i bogów, „przez których, jak wierzą, otwarty jest dostęp do nieba”. Przekonanie o istnieniu „złej” Fortuny tłumaczy Sarbiewski niewiarą starożytnych, którzy sądzili, iż losem rządzi przypadek; „dobra” Fortuna jest „ową mocą Bożą, która kieruje naszym umieszczonym w niepewności życiem [...] i dostarcza nam wszelkiej obfitości rzeczy, wystarczającej dla dobrego spędzenia życia”⁹³. Nawiązanie do Fortuny jako alegorii dobrego losu podarowanego przez Boga pojawia się w cyklach bukolicznych tylko raz, w zawierającej akcenty autobiograficzne sielance żałobnej. Za życia Filorety — żony pasterza:

[...] żadna przygoda miejsca nie zagrzała
W domu mym, lecz fortuna dobra w nim mieszkała.

JBZim. XVII, w. 133—134

Przychylna ludziom Fortuna pojawia się — tym razem osobiście — na uroczystości weselnej:

I Fortuna życzliwa na takie igrzysko
Nie omieszkała, owszem, przystąpiwszy blisko,
Bindę z oczu zdejmuję, a z szczęśliwej czary
Na głowę waszą wlewa niepojęte dary.

SZim. Dz., w. 399—402

W tym miejscu jednak, podobnie jak w przedostatniej pieśni zbioru (przed wprowadzeniem młodych do łożnicy), pojawienie się upersonifikowanej bogini — już nie ślepego — losu jest podyktowane konwencją epitalamium, zgodnie z którą była ona równie częstym gościem ślubnych obrzędów, co Wenus, Kupidyn czy Hymen.

Wizerunek Fortuny w sielankach nie odbiega od tego, jaki znamy z innych utworów literatury staropolskiej. Wypada zgodzić się z konkluzją Sokolskiego, iż „wbrem pozorom [...] nie doszło do jakiegoś całkowitego przekształcenia się bogini w czystą personifikację ludzkiego losu”⁹⁴.

⁹² Na temat obrazu fortuny dobrej i złej por. G. Kirchner, *Fortuna in Dichtung und Emblematic des Barock. Tradition und Bedeutungswandel eines Motivs*, Stuttgart 1970, s. 12—24; Sokolski, *op. cit.*, s. 49—52.

⁹³ Sarbiewski, *op. cit.*, s. 555.

⁹⁴ Sokolski, *op. cit.*, s. 138.

MUZY

Ostatnie podejmowane w tym rozdziale zagadnienie w stopniu większym niż dotychczasowe rozważania dotyczy wykorzystania mitologii na płaszczyźnie stylistycznej. Muzy są bowiem postaciami mitycznymi, które wytworzyły własną tradycję, gdzie właśnie owa „postaciowość” jest najmniej dostrzegalna. Stąd ich funkcjonowanie w literaturze nazywa się raz motywem, raz toposem. Za tym drugim przyporządkowaniem opowiedział się Jacek Brzozowski — autor najobszerniejszego opracowania dotyczącego Muz w literaturze staropolskiej⁹⁵. Nie sądzę, aby wszystkie przypadki pojawienia się Muz w sielankach uznać można było za realizację jednego toposu, co oczywiście wiąże się z nieco innym rozumieniem tego pojęcia⁹⁶. Konsekwencją przyjętej przeze mnie perspektywy badawczej jest przede wszystkim poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, jakie funkcje pełnią w różnych kontekstach osoby lub fabuły mitologiczne. Konstytuowanie toposu jest tylko jedną z takich funkcji.

Odwołanie do Muz, co nie jest zaskoczeniem, pojawia się przede wszystkim w wypowiedziach autotematycznych. Jak pisze Brzozowski, „już Homer i Hezjod tworzą nie tyle mit o Muzach, ile wzorzec metapoetyckiej wypowiedzi, którego ośrodkiem są mitologiczne [...] postacie Muz o zredukowanym w stosunku do całego mitu o boginiach znaczeniu”⁹⁷. Miejscem w utworze, gdzie Muzy zadomowiły się najwcześniej i najtrwalej, jest inwokacja, która w dziełach epickich umieszczana jest nie tylko na początku, ale poprzedza również wprowadzenie ważnego wątku, zwykle wojennego⁹⁸. Zawierająca zapowiedź tematu apostrofa do Muz była również częścią tradycji wykształco-

⁹⁵ J. Brzozowski, *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przelomu romantycznego*. Wrocław 1986, s. 20—22. Za traktowaniem motywu Muz jako toposu przemawia, zdaniem autora, zredukowanie ich funkcji do kształtowania wypowiedzi metapoetyckich oraz prawie całkowity brak fabuł z ich udziałem. Brzozowski referuje również inne stanowiska, np. E. Barmeyera (*Die Musen. Ein Beitrag zur Inspirationstheorie*, München 1968), który opowiada się za mówieniem o micie Muz, jako że były one dla Greków boginiami, a nie upostaciowanymi pojęciami.

⁹⁶ Referowanie różnych poglądów na temat toposu przekracza ramy niniejszej pracy (o różnych stanowiskach pisze Brzozowski, *op. cit.*, s. 5—29), wypada zresztą wyrazić wątpliwość, czy kiedykolwiek dojdzie do wypracowania akceptowanej przez wszystkich definicji pojęcia. Uważam, że określenie: topos Muz jest zbyt nieostre znaczeniowo, obejmuje bowiem tak różne przypadki zastosowania postaci, jak np. inwokacje i przedstawienia Muz jako postaci działających utworu. Może należałoby raczej mówić o topice Muz? O tym, że toposu nie można utożsamiać z mitem, pisała w porządkującym zagadnienie artykule J. Abramowska (*Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1—2, s. 11).

⁹⁷ Brzozowski, *op. cit.*, s. 21—22.

⁹⁸ *Ibidem*, s. 35.

nej przez grecką lirykę hymniczną oraz — do czego polscy sielankopisarze mogli bezpośrednio nawiązywać — m.in. twórczość Teokryta (idylla X)⁹⁹.

W polskich cyklach sielankowych przywołanie Muz w incipicie ma przede wszystkim wartość stylistyczną: wykorzystuje schemat formalny, w dawnych dziełach epickich wyrażający służebną rolę poety wobec bogini, którą wzywał, aby sama śpiewała o czynach bohaterskich¹⁰⁰ — ale jest już tylko konwencjonalnym sposobem rozpoczynania utworu. Rzadko przybiera formę rozbudowanej apostrofy (tak rozpoczyna się *Silenus* Gawińskiego), częściej ogranicza się do jednego, dwóch wersów:

Już teraz powiedz, mądrej Mnemozyny
Córko, lamenty onej heroiny

JBZim. III, w. 1—2

Już też ostatniej, muzo, pomóż mi roboty

JBZim. XVII, w. 1

Przedsię wy, leśne Muzy, przedsię w pieśni swoje!

Sz. II w. 1

Wzorem epickich „inwokacji wewnętrznych”¹⁰¹ wezwania do Muz występują także w innych miejscach tekstu, ale ich pojawienie się nie jest przypadkowe: są sygnałem oznaczającym rozpoczęcie pieśni lub opowieści, czyli przejście do drugiego planu sielanki. Apostrofa „Muzy, ucieśne Muzy, teraz zaczynajcie” (Sz. IV, w. 35) to zatem nic innego, jak informacja dla czytelnika: teraz zaczynam pieśń (opowieść).

Wyrazem całkowitego odejścia od traktowania Muz jako postaci mitologicznych i sprowadzenia ich do funkcji ornamentu stylistycznego jest użycie imion bogiń jako metonimii poezji lub nawet konkretnego wiersza¹⁰². Taką Muzę można podarować (co stanowi częsty składnik dedykacji):

[...] tę w sielskiej prostocie
Muzę przyjmiesz [...] ¹⁰³

⁹⁹ A. Stoff, *Poetyka inwokacji*, [w:] idem, *Studia z teorii literatury i poetyki historycznej*, Lublin 1997, s. 77—78.

¹⁰⁰ Brzozowski, *op. cit.*, s. 38.

¹⁰¹ Określenie Stoffa, *op. cit.*, s. 57.

¹⁰² Brzozowski, *op. cit.*, s. 72—73.

¹⁰³ Cytat pochodzi z dedykacji sielanki *Życia dworskiego* [...] a *wiejskiego* [...] *paraalela* Hiacyntowi Biankiemu (w. 17—18), którą Gawiński zamieścił w wydaniu: *Sielanki nowo napisane*.

lub użyć jej do określenia swoich upodobań: „Muza u mnie w przedniej cenie” (SZim. II 9, w. 33). Równie powszechnym zabiegiem było opatrywanie imienia Muz epitetem dookreślającym rodzaj, gatunek literacki lub nawet szczególną odmianę pieśni. Przykładem „sykulskie Muzy” (Sz. ded., w. 25; Gaw. S., k. 169, w. 1), „Muzy miękoliczne” (SZim. Dz., w. 103) jako odpowiednik poezji bukolicznej, czy wyrażenie „Na przemiany się Muzom pamiętać dawali” (Sz. VI, w. 32) odnoszące się do wyśpiewywanej przez pasterzy *carmen amoebaeum*.

Kontakt z córkami Mnemosyne — czyli kontakt ze sztuką, a przede wszystkim z poezją — nobilitował i był dostępny nielicznym. Wizerunek poety — wybrańca Muz był elementem pochwały adresata oraz dialogu pomiędzy poetami¹⁰⁴. Dedykując swojemu przyjacielowi Wespazjanowi Kochowskiemu sielankę X, Gawiński zwraca się do niego: „dziewic Parnaskich kochanie” (k. 163, w. 9) natomiast Zimorowic tworzy rozbudowany obraz młodszego brata wychowywanego przez boginie (JBZim. V, w. 327—334), którego śmierć „od piersi oderwała Muzom” (JBZim. V, w. 8). Ciekawsze od konwencjonalnych pochwał (podobny schemat wykorzystywano również w listach dedykacyjnych do osób nieparających się literaturą) realizacje toposu zawierają wypowiedzi, w których nie brak odniesień do współczesnego życia literackiego. Autorem znanych krytycznych opinii jest Szymonowic, który chciał, aby twórczość pozostawała zajęciem elitarnym¹⁰⁵:

Muzy, nadobne Muzy, próżno was pożąda
Oglądać człek zawisny. Kto was nie ogląda,
Nigdy ozdobnym, zawsze wzgardzonym być musi.
Kto was zazna, kto darów waszych raz zakusi,
Nigdy wzgardzonym, zawsze ozdobnym się stawi.
Najszczęśliwszym, kto z wami do śmierci wiek trawi.

Sz. IX, w. 65—70

b.m.dr. 1668, k.Av; w rękopiśmiennym zbiorze sielanek z lat 1681—1683 poeta zastąpił ją listem dedykacyjnym adresowanym do W. Kochowskiego (k. 163—163v). Por. M. Walińska, „Sielankowe” dedykacje Jana Gawińskiego, [w:] *Dzieło literackie i książka w kulturze. Studia i szkice ofiarowane Profesor Renardzie Ociecek w 40-lecie pracy naukowej i dydaktycznej*, pod red. I. Opackiego przy współud. B. Mazurkowej, Katowice 2002, s. 426—435.

¹⁰⁴ Brzozowski, *op. cit.*, s. 223.

¹⁰⁵ Por. R. Ociecek, *Pisarze wieku XVII o „wielkości i małości” literatury swoich czasów*. [w:] *Wśród zagadnień polskiej literatury barokowej*, cz. I: *Światopogląd, genologia, topika*, pod red. Z.J. Nowaka, Katowice 1980, s. 31—32.

W czasach, kiedy powstają *Sielanki nowe ruskie*, „rymotwórstwo” jest zajęciem powszechnym, także wśród ludzi pozbawionych talentu. Nie dziwi reakcja Zimorowica, który dosadnie formułuje swój sąd na temat grafomanii¹⁰⁶:

Przedtym rzadki kto Muzy jak świętości ruszył,
Tylko kogo swym duchem Cyntyjus napuszył,
Teraz lada kto z nimi swata się po prostu;
Jeszcze nie umie kozie zawiązać i chwostu,
A już słowom ogony zwięzuje [...]
Przetoż mądre Panienki, które tylko w trudnych
Wertebach i jaskiniach mieszkają nieludnych,
Brzydzą się nimi, że ich tajemnice skryte
Objawiają i czynią wszystkim pospolite.

JBZim. XIII, w. 21—25, 27—30

W obydwu przykładach znaczenie imienia Muz oscyluje pomiędzy *appellativum* a nazwą własną. Wykorzystanie go w celu określenia talentu czy natchnienia przemawia za odczytaniem „oglądania” czy „dotykania” Muz jako metafory, jednak obraz „panienek”, jak w poezji barokowej często nazywano boginie, każe dopatrywać się w nich osób, tak samo realnych, jak inne postacie mityczne; powraca zatem koncepcja poety-kapłana, mającego dostęp do tajemnic, których *profanum vulgus* nie powinien poznać.

Muzy jako postacie działające utworu (znaturalizowane) pojawiają się w cyklach sielankowych rzadko. W bukolikach antycznych stanowiły niekiedy element krajobrazu idyllicznego, obok nimf i innych bożków leśnych. Funkcja ta zgodna była z ich pierwotnym charakterem, czyli bogiń natury. Przykłady takiego wykorzystania postaci Muz, polegającego na zaliczeniu ich do bóstw natury, a także np. ukazywaniu wspólnego tańca Muz, nimf i ludzi na łonie przyrody, zna literatura nowożytna¹⁰⁷, natomiast prawie nie znajdziemy ich w cyklicznej sielance polskiej¹⁰⁸. Znaturalizowa-

¹⁰⁶ O wypowiedziach autotematycznych Zimorowica por. L. Ślęk, „*Sielanki nowe ruskie*” Józefa Bartłomieja Zimorowica wobec dawniejszej i współczesnej poezji literatury, [w:] *Barok w Polsce i w Europie Środkowowschodniej. Drogi przemian i osmozy kultur*, pod red. J. Pelca, K. Mrowcewicza, M. Prejsa, Warszawa 2000, s. 279—288.

¹⁰⁷ Por. np. F. Joukovsky-Micha, *Poésie et mythologie au XVIIe siècle. Quelques mythes de l'inspiration chez les poètes de la renaissance*, Paris 1969, s. 73—88, s. 103—118.

¹⁰⁸ Brzozowski widzi w polskich sielankach realizację krajobrazu idyllicznego z wykorzystaniem postaci Muz, z czym nie mogę się do końca zgodzić. Taniec Muz na łonie przyrody jest rzeczywiście głównym tematem *Uciechy bogiń parnaskich* Chełchowskiego (choć na ten utwór autor rozprawy akurat się nie powołuje). Nie udało mi się natomiast znaleźć w sielankach cyklicznych takiego przedstawienia bogiń, które Brzozowski określa jako „płasy dziewiczych

ne i zaangażowane bezpośrednio w akcję utworu Muzy są natomiast bohaterkami okolicznościowego *Ślubu* (Sz. XI). Przedstawione zostały jako piastunki opiekujące się panem młodym — Adamem Sieniawskim, ale ich głównym zadaniem jest wygłoszenie pouczającej przemowy do poślubionej mu Katarzyny Kostczanki, przedmowy ilustrowanej opowieścią o Wenerze i Adonisie ze zmienionym przez Szymonowica zakończeniem. Muzy spełniają tu więc funkcję, jaką zwykle powierzano bóstwom antycznym w epitalamium, czyli osób uświetniających wydarzenie i podnoszących jego rangę¹⁰⁹.

Podobnie jak bóstwa leśne, Muzy zwykle traktowane są jako grupa. Wyróżnienie którejs z dziewięciu siostr rzadko ściśle zależy od dziedziny sztuki, jaką wedle przekazów mitologicznych się opiekowała, bardziej natomiast od tradycji literackiej. Muza komedii Talia patronuje również sielankopisarstwu (JBZim. VII, w. 45; SZim. II 1, w. 4—5); przywołanie Kalliope — najważniejszej z Muz, patronki eposu — jest odczytywane jako pragnienie nobilitacji własnej poezji (SZim. III 19, w. 8). Często jednak użycie imienia jednej z bogiń (także w znaczeniu *pars pro toto* wszystkich dziewięciu), podobnie jak rzadziej stosowanego określenia całej grupy (np. Kameny — JBZim. X, w. 195) ma, tak jak w poezji antycznej, walor stylistyczny¹¹⁰.

Jeśli zgodzimy się z założeniem, że odwołania do mitów i postaci mitycznych w literaturze staropolskiej nie pełnią wyłącznie funkcji ornamentacyjnych, lecz tworzą swoisty kod mitologiczny, stanowiący jeden z poziomów komunikacji pomiędzy autorem i odbiorcą, to Muzy będą niewątpliwie ważnym elementem tego kodu, mającym przy tym raczej charakter uniwersalny. Przegląd kontekstów, w jakich pojawiają się te boginie w sielankach, nie przynosi zaskakujących rezultatów ani przykładów typowych dla tego gatunku. Przywołanie Muz spełnia różne funkcje, ale jest przede wszystkim formą mówienia o poezji. Może wynikiem tej „specjalizacji” jest brak dziewięciu córek Mnemosyne i Zeusa w grupie bóstw tworzących idylliczną scenę, co dodatkowo podkreśla ich odmienny status.

* * *

Dla teoretyków i kolekcjonerów *antiquitates* osoba bóstwa lub bohatera mitycznego stanowiła kategorię porządkującą, dla poetów była atrakcyjnym, z powodu bogatych konotacji, elementem tradycji mitologicznej.

Muz” (s. 88). Niewykluczone, że w odniesieniu do twórczości Szymonowica czy Zimorowica autor utożsamia Muzy z nimfami (o czym świadczyłaby oryginalna interpretacja *Wierzb*, s. 189—190), co nie wydaje się zasadne.

¹⁰⁹ Por. Brzozowski, *op. cit.*, s. 106—108.

¹¹⁰ Por. A. Wójcik, *Funkcja imion Muz w pieśniach Horacego*, „Meander” 1979, z. 2, s. 94—96.

Popularność mitologii jako materiału literackiego sprawiła, że w wielu przypadkach samo wywołanie imienia postaci uruchamiało u przeciętnie wykształconego odbiorcy odpowiednie (pożądane przez autora) skojarzenia. Skutkiem tej popularności była jednak dewaluacja mitologii, a w konsekwencji sprowadzenie jej — w wieku XVIII — niemalże do roli pustego semantycznie ornamentu. Pisząc o dwujęzycznej twórczości Jana Kochanowskiego Wiktor Weintraub zauważył, iż poezje polskie zawierają najbardziej znane motywy mityczne, natomiast w pieśniach czy elegiach łacińskich poeta stara się nawiązywać do mniej znanych wątków i używać rzadziej spotykanych imion czy przydomków bóstw. Wybór języka pociągał za sobą wybór określonej tradycji literackiej; stąd nieskomplikowane aluzje mitologiczne, które w twórczości polskojęzycznej miały posmak nowości, w literaturze łacińskojęzycznej były już nadmiernie eksploatowane. Toteż aby wykazać się erudycją i znajomością antyku, musiał Kochanowski uciekać się do takich zabiegów, które Weintraub nazwał grą z czytelnikiem „w uczoną ciuciubabkę”¹¹¹. Poeci przełomu XVI i XVII wieku stawali wobec tego samego problemu już w odniesieniu do twórczości w języku ojczystym. W sielankach odnotowujemy próby stylistycznego zróżnicowania stale przywoływanych elementów tradycji mitologicznej (o czym traktuje rozdział następny), ale ważniejsze dla podtrzymania żywotności mitologii jako materiału literackiego jest powierzenie postaciom mitycznym różnych funkcji w tekstach. Bogowie antyczni poddani defabularyzacji zachowują częściowo swój dawny status, a zarazem stają się nośnikami nowych znaczeń lub partnerami pasterzy w świecie przedstawionym. Ich imiona konotują określony zespół znaczeń (Wenus — miłość, cierpienie miłosne, małżeństwo; Apollo — sztukę, męstwo, piękno; Diana — czystość, dziewiczość, piękno, męstwo *etc.*), jednak sami bogowie nie ulegli jeszcze przekształceniu w alegorie pojęć, nadal — choć nie we wszystkich kontekstach — odczuwalny jest ich status osobowy. Zawarte w naukowych traktatach interpretacje mitologii nie miały na ogół bezpośredniego przełożenia na wizerunek postaci, jednak spowodowały oddzielenie się bohaterów od historii mitycznych i w konsekwencji ich łatwe „aklimatyzowanie się” w każdych właściwie realiach narzuconych przez poetę.

Celem analizy różnych wizerunków bóstw w cyklach sielankowych było wyodrębnienie grup, które pełnią w tekstach określone funkcje (bóstwa leśne w opisie idyllicznego krajobrazu, Muzy w wypowiedziach autotematycznych *etc.*). Wśród postaci mitycznych są takie, które wywołują jednoznaczne

¹¹¹ W. Weintraub, *op. cit.*, s. 214.

konotacje (jak Kupidyn — bóg miłości) oraz pełniące różne role (jak Pan: obdarzone pewnymi kompetencjami bóstwo pasterskie, znany z mistrzowskiej gry na fletni muzyk, a ponadto jeden z grupy bożków leśnych). W sielankach o charakterze okolicznościowym wykorzystanie postaci bóstw jest natomiast w dużym stopniu zdeterminowane konwencją (dotyczy to np. Muz, Wenery, Fortuny w tekstach epitalamijnych).

Przeгляд reprezentatywnych dla gatunku postaci mitologicznych skłania zarazem do postawienia pytania o nieobecność niektórych, popularnych w poezji staropolskiej, bóstw. Z tego punktu widzenia ciekawą grupę stanowią boginie śmierci: Kloto, Lachezis i Atropos. Dwie pierwsze pojawiają się w *Roksolankach* oraz *Sielankach nowych ruskich* na podobnej zasadzie, co Muzy: pojedynczo i bez określonej w mitologii funkcji, jako *pars pro toto* Parek. Poszukiwania tych postaci w innych zbiorach bukolicznych okazują się jednak bezowocne — na tle staropolskiej poezji sielankowej Zimorowice są pod tym względem oryginalni, co oznacza, że w tym przypadku należy raczej mówić o wyjątkach i wpływie innych konwencji, choćby z obszaru poezji funeralnej. Brak Mojr w pozostałych omawianych zbiorach może jednak dziwić choćby dlatego, że problem przemijania i umiarnia jest w nich obecny. Wydaje się, że wyjaśnieniem tego faktu jest sposób ujęcia tematu już w sielankach antycznych, z których najbardziej znana jest ekloga V Wergiliusza. Brak w niej opisu samej śmierci, dominuje natomiast ton lamentacyjny, ukazanie żalu, jaki po zgonie bohatera utworu ogarnia ludzi, bogów i całą naturę. Śmierć jest nieodłącznym elementem arkadyjskiego świata, jednak za sprawą rzymskiego poety zostaje pozbawiona aktualności i — jak pisze w znanym szkicu *Et in Arcadia ego. Poussin i tradycja elegijna* Erwin Panofsky — przetransponowana „w elegijne wspomnienie”¹¹². Wobec takiego, typowego również dla staropolskich sielankopisarzy (poza Zimorowicami!), ujęcia śmierci nie dziwi brak Parek; nie ma bowiem tego momentu, w którym ich pojawienie się byłoby najwłaściwsze.

¹¹² E. Panofsky, *Et in Arcadia ego. Poussin i tradycja elegijna*, przeł. A. Morawińska, [w:] idem, *op.cit.*, s. 327.

ROLA MITOLOGII W KSZTAŁTOWANIU PŁASZCZYZNY STYLISTYCZNEJ SIELANEK

NAWIĄZANIA MITOLOGICZNE PEŁNIĄCE W TEKŚCIE WYŁĄCZNIE FUNKCJE STYLISTYCZNE określane bywają w literaturze przedmiotu mianem ornamentu bądź inkrustacji¹. W sielankach nie brak przykładów, w których nazwy mitologiczne zostały wykorzystane do zbudowania metafory, synekdochy czy porównania, jednakże zasadność wyodrębniania osobnej grupy mitologizmów o funkcji inkrustacyjnej można podać w wątpliwość. Technicznie trudne i w dużej mierze arbitralne byłoby wskazywanie tych fragmentów, w których mitologia pełni wymienioną funkcję lub — jeśli na problem spojrzeć z innej strony — kiedy jej nie pełni. Jest bowiem rzeczą oczywistą, że każdorazowe wprowadzenie mitologii do tekstu literackiego, czy to w postaci fabuły czy osoby bohatera mitycznego, wiąże się z koniecznością powiązania tych składników z tkanką stylistyczną utworu. Dzieje się tak zarówno w sytuacji, kiedy autor bezpośrednio komunikuje odwołanie do mitu (np. sygnalizując początek opowieści mitologicznej umieszczonej na drugim planie sielanki), jak i wtedy, gdy nawiązania mitologiczne wchodzą w ścisłe „zaploty”² z innymi elementami wypowiedzi. Toteż zawsze pojawienie się mitologii nie pozostaje bez wpływu na kształt stylistyczny tekstu, na co starałam się zwracać uwagę w analizie postaci i fabularnych motywów mitycznych. Z drugiej strony natomiast nawet popularne i często używane nazwy mitologiczne są semantycznie bogatsze niż „zwykłe” *appellativa*. Mimo postulowanego m.in. przez Sarbiewskiego ograniczenia roli motywów mitycznych do różnego

¹ Por. np. S. Stabryła, *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945—1975*, Kraków 1983, s. 25; H. Kobus-Zalewska, *Wątki i elementy mityczne w epigramach Antologii Palatyńskiej*, Wrocław 1998, s. 10.

² Określenie to zapożyczyłam od J. Kotarskiej, która nazywa w ten sposób charakterystyczną dla popularnej liryki miłosnej technikę wprowadzania mitologii do tekstu (*Poetyka popularnej liryki miłosnej XVII wieku w Polsce*, Gdańsk 1970, s. 111).

typu ornamentów³, nie zostały one całkowicie pozbawione sensów — pierwotnych lub — częściej — narzuconych poprzez zabiegi interpretacyjne, przede wszystkim alegorezę⁴. Jeśli więc termin „inkrustacja” rozumiemy — za Markiewiczem — jako „lokalne wprowadzenie motywu mitycznego do utworu o niezwiązanej z mitem tematyce”⁵ — jak np. w większości współczesnych utworów poetyckich, to uznać musimy jego nieprzydatność w odniesieniu do sielanek, tekstów *ex definitione* zawierających mitologię.

Trudność w określeniu specyficznej roli mitologii w kształtowaniu warstwy stylistycznej potęguje brak zadawalających narzędzi badawczych. Do pewnego momentu kwestią tą w ogóle się nie zajmowano, traktując tradycję mitologiczną jako niepotrzebny balast, bądź też ograniczając się do sporządzenia indeksów. We współczesnych pracach dotyczących mitologii w literaturze staropolskiej lub antycznej omówienie sfery stylistycznej sprowadza się do wycliczenia i zilustrowania przykładami rodzajów środków wyrazu artystycznego, w których występują nazwy mitologiczne⁶ lub do skatalogowania postaci i motywów⁷. Praktycznej egzemplifikacji nie doczekały się (pojawiające się zwykle jednak na marginesie rozważań) uwagi o funkcji stylistycznej nawiązań mitologicznych⁸. Stosunkowo często natomiast podejmowane są kwestie związane z realizacją *tópoi* o proveniencji mitologicznej (Apollo i Muzy). Kategoria *loci communes* nie wyczerpuje jednak całej problematyki dotyczącej płaszczyzny stylistycznej staropolskich tekstów poetyc-

³ M.K. Sarbiewski, *Charaktery liryczne, czyli Horacjusz i Pindar*, [w:] idem, *Wykłady poetyki (Præcepta poetica)*, przeł. i oprac. S. Skimina, Wrocław 1958, s. 95nn.

⁴ „Istnieje [...] zjawisko adaptacji mitu niejako wraz z wcześniej ustaloną, utartą interpretacją alegoryczną. Wydaje się, że występuje ono i w płaszczyźnie stylistycznej, która bynajmniej nie jest wyłączną domeną sensu dosłownego.” — J. Kultuniakowa [Abramowska], *Od mitu do moralitetu*, [w:] *Wrocławskie spotkanie teatralne*, pod red. W. Roszkowskiej, Wrocław 1974, s. 13.

⁵ H. Markiewicz, *Literatura a mity*, [w:] idem, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 72.

⁶ Taką metodę przyjęła Kobus-Zalewska, *op. cit.*, s. 144—161.

⁷ A.W. Mikołajczak, analizując wpływ tradycji mitologicznej na twórczość poetycką Sarbiewskiego wyłącznie na płaszczyźnie stylistycznej, przyjmuje *expressis verbis* perspektywę badawczą XVII-wiecznego teoretyka, przyznając zarazem, iż „Spośród wszystkich znamion klasycznej erudycji Sarbiewskiego imponująca jest zwłaszcza jego wiedza o świecie antycznych bogów i bohaterów, wiedza, która nadała jego poezji szczególnego charakteru, pełnego alegorycznych znaczeń i ustawicznych odwołań do tej uniwersalnej ikonosfery europejskiej kultury” (*Antyk w poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, Poznań 1994, s. 52—53). Uważam, że analizując dzieła poetów staropolskich, antycznych czy romantycznych mamy prawo (a nawet obowiązek) wyjść poza ówczesną świadomość teoretycznoliteracką.

⁸ Por. np. Kultuniakowa, *op. cit.*; T. Michałowska, *O „gatunku” w poezji i poezji staropolskiej*, [w:] eadem, *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*, Warszawa 1982, s. 169—170.

kich, a ponadto nie należy przeceniać jej jako narzędzia analizy, jako że „topos obserwowany w szeregu tekstów potwierdza przede wszystkim sam siebie”⁹.

Analiza zjawisk stylistycznych w cyklach sielankowych przez pryzmat mitologii prowadzi do wyodrębnienia dwóch aspektów zagadnienia. Pierwszy z nich koncentruje się wokół pytania o metody wprowadzenia mitologii do tekstu (zarówno w formie opowieści, postaci, jak i innych składników — np. nazw miejsc związanych z danymi mitami lub postaciami); drugi dotyczy tych przypadków, w których funkcja nawiązań mitologicznych jest niemalże zredukowana do inkrustacji.

Najbardziej oczywistym i najczęstszym sposobem zasygnalizowania nawiązania mitologicznego jest użycie nazwy własnej (najczęściej imienia postaci, ale także np. nazwy miejsca). Obok właściwych imion pojawiają się przydomki utworzone od miejsca kultu, funkcji, miejsca pochodzenia lub rodu; Wenus nazywana jest Cyprydą (Ch. I, w. 56; SZim. I 10, w. 1), Pafiją (SZim. I 10, w. 26), Cytereą (SZim. II 29, w. 30), Dyjoną (Gaw. II, k. 142v, w. 24) lub rzadziej greckim imieniem Afrodyty (Wiesz. VIII, w. 304); Diana — Cyntyją (Wiesz. VI, w. 272); Apollo — Febem, Cyntyjusem, Tytanem, Peanem i Latończykiem (SZim. Dz., w. 105, 141, 152, 203, 215); Parys — Dardańczykiem (SZim. I 1, w. 9); Helena — Tyndarydą (SZim. I 1, w. 16). Przydomki te, obok wielu innych, funkcjonowały już w literaturze antycznej jako synonimy stosowane niezależnie od kontekstu (pierwotnie np. przydomek Afrodyty — Cypryda używany był wtedy, gdy istotne było odniesienie się do miejsca kultu), a powodem ich pojawienia się w literaturze była chęć uniknięcia monotonii i schematyzmu, wynikających z ciągłego przywoływania tych samych postaci; podobną funkcję spełniają imiona Muz lub nazwy rodzajów nimf traktowane jako *pars pro toto* całej grupy. Przed tym samym problemem stają twórcy sielanki w języku polskim w XVII wieku, dlatego można zakładać, że o ile część alternatywnych nazw własnych została przejęta niejako bezwiednie z literatury antycznej, o tyle niektóre przynajmniej przykłady są wyrazem poszukiwania możliwości odświeżenia wyeksploatowanej leksyki mitologicznej.

Jeszcze wyraźniej tendencję do ominięcia nazw własnych ilustrują peryfrazy, jak przykładowo: Apollo jako „syn wielkiej Latony” (SZim. Dz., w. 105); Wenus — „królowa z Ankony” (SZim. Dz., w. 106); Dafne określana jest imieniem „penejskiej młodziuchnej kniehyńi” (SZim. Dz., w. 134); Kupidyn to

⁹ J. Abramowska, *Serie tematyczne*, [w:] *Między tekstami: intertekstualność jako problem poetyki historycznej*. Studia, pod red. J. Ziomka, J. Sławińskiego, W. Boleckiego, Warszawa 1992, s. 45.

m.in.: „bożeczek skrzydlaty”, „strzelec okrutny” (SZim. II 12, w. 4, 6); Parki — „niezłagane jędze” (SZim. II 12, w. 14), „trójnitne siostry Erebowe” (JBZim. XI 215) „jędze, boginie okrutne, / Które lat moich kołowroty smutne / Toczycie” (JBZim. III 55—57); Pan — „Kozochłop Bóg arkadzkiej góry” (Gaw. IX., k. 162, w. 29). Warunkiem czytelności peryfrazy (skojarzenia jej z właściwym imieniem) jest odwołanie się do cechy, atrybutu lub pochodzenia postaci. Podobny mechanizm funkcjonuje w przypadku przedstawienia postaci poprzez opis wyglądu zewnętrznego (co ma zastosowanie przede wszystkim do postaci naturalizowanych):

A w tym ujrzę pasterza na twarzy dziwnego,
Z rogami, także ciała zewsząd kosmatego

Sm. V, w. 9—10

Charakterystyczne cechy fizyczne pozwalają na utożsamienie „rogatego pasterza” z satyrem lub ewentualnie pokrewnymi mu bożkami leśnymi, sylwanami czy faunami. Natomiast po typowych atrybutach — łuku i strzałach — czytelnik łatwo rozpozna Kupidyna nawet tam, gdzie nie pojawia się imię lub jego nawet peryfrazą (np. Sm. V, w. 35—42).

Wykorzystanie fabularnej warstwy mitów zwykle wiąże się z użyciem nazw własnych. W przypadku rewokacji czy prefiguracji to dzięki nim najłatwiej zidentyfikować mit, do którego odwołuje się autor; natomiast brak nazw mitologicznych w dłuższych renarracjach musiałby być wynikiem celowej ich eliminacji (najlepszym przykładem takiego traktowania fabuły mitycznej jest oczywiście pieśń Panny 9 z *Pieśni świętojańskiej o Sobótce*). Niemniej jednak zdarza się, że poeta nie podaje imienia bohatera (Akteona), lecz opisuje wyłącznie zdarzenie z jego udziałem:

I tyś, drugi młodzieńcze, w uściech naszych bywał,
Nazbyt-eś, ach, nędzniku, w lesiech przemieszkiwał,
Daleko cię nieszczęsne łowy unosiły,
Aż cię na koniec łają właściwą skarmiły.

Sz. XII, w. 45—48

Pierwszym młodzieńcem jest wymieniony z imienia Adonis, którego historia skończyła się równie nieszczęśliwie. Gdyby Szymonowic pominął imiona obydwu bohaterów, można by zakładać, że dążył — podobnie jak Kochanowski — do oczyszczenia tekstu z nazw mitologicznych, tym bardziej, że jest to jedna z siałek zawierających najwięcej realiów rodzimych (*Kołaczce*), a w odwołaniu do obydwu historii eksponowany jest dosłowny sens



F.A. Pomey, *Pantheum mythicum albo bajeczna bogów historia*
w przekładzie P. Woyno.
Warszawa 1768.

mitów. Imiona Adonisa i Wenery (a wcześniej także Diany) jednak występują, należy więc uznać, że poeta chciał raczej stylistycznie zróżnicować następujące po sobie rewokacje. Z podobnych przyczyn Szymonowic pomija nazwy własne w niektórych mitach przywoływanych i opowiadanych przez Sylena (Sz. III, w. 27—102). W większości z nich występują imiona postaci i nazwy miejsc, jednak np. Deukalion i Pyrra przedstawieni zostali jako „dwoje [...] lepszych dusz” (Sz. III, w. 54). W kontekście wcześniejszego wersu, w którym mowa o potopie zesłanym przez boga, identyfikacja bohaterów nie następuje z trudnością, a dzięki pominięciu niektórych nazw własnych (których w pierwowzorze, eklodze VI Wergiliusza, jest znacznie więcej) pieśń leśnego bożka nie ma charakteru katalogu, lecz sprawia wrażenie w miarę spójnej historii. W każdym przypadku rezygnacja z podania imion bohaterów oznacza przywołanie historii i zdarzeń na tyle charakterystycznych, aby odbiorca potrafił je skojarzyć ze znanym mu mitem.

Ilustracją ciekawego, choć nieczęstego typu wykorzystania mitologii są natomiast teksty oparte na zaczerpniętym z literatury antycznej schemacie fabularnym, gdzie osoba bóstwa zostaje zastąpiona postacią ludzką. W pieśni Poscylli (SZim. I 11) Zimorowic nawiązuje do parafrazowanej również przez Szymonowica greckiej pieśni pasterskiej *Złodziej miodu*, ale ofiarą pszczołki czyni nie Kupidyna, lecz dziewczynę; podobny zabieg stosuje w innym miejscu (SZim. II 4). Istotą takiego odwołania do mitologii, które — jak reinterpretacje — wymaga od czytelnika większego zaangażowania intelektualnego, jest przeniesienie cech boga miłości na bohaterkę utworu oraz uczynienie ze znanego schematu fabularnego czynnika organizującego tekst (motyw ukochanej, która dysponuje większą władzą niż Kupidyn, zawierają także inne sielanki miłosne — np. Wiesz. VIII, w. 296—298).

Powyższe przykłady pokazują, że sięgnięcie do tradycji mitologicznej może w różnym stopniu wpływać na ukształtowanie stylistyczne utworu. Wszędzie jednak tam, gdzie nawiązanie mitologiczne jest motywowane potrzebą odwołania się do fabularnego bądź osobowego aspektu mitu, funkcje ornamentacyjne schodzą na drugi plan. Sygnalizowana już wątpliwość, która towarzyszy zagadnieniu mitologii jako czynnika kształtującego warstwę stylistyczną sielanek, sprowadza się w istocie do pytania, czy w tekstach tych występują takie nazwy czy motywy mityczne, które spełniałyby wyłącznie funkcje ornamentacyjne. Mitologia, setki razy przetwarzana i zniekształcana przez autorów dzieł literackich i opracowań teoretycznych, stała się swego rodzaju rekwizytornią postaci i fabuł, które można wykorzystać w dowolnym kontekście i łatwo przystosować do realiów rzeczywistości przedstawionej. Następnym etapem dewaluacji tradycji mitologicznej było traktowanie bóstw

jako alegorii pojęć oraz wejście wyrażań o proveniencji mitologicznej do leksyki, w formie do dziś używanych związków frazeologicznych (mit powróci do literatury przede wszystkim w wieku XX, jednak będzie to mit traktowany jako symbol czy archetyp — a więc jako fenomen kulturowy). W sielankach XVI i XVII wieku mamy do czynienia z sytuacją przejściową.

W poprzednim rozdziale zwracano uwagę na niektóre zastosowania imion Muz, Fortuny czy nimfy Echo, które mają przede wszystkim walor stylistyczny. Jednocześnie każda z wymienionych bogiń mogła pojawić się w utworze jako postać działająca, a wskazanie, w których wyrażeniach nazwy własne nie konotują już osobowego bóstwa, nie jest łatwe. Nawiązujących do mitologii określeń typu „marsowa sprawa” (Sz. IX, w. 128), mających już w renesansie charakter utartego frazeologizmu, nie ma w sielankach wiele; z drugiej strony znaleźć można wyrażenia o półgotowej formie językowej, odnoszące się do określonych zjawisk (choć nie wszystkie z nich stanowią *tópoi*). Ich cechą jest ponadto — jeśli można tak powiedzieć — semantyczna redundancja: zawierają bowiem informacje, które można wyrazić bez odwoływania się do mitologii (i tym różnią się od przywoływanych w tekstach struktur osobowych lub fabularnych mitu), a przy tym nadal są znakami mitologii jako odrębnego systemu — czym różnią się od związków frazeologicznych.

Do grupy takich nawiązań mitologicznych, znanych już autorom klasycznym, należą przede wszystkim określenia zjawisk naturalnych. Najpopularniejsze z nich służą do określenia pogody — wietrznej: „Uderzy zapalczywie Boreas szturmowny” (JBZim. XVI, w. 224), „Nie zawsze Eury ocean mordują” (Wiesz. II, w. 115); deszczowej: „Nie zawsze deszczem Plejady leją” (Wiesz. II, w. 119 — z zachodzeniem tych gwiazd wiązano okres intensywnych deszczy¹⁰); upalnej: „Syrjusz pali” (Ch. II, w. 97), „Apollo przecie złotowłosa, / Nie dogaraj!” (Ch. IV, w. 24—25). Nazwy wiatrów i planet wykorzystywane są również jako peryfrazy pór roku („Akwilo z srebrnym wylatuje śniegiem” — SZim. II 11, w. 20) i stron świata („skąd Boreas wylatuje zimny” — SZim. II 11, w. 30). Władza nad ciałami niebieskimi, jaką przypisywano antycznym bogom oraz ich utożsamianie — w najstarszych mitach, a także w astrologii — z planetami są źródłem skonwencjonalizowanych wyrażań używanych na określenie pory dnia. Niektóre z nich mają, podobnie jak podane wyżej przykłady, charakter metafor lub personifikacji, jak np. określenia wieczoru: „gdy złotogrzywym [koniom — M.W.] Faeton spoczywał” (Wiesz. R., w. 8); „Kiedy twarz Hesper pokazuje jasną” (JBZim. III, w. 18),

¹⁰ Por. np. Hezjod, *Prace i dni*, [w:] idem, *Narodziny bogów (Theogonia)*. *Prace i dni*. Tarcza, przeł. i oprac. J. Łanowski, Warszawa 1999, w. 619.

„Już Tytan konie w oceanie poi, / Już mu pochodnia dzienna z rąk wypadła” (SZim. III 19, w. 1—2) lub poranka: „Tytan kiedy ogniste koło toczył z morza” (Ch. I w. 1); „Lubo Tytan spoczywa, lub z różanej wstaje / Łożnice” (Wiesz. R., w. 48—9). Inne stają się ośrodkiem rozbudowanych obrazów, jak w jednym z pięciu tetrastychów zawierających opis wszechświata rozpaczającego po śmierci Symicha:

Tytan, dziennego nie obmywszy znoju,
Błądą twarz z swego pokazał pokoju,
Smutnymi rzucił promieniami, zgoła
Niższą słoneczne puścił drogą koła.

JBZim. XI, w. 21—24

Od wizerunku budzącej się Eos rozpoczyna się inna sielanka Zimorowica:

Jeszcze czujna jutrzienka po nocnej kąpeli
Wczasowała spotniałe członki na pościeli,
Zaledwie co na ziemię upragnioną rosy
Wycisnęła rękoma z utrafionej kosy,
A już goście wczorajsi myśleli o drodze

JBZim. XVI, w. 1—5

Obraz ten pełni szczególną funkcję — jest bowiem łącznikiem pomiędzy dwoma tekstami tworzącymi w *Sielankach nowych ruskich* wyróżniający się na tle pozostałych utworów dyptyk. Rozmowy trzech bohaterów, koncentrujące się na okrutnych wydarzeniach z niedalekiej przeszłości przerywa tylko krótki nocny odpoczynek. Jeśli poeta decyduje się użyć motywu mitologicznego w kilkusetwersowym tekście mówiącym o przeżyciach pasterzy podczas najazdów kozackich, utracie majątku i wolności, to albo motyw ten ma szczególne znaczenie dla zrozumienia utworu, albo pełni funkcję stylistyczną. Przykład *Burdy ruskiej* wyraźnie wskazuje na tę drugą ewentualność, tym bardziej, że wyrażenia określające pory dnia, roku czy inne zjawiska przyrody były traktowane jako naturalne elementy języka poetyckiego już przez twórców łacińskojęzycznej poezji religijnej wczesnego renesansu, także przez tych, którzy przestrzegali czystości stylu (rozumianej jako unikanie nazw mitologicznych dla oddania terminologii chrześcijańskiej)¹¹.

¹¹ K. Stawecka, *Religijna poezja łacińska XVI w. w Polsce. Zagadnienia wybrane*, Lublin 1964, s. 50—102.

Ornamentacyjna funkcja mitologii ujawnia się również w konstrukcji komplementów pod adresem pasterek. Najmniej skomplikowane mają formę porównania: „Śliczniejszej, niżli jest Dyjona w niebie.” (Wiesz. VII, w. 283; imię Dione nie oznacza w tym przypadku matki Afrodyty czy też jej samej, lecz jedną z Plejad) lub metafory zdradzającej estetykę barokową:

Wargi jej Hipokrenem nieprzebranej wody,
Parnasem zdały się być rozkwitłe jagody

JBZim. II, w. 201—202

Najczęściej, co jest zrozumiałe, uroda dziewczyny przewyższa w opinii pastersza piękno samej Wenery: „Śliczna Maryno, morska boginio / Przyrodna Wenerze” (SZim. I 18, w. 1—2), „Wenerę [...] celujesz urodą” (SZim. I 18, w. 5, 8). Technika naturalizacji służyła natomiast do realizacji schematu bogiń ofiarowujących swoje dary komplementowanej pasterce i uznających jej wyższość:

Same Łaski, boginie, trzy siostry Charyty
Na twe czoło przyniosą wieniec z róży wity,
A młody Hymen wonią zubożone kwiatki
I wszystkieć oraz odda piękności swej matki.

JBZim. X, w. 159—162

Obydwa sposoby *laudatio pulchritudinis* stosowane były zarówno w barokowej poezji miłosnej, jak i w pieśni popularnej¹². Mimo pewnych podobieństw mają one inny charakter niż porównanie talentu (swojego lub czyjegoś) do umiejętności legendarnych śpiewaków. W tym drugim przypadku cel jest co prawda ten sam (pochwała), lecz składnikiem porównania jest cecha dla danej postaci mitycznej zasadnicza. Orfeusz pozostaje w tej relacji mistrzem; natomiast konwencjonalny komplement odbiera Wenerze wartość jako bogini (budzącej respekt, otaczanej czcią), redukując jej osobę do roli ideału urody kobiecej.

Do zagadnień stylistycznych należy również zaliczyć wykorzystanie imion postaci mitologicznych do nazwania bohaterów utworu, którzy w żaden sposób nie mogą być identyfikowani jako naturalizowane bóstwa. Pasterki noszące imiona Galatei (Sm. I, w. 1, Gaw. IX, k. 161v, w. 1) czy Flory (Sm. III, w. 13) nie są obdarzone żadnymi dodatkowymi cechami, które dawałyby

¹² Por. J. Kotarska, *Erotyk staropolski. Inspiracje i odmiany*, Wrocław 1980, s. 165; eadem, *Poetyka popularnej liryki miłosnej*, Gdańsk 1970, s. 110; S. Zabłocki, *O dwu przykładach figury sumacji poetyckiej u Wacława Potockiego*, Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego, „Prace Historycznoliterackie” 1964, nr 10—11, s. 175—184.

podstawę do zestawienia ich osoby z nereidą — ukochaną cyklopa Polifema czy rzymską boginią roślinności. Nie można chyba również utożsamiać Egle, jednej z drugoplanowych bohatererek *Bab* Szymonowica (Sz. V, w. 29) z najadą o tym samym imieniu (Sz. III, w. 11—13; Wiesz. R, w. 41)¹³. Status tej pierwszej jest zupełnie inny — nie jest ona nimfą leśną, lecz złośliwą sąsiadką; jest to poza tym utwór pozbawiony, poza konwencjonalnymi imionami, nawiązań mitologicznych. W sielankach funkcjonuje również metaforyczne określenie młodej dziewczyny jako nimfy (zwrot do Katarzyny Kostczanki: „Nadobna nimfo!” — Sz. XI, w. 43; także Sm. IV, w. 33), wykorzystujący polisemię greckiego rzeczownika *νύμφη*, który oznacza nimfę, boginkę, ale także dziewczynę, narzeczoną, pannę młodą. Z pewnymi zastrzeżeniami za podobny przykład wykorzystania nazwy mitologicznej można uznać użycie imienia Dafnis, pamiętając jednak, że jest ono w większym stopniu związane z konwencją bukoliczną niż z mitami¹⁴.

Problematyka ukształtowania stylistycznego sielanki obejmuje również topikę wykorzystującą tradycję mitologiczną. Była już mowa o *loci communes* z udziałem Muz, ale sielanki zawierają również przykłady zastosowania innych wariantów topiki Apollinińskiej, koncentrujących się nie tylko wokół postaci boga i dziewięciu siostr, lecz także innych składników z nimi związanych: źródeł, rzek, gór i dolin¹⁵. Schemat mitologiczny gwarantował czytelność toposu, a zarazem pozwalał na wprowadzenie dodatkowych informacji. Jego metapoetycka natura (związek z irracjonalną koncepcją poezji, zgodnie z którą dzieło jest rezultatem natchnienia zsyłanego przez bogów), sprawiła, że pojawiał się tam, gdzie najchętniej sytuowano wypowiedzi o dziele, czyli w *exordium*, w zakończeniu utworu, a także w listach dedykacyjnych lub przedmowach. Parnas — miejsce szczególnie naznaczone — jest składnikiem toposu afektowanej skromności w dedykacji poprzedzającej *Sielanki*:

A mnie co za rozsądek czeka, żem się pióry
Małymi kusił o wierzch niedostępnej góry?

Sz. ded., w. 27—28

¹³ Postępuje tak Cz. Kosyl, *Nazwy osobowe w sielankach staropolskich*, „Onomastica” XXXVI: 1991, s. 183.

¹⁴ Podobnie traktuje je Kosyl, *op. cit.*, s. 180—181.

¹⁵ Na temat topiki Apollinińskiej por. E. Sarnowska-Temierusz, *Droga na Parnas. Problemy staropolskiej wiedzy o poezji*, Wrocław 1974, s. 171nn; T. Michałowska, *op. cit.*; J. Malicki, *Słowa i rzeczy. Twórczość Wacława Potockiego wobec polskiej tradycji literackiej*, Katowice 1980, s. 113nn; J. Kotarska, „Kastalskie źródło Muz”. *Z dziejów topiki Apollinińskiej*, [w:] eadem, *Theatrum mundi: ze studiów nad poezją staropolską*, Gdańsk 1998, s. 179—196.

Następcy Szymonowica toczą z nim poetycki dialog, w którym wykorzystują elementy tego samego obrazu. W *Obmowie* Bartłomiej Zimorowic dopisuje „ciąg dalszy” cytowanego fragmentu dedykacji, przez co wyraża swój stosunek do mistrza i dodaje konwencjonalne uwagi umniejszające wartość swego dzieła:

Idąc Symonidowym niedostępnym śladem, [...]
Lecz nie doszedłem, bo go Bellerofon skory
Porwał z sobą na sam wierzch Libetryjskiej gory.
Mnie nikt czołgającego od ziemi nie dźwignie [...]

JBZim.Ob, w. 13—17

W kontekście tych dwóch wypowiedzi wprowadzenie do sielanki *Silenus* Gawińskiego można odczytywać chyba tylko jako zapowiedź wyjątkowych treści spisanych przez natchnionego poetę:

[...] mię mój Apollo zszychtowawszy pióry,
Przącego się podchwycił, i z wierzchu mi góry
Dał dopaść

Gaw. S., 169, w. 7—9

Jeśli bowiem potraktować tę realizację toposu jako celowe nawiązanie do Szymonowica (a za tym przemawiałyby podobieństwa stylistyczne), byłaby ona wyrazem nieczęsto w literaturze staropolskiej spotykanego przekonania o wyjątkowości i mierze swojego talentu. Przekonania — dodajmy — zupełnie niesłusznego.

Równie często, co Helikon i Parnas (nazwy stosowano wymiennie mimo różnic geograficznych oraz różnych grup Muz, z jakimi, wedle najstarszych przekazów, były związane) w wypowiedziach autotematycznych wykorzystywano inne składniki topiki Apollińskiej: źródła i rzeki na zboczach świętych gór. Umierający poeta ofiarowuje jako dar weselny „Te kwiatki zbioru mego, na polach uszczknione / Kastalijskich” (SZim. U.O., w. 1—2) bratu, który wprowadzał go „na askrejskie góry” (czyli Helikon — w. 4). W epicedialnych sielankach tenże brat opisze śmierć Symicha przede wszystkim jako poety: „Żegnał ostatnie, helikońskie zdroje / I dwójwierzchnego Parnasu podwoje” (JBZim.V, w. 223—224). Najślynniejszym źródłem poświęconym Muzom jest oczywiście Hippokrene powstałe po uderzeniu kopyta skrzydlatego konia — Pegaza. Woda z niego wypływająca dawała natchnienie, stąd Marsjasz może o sobie powiedzieć:

wiem [...]
zdroju gdzie pachnąca woda
Z Hypokrenu wynika (tąś mnie napawała
Ty, Minerwo, i piosnek notę darowała);

Ch. III, w. 49—52

Nawiasem mówiąc, nawiązanie do historii mitologicznej jest dość przewrotne: Atena nie tyle zesłała natchnienie na satyrę, co przeklęła aulos, na którym grał, ponieważ rozzłościło ją jej własne odbicie w rzece (wcześniej wydęte policzki bogini wyśmiały inne mieszkanki Olimpu). Realizacja toposu szалу poetyckiego ma też w sielankach wersję humorystyczną, z wykorzystaniem literalnego tłumaczenia nazwy hippokreńskiego źródła:

I jam ci na aońskiej nie sypiał wierzchnicy,
Anim się kąpał w szkapiej z Minerwą krynicy

JBZim. XIII, w. 39—40

Cechą toposu, zawierającego przecież skonwencjonalizowany ładunek semantyczny, jest możliwość uzyskiwania nowych znaczeń w zależności od kontekstu, w którym został umieszczony. Autorzy sielank cyklicznych potrafią wykorzystać topikę Apollińską w wypowiedziach dotyczących własnej i cudzej twórczości, trudno jednak doszukiwać się takich zastosowań, które wyróżniałyby sielankowe realizacje toposu. Każdy z zacytowanych fragmentów mógłby pochodzić z utworu reprezentującego inny gatunek staropolskiej poezji, podczas gdy już niektóre użycia imion Muz o funkcji stylistycznej zostały dzięki epitetom (np. sielska Talia) przypisane do sielankopisarstwa. Obserwacje te potwierdzają uniwersalność metapoetyckich odniesień do Apollina, Parnasu, źródeł kastalijskich *etc.*, które weszły w skład wspólnego dla staropolskich poetów i rozpoznawalnego przez odbiorców kodu topicznego¹⁶.

Na koniec wypadałoby zapytać, czy i w jaki sposób mitologia ma udział w stosowaniu się sielankopisarzy do zaleceń, które w zakresie stylu udzielały XVI- i XVII- wieczne poetyki¹⁷. Odwołanie się do cycerońskiej teorii trzech stylów (w przypadku bukoliki: stylu prostego i średniego) nie jest szczególnie pomocne; większe możliwości daje natomiast o wiele bardziej rozbudowana i popularna w praktyce poetyckiej teoria Hermogenesa z Tarsu¹⁸. W nawiązaniu

¹⁶ Por. Kotarska, „Kastalskie źródle Muz”, s. 183—184.

¹⁷ Por. uwagi we *Wprowadzeniu*, s. 8—10.

¹⁸ Zwrócenie uwagi na przydatność typologii Hermogenesa w opisie stylu sielank zawdzięcza prof. dr hab. Ludwice Ślękowej. Zagadnienie to niewątpliwie zasługuje na osobną uwagę, co wymagałoby przede wszystkim pogłębionych studiów nad traktatem Hermogenesa oraz

jących do greckiego teoretyka komentarzach za odpowiednie dla sielanki uznawano dwa style: prosty i piękny. Ten pierwszy służył przedstawieniu określonych bohaterów, m.in. kobiet, pasterzy i innych osób związanych z wsią, czyli, jak pisano, ludzi prostych, lecz uczciwych oraz ich codziennych czynności. Zaliczany był do nadrzędnej kategorii *moratum* (w polskiej terminologii funkcjonuje pojęcie „nastrój”, które jednak nie oddaje właściwego znaczenia słowa łacińskiego, ani też użytego przez Hermogenesa greckiego wyrazu ἠσίοι, oznaczającego obyczajność, postawę moralną). W poprzedzającej *Sielanki* dedykacji Szymonowic zapowiada „sielskie mowy i proste rozprawy” (w. 5), w innym utworze (Sz. XIX, w. 18) przeciwstawione „rymowi uczonemu”, jeszcze gdzie indziej nazwane „zwykłymi pieśniami” (Sz. VI, w. 14). Podobne określenia zawierają mniej znane utwory bukoliczne, a są to np. „proste [...] sielanki” (Gaw. II, k. 142, w. 12) czy Muza w „sielskiej prostocie”¹⁹. Za zgodne z dyrektywami stylu prostego można uznać zastępowanie obcych językowi polskiemu nazw mitologicznych peryfrazami, czy też opisywanie postaci boskich i ich działań w taki sam sposób, jak śmiertelników.

Styl piękny z kolei miał za zadanie przede wszystkim dostarczać przyjemności estetycznej i często był charakteryzowany łącznie ze stylem słodkim (wchodzącym, podobnie jak prosty, w skład kategorii *moratum*). Świadome zastosowanie się sielankopisarzy do wymogów tych dwóch konwencji zdają się potwierdzać takie określenia, jak: „wdzięczne me sielanki” (Gaw. S., k. 169, w. 2), „łagodne pieśni” (Sz. II, w. 149) oraz „łagodne [...] ody” (SZim. I 2, w. 21). Omawiając styl piękny i słodki, Hermogenes przywołuje właśnie mitologię grecką, zawierającą — według niego — wiele zdarzeń nadających się do opisanie właśnie za ich pomocą. Obydwa style uznawano również za odpowiednie do przedstawiania spraw miłości, co tłumaczyłoby obecność tonu lamentacyjno-współczującego w zawartych w sielankach opowieściach o nieszczęśliwym losie mitologicznych kochanków.

wykorzystującymi jego teorię XVI-wiecznymi poetykami. Zamieszczone w tym miejscu spostrzeżenia mają jedynie charakter rekonstruksu.

Najszerze omówienie koncepcji greckiego teoretyka zawiera książka A.M. Patterson, *Hermogenes and the Renaissance Seven Ideas of Style*, Princeton, New Jersey 1970. Krótką charakterystykę typologii oraz polskie odpowiedniki terminologii stosowanej przez Hermogenesa zawiera artykuł L. Ślęk, *Ze studiów nad stylistycznym kształtem liryki Kochanowskiego. W kręgu stylu „wielkiego” i stylu „prostego”*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 151—180.

¹⁹ Dedykacja sielanki *Życia dworskiego [...] a wiejskiego [...] parałela* H. Biankiemu (w. 17—18), [w:] J. Gawiński, *Sielanki nowo napisane*, b.m.dr. 1668, k. Av. Tekst nie został uwzględniony w rękopisie, por. uwagi w rozdziale *Postacie mityczne*, przypis 103.

MITOLOGIA

JAKO CECHA INDYWIDUALNEGO STYLU POETY

DOTYCHCZASOWE ROZWAŻANIA I PRÓBY TYPOLOGII NAWIĄZAŃ MITOLOGICZNYCH oparte były na analizie wszystkich cykli sielankowych jako pewnej całości — grupy tekstów reprezentujących najbardziej dojrzałą odmianę gatunku. Próba odtworzenia wspólnej dla nich „mitologicznej semantyki”¹ wiązała się z koniecznością czynienia pewnych uogólnień i wydobywania przede wszystkim podobieństw łączących poszczególne zbiory bukoliczne. Jest wszakże rzeczą oczywistą, iż o kształcie dzieła literackiego decyduje nie tylko wybór gatunku, tradycji czy konwencji, ale indywidualny styl autora, czyli „koherentny, funkcjonalny, mający kwalifikacje semiotyczne zespół środków artystycznych pozwalających na obszarach historii literatury ujmować się jako względnie wyodrębnialny [...] system [...]”². Mitologia — traktowana jako zespół składników kształtujących zarówno świat przedstawiony, jak i sferę stylistyczną sielanek — jest jednym z czynników styl konstytuujących.

Krótką charakterystyka zbiorów bukolicznych pod kątem wykorzystania w nich tradycji mitologicznej jest w pewnym sensie powrotem do punktu wyjścia i próbą ponownego spojrzenia na teksty stanowiące materiał analityczny, tym razem przez pryzmat klasyfikacji i terminologii wypracowanych w trakcie analizy. W ten sposób można określić, w jakim stopniu autorzy sielanek wykorzystują kod mitologiczny i które elementy tego kodu stanowią cechy charakterystyczne poszczególnych cykli.

Na ukształtowanie *Pastorel* Jana Smolika miały wpływ przede wszystkim dwa czynniki: wpływ tradycji nowożytnej (włoskiej) oraz fakt, że powstały

¹ Określenie E. Sarnowskiej-Temierusz, *Słowo wstępne*, [w:] *Topika antyczna w literaturze polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej i E. Sarnowskiej-Temierusz, Wrocław 1992, s. VIII.

² S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 16.

przed wydaniem *Sielanek* Szymonowica, które stały się punktem odniesienia polskich kontynuatorów tradycji teokrytyjsko-wergiliańskiej. Nawiązania mitologiczne pojawiają się we wszystkich sześciu utworach, ale w małym zróżnicowaniu funkcjonalnym. Smolik wykorzystuje zasadniczo trzy typy postaci mitycznych: bóstwa pasterskie (np. Pan, do którego pasterze zwracają się jako do swego patrona), bogów miłości (także naturalizowanych) oraz bóstwa leśne (nimfy, najady, satyry) — współtworzące arkadyjsko-mitologiczną scenerię oraz występujące w roli towarzyszy pasterzy (naturalizowane). Postacie mityczne są jedynymi osobami o statusie boskim, cykl nie zawiera bowiem odwołań do religii chrześcijańskiej. Ten dość skromny repertuar mitów, a także sposób, w jaki są wprowadzane do tekstu (brak wyszukanych przydomków czy peryfraz, czytelne odwołania) świadczy o tym, że autor *Pastorel* nie widział potrzeby szukania nowych możliwości zastosowania mitologii, prawdopodobnie więc nie traktował jej jako materiału już wyeksploatowanego. Jan Ślaski zauważa w cyklu zjawiska charakterystyczne dla poetyki barokowej, jednak — jak sam przyznaje — nie dotyczą one stylistyki, lecz raczej obrazowania (np. opis kobiety w kąpieli czy śpiącej)³. Cechą dodatkowo wyróżniającą *Pastorele* jest brak odwołań do fabuły mitycznej, który można tłumaczyć zarówno niewielkimi rozmiarami cyklu, jak i jego charakterem: wszystkie sielanki to utwory miłosne o dominującym czynnikiem lirycznym (z wyjątkiem ostatniej eklogi, która ma formę dialogu).

Sielanki Szymona Szymonowica stały się dla jego naśladowców wzorcem rodzimej sielanki, w skład którego wszedł również używany przez poetę kod mitologiczny. Postacie z mitów pojawiają się na pierwszym planie przede wszystkim w funkcji bogów przywoływanych ze względu na swoje kompetencje (m.in. bóstwa miłości i pasterskie) bądź osób stanowiących dla bohaterów ważny punkt odniesienia (mityczni śpiewacy); w wypowiedziach autotematycznych (Muzy, topika Apollinińska); w funkcji sztafazu sielankowo-mitologicznego (bóstwa leśne). W nawiązania mitologiczne bogatszy jest jednak drugi plan utworów sielankowych, który zawiera, obok wymienionych grup postaci, różne typy wykorzystania fabularnych aspektów mitu. Szymonowic stosuje zarówno rewokację, renarrację, jak i — w mniejszym stopniu — prefigurację, adaptując fabułę mityczną lub tylko wybrane mitemy na potrzeby danego tekstu. Duża ilość renarracji, zarówno dłuższych, jak i zaledwie kilkuwersowych, ma przede wszystkim walor artystyczny i potwierdza tezę o literackości jako zasadniczej cesze sielanki.

³ J. Ślaski, *Jan Smolik i pisarze włoscy*, „Przegląd Humanistyczny” 1988, z. 10, s. 56.

W *Sielankach* zwraca również uwagę twórcze wykorzystanie tradycji mitologicznej poprzez łączenie elementów mitologicznych z innymi, z zachowaniem wszakże ich pierwotnego charakteru (*Wierzby*), a także wprowadzanie zmian do znanych fabuł mitycznych, zazwyczaj w celach moralizatorskich. Reinterpretacje mitu są swego rodzaju grą z czytelnikiem, zakładającą określoną „kompetencję mitologiczną” i wymagającą od odbiorcy nie tylko wiedzy, lecz także inteligencji; różnią się od uprawianej przez Kochanowskiego w łacińskich poezjach zabawy w „uczoną ciuciubabkę”⁴. Tej formy wykorzystania fabuły mitycznej nie podjął zresztą żaden z późniejszych sielankopisarzy.

Analiza systemu odwołań mitologicznych w *Sielankach* prowadzi do wniosku, że Szymonowic nie dążył do całkowitego zespolenia świata mitologii za światem przedstawionym utworów. Wezwania do bóstw, powoływanie się na antyczne przykłady (w formie rewokacji czy prefiguracji) są stałymi cechami mowy sielankowych pasterzy, bóstwa leśne stanowią część idyllicznej natury, jednak poeta unika naturalizowania postaci mitycznych na pierwszym planie i stawiania ich obok bohaterów tekstów. Wszystkie opowieści o przygodach z udziałem Wenery czy Kupidyna ogranicza do drugiego planu, biorąc je przez to w pewien cudzysłów (tym bardziej, że często są to parafrazy pieśni Teokryta, Moschosa czy Kallimacha). Wyjątkiem od tej reguły jest *Ślub* z upersonifikowanymi Muzami przemawiającymi do — jak najbardziej realnej — panny młodej, ale prawdopodobnie na taki kształt utworu miała decydujący wpływ konwencja epitalamium; z kolei w takich sielankach, jak *Silenus* czy *Wierzby* narratorami są co prawda postacie mityczne, ale nie wchodzą one w bezpośrednie interakcje z bohaterami reprezentującymi polską wieś XVII wieku. Ponadto w zbiorze brak przykładów transpozycji mitu, a więc techniki, która polega właśnie na zniwelowaniu granic pomiędzy mityczną a współczesną poecie czasoprzestrzenią. Poza nielicznymi wyjątkami Szymonowic stosuje również zasadę oddzielenia motywów mitologicznych od chrześcijańskich. Podczas gdy bogowie antyczni utracili już prawie swój boski status, Bóg chrześcijański jest dla bohaterów *Sielanek* rzeczywistym władcą, decydującym o ich losie; nie oznacza to jednak dla Szymonowica potrzeby deprecjonowania mitologii i podporządkowywania jej wymogom ideologii.

Badania nad rolą tradycji antycznej w *Sielankach* dowiodły, że — parafrazując teksty Teokryta, Wergiliusza czy Owidiusza — Szymonowic niejednokrotnie

⁴ Określenia W. Weintrauba, *Polski i łaciński Kochanowski. Dwa oblicza poety*, [w:] *Rzecz czarna-leska*, Kraków 1977, s. 214.

usuwał z nich mitologię, eliminując nazwy własne pełniące funkcje stylistyczne (jak alegorie pojęć bądź peryfrazy zjawisk naturalnych) lub zastępując bóstwa antyczne Bogiem chrześcijańskim (w prośbach pasterzy o błogosławieństwo)⁵. W całym cyklu trzy sielanki pozbawione są nawiązań mitologicznych, choć każda z nich ma odmienny charakter: *Baby* to rozpisana na głosy pasterzy satyra na małżeństwo dla pieniędzy, wzorowane na Teokrycie *Czary* zawierają elementy polskiego folkloru i realia zgodne ze współczesną poecie obyczajowością, w *Żeńcach* natomiast poeta w największym stopniu odchodzi od właściwej gatunkowi idealizacji wsi. Niewielką dawką mitologii obdarzył poeta kilka innych utworów, np. *Kołacze*, *Pomarlica*, *Pastuszy*. Powodem eliminacji odwołań mitologicznych lub ich znacznego ograniczenia była, jak się wydaje, autorska koncepcja cyklu sielankowego, składającego się zarówno z tekstów przesyconych arkadyjską atmosferą, jak i oddających realia otaczającego poetę świata.

Zróznicowanie tematyczne i funkcjonalne wykorzystywanych w *Sielankach* fabuł i postaci mitycznych oraz ich dostosowywanie do potrzeb danego tekstu, a także umiejętność rezygnacji z pustych semantycznie ornamentów mitologicznych — to cechy, które wyróżniają zbiór Szymonowica i są wyrazem świadomego oraz twórczego wykorzystania tradycji mitologicznej.

Podstawowym sposobem funkcjonowania mitologii w *Gwarze leśnym* jest naturalizacja postaci mitycznych. Chełchowski czyni bohaterami swoich sielanek prawie wyłącznie osoby mitologiczne, przede wszystkim z grupy bożków leśnych (fauny, satyry, Pan) oraz znanych z mitów myśliwych (Meleager, Atalanta). Fikcyjne rozmowy, jakie między sobą toczą — wszystkie utwory mają bowiem formę dialogu — dotyczą przede wszystkim sposobów spędzania czasu w leśnej idylli. Mityczne wątki fabularne pojawiają się w postaci rewokacji, krótkich renarracji oraz transpozycji, jednak ich rola jest drugorzędna. Chełchowski w pewien sposób odbiera mitom ich uniwersalność, nadając historiom mitologicznym charakter anegdoty i jednostkowego zdarzenia, a postaci mityczne czyniąc rozleniwionymi mieszkańcami Arkadii. Atmosfera bez troski, zabawy i beczynności to atrybuty świata przedstawionego zbliżające *Gwar* do nowożytnej sielanki europejskiej. Mitologizacja świata przedstawionego jest raczej konsekwentna, choć pojawia się jedno odwołanie do Boga, na podstawie którego trudno jednak wyrokować o wzajemnych stosunkach składników reprezentujących różne systemy religijne.

Cechą, która w swoisty sposób wyróżnia sielanki Chełchowskiego, jest dostrzegalna nawet przy pobieżnej lekturze chęć zadziwienia czytelnika

⁵ J. Ławińska, *Szymonowicz jako naśladowca Teokryta*, „Eos” 1961, z. 1, s. 138—139.

przywołaniem rzadko spotykanych w innych tekstach bukolicznych lub w ogóle mało znanych postaci mitologicznych. Rolę postaci drugoplanowych (również naturalizowanych) pełnią m.in.: Semele — matka Dionizosa, Priap — bóg płodności, Pales — rzymskie bóstwo pasterskie. Wśród bożków leśnych pojawiają się Napeje, o których była mowa w poprzednim rozdziale i które prawdopodobnie przejęły za Chełchowskim inni poeci, a jedną z bohaterek jest, nietypowa dla utworów sielankowych, wieszczka Manto, określana przez poetę zagadkowo jako „Zrodzona z Tyresyjej”, później zaś jako córka Dyrceusa⁶.

Posługiwanie się rzadkimi nazwami mitologicznymi nie wymagało wyjątkowej erudycji, wystarczyło zajrzeć do indeksów słowników mitologicznych. Jest kwestią dyskusji, na ile te oryginalne nawiązania wzbogacają sielanki Chełchowskiego, zawierające jednak mało zróżnicowany funkcjonalnie materiał mitologiczny.

Sielanki albo Pieśni Adriana Wieszczyckiego zawierają wyłącznie utwory miłosne, co nie pozostaje bez wpływu na wykorzystanie w nich tradycji

⁶ Manto była córką znanego wieszca Tejrezjasza, brak jednak wiadomości o tym, czy rzeczywiście została przez niego urodzona (nie jest to wykluczone, Tejrezjasz był bowiem przez pewien okres życia kobietą — por. Ovid., *Met.* III, w. 323), być może więc określenie Chełchowskiego to niezbyt udana kalka z łaciny, gdzie Manto jest opisywana jako „sata Tiresia [...] Manto” (P. Ovidius Naso, *Carmina*, ed. A. Riese, Lipsiae 1899—1911, vol. 2: *Metamorphoses*, 1911, VI, w. 157) czy też: „Manto Tiresiae filia” (Hygin, *Fables*, ed. J.-Y. Boriaud, Paris 1997, 128.1). Nie można również wykluczyć, że poeta łacińską formę imienia wieszczka potraktował jako imię kobiece, jednak w ten sposób dawałby dowód swej ignorancji. Jeszcze mniej zrozumiałe są słowa, które wieszczka wypowiada później na swój temat: „mój ojciec powiadał, Dyrceus / który z bogi równo siadał” (Ch I w. 89—90). Tej nazwy własnej nie udało mi się odnaleźć w żadnym ze współczesnych i dawnych leksykonów mitologicznych. Epitetem „dircaeus” jest w literaturze łacińskiej opatrywane źródło, gdzie została wrzucona rozszarpana przez byka królowa Teb Dirke (była to kara wymierzona jej przez pasierbów mszczących matkę) — por. np.: „Dircen ad taurum indomitum deligatam uita priuarunt, ex cuius corpore in monte C<i>th<ae>rone fons est natus qui Dirca<a>eus est appellatus.” (Hyg. *Fab.* 7.5.4; por. też np. Hor. *Carm.* IV 2) W odniesieniu do człowieka pojawia się tylko u Wergiliusza: „canto quae solitus, si quando armenta vocabat, / Amphion Dircaeus in Actaeo Aracyntho” (*Ecl.* II, w. 23—24). Strofa ta sprawia problem tłumaczom; pierwszy przekład J.A. Kmita zachowuje prawie niezmienną formę („Dyrcaeus Amphion” — P. Vergilius Maro, *Pasterskie [...] rozmowy* [Bucolica], przeł. J.A. Kmita, Kraków, dr. M. Scharffenberger 1588, k. B); współczesny jest niedośłowny: „Amfiona na Aracynie nad Dirki strumieniem” (*Sielanka rzymska*, przeł. i oprac. J. Sękowski, Warszawa 1985, s. 23). Odnośzący się do Amfiona epitet można chyba tylko traktować jako określenie powinowactwa: należący do Dirke = pasierb Dirke. Skąd w takim razie wziął się Dyrceus u Chełchowskiego? W chwili obecnej można tylko uznać, że jest to pomyłka poety wynikająca z upodobań do rzadkich nazw i stanowiąca zniekształcone echo szkolnych lektur; albo też trop mitologiczny, którego odnalezienie przekracza na razie możliwości autorki niniejszej pracy.

mitologicznej. Wśród przywoływanych oraz naturalizowanych postaci mitycznych dominują bóstwa miłości — Kupidyn i Wenus oraz Diana jako bogini opiekująca się dziewicami. W swej podstawowej funkcji występują „mieszkańcy leśni”, pełniący również rolę towarzyszy głównego bohatera. Zasugerowany w tytule liryczny charakter zbioru jest prawdopodobnie przyczyną nikłego zainteresowania fabułą mityczną, która w *Sielankach* pojawia się rzadko i tylko w formie rewokacji. Wieszczycki dostrzega natomiast stylistyczne walory nawiązań mitologicznych, czego przejawem są synonimy (obok nimf występują Napeje, Driady, Krenidy), mitologiczne peryfrazy zjawisk naturalnych oraz wypowiedzi metapoetyckie z wykorzystaniem topiki Muz.

Autor *Sielanek albo Pieśni* nie łączy składników tradycji mitologicznej z motywami chrześcijańskimi, natomiast kreuje obraz Arkadii poprzez daleko idące pomieszanie elementów mitologicznego sztafażu z nazwami realnych miejsc, jak Wawel, Wisła czy Kraków.

W *Roksolankach* Szymona Zimorowica również dominuje tematyka miłosna, jednak nawiązania mitologiczne są — zarówno pod względem tematyki, jak i pełnionych funkcji — znacznie bardziej zróżnicowane. Odmienność formalna *Dziwosłęba* od zaprezentowanych przez trzy chóry pieśni ma wpływ na zastosowania materiału mitologicznego. W mającym postać oracji weselnej wprowadzeniu do cyklu przeważają różnej długości renarracje mitów o charakterze przykładów (większość z nich stanowi kontrast dla szczęśliwej miłości pary młodej); zaś przemawiający Hymen jest szczególnym przykładem naturalizacji postaci. Do fabularnej warstwy mitu sięga Zimorowic również w pieśniach, tak poprzez renarracje, jak i rewokacje, prefiguracje i transpozycje. Częściej niż w *Dziwosłębie* wykorzystuje różne typy postaci (bóstwa miłości, mityczni śpiewacy), dając pierwszeństwo Kupidynowi i Wenerze, pojawiającym się jako temat pieśni bądź ich znaturalizowani bohaterowie. Odmienność *Roksolanek* od innych cykli bukolicznych, polegająca na umieszczeniu bohaterów turnieju śpiewaczego w mieście, powoduje prawie zupełną eliminację bóstw pasterskich i leśnych, choć występują one tam, gdzie autor — z różnych powodów — nawiązuje do idyllicznego obrazu wsi.

W większym stopniu niż inni autorzy sielanek Zimorowic wykorzystuje mitologię do kształtowania płaszczyzny stylistycznej tekstów, czego wyrazem są różne sposoby wprowadzania motywu mitycznego do tekstu, wykorzystanie topiki Apollina i Muz w funkcji metapoetyckiej oraz szczególnie wyróżniająca autora *Roksolanek* predylekcja do peryfaz (nazw własnych i zjawisk przyrodniczych) oraz synonimicznych przydomków, jakimi określa bohaterów mitologicznych.

W większości tekstów staropolskich, nie tylko sielankowych, wykorzystanie mitologii ma charakter utylitarnej, jednak w przypadku zbioru Zimorowica ta służebność materiału mitologicznego wobec autorskiej koncepcji cyklu jest szczególnie widoczna. Rola głównych postaci mitologicznych nie ogranicza się do funkcji znanych z antycznych mitów: Wenus i Kupidyn symbolizują nietrwałą i niszczącą namiętność przeciwstawianą małżeństwu, którym opiekuje się Hymen-Amor Boży. Mitologia zostaje więc wpisana w chrześcijański system wartości, w którym Bóg jest dawcą „wszelkiego dobra”, a bogowie antyczni tracą swoją moc wobec pobłogosławionej przez niego pary. Takie podejście do tradycji mitologicznej znamionuje postawę barokowego twórcy, dla którego jest to materiał już w dużym stopniu wyeksploatowany. Dlatego, jak pisze Czesław Hernas, „Poeta zmuszony był sięgnąć do języka symboli, przede wszystkim starożytnych, którymi w nadmiarze nasycił swój cykl, z którymi zмага się, dążąc do ich przystosowania, do odświeżenia wytartych wyrazów i nadania im nowej siły, przede wszystkim przez wymieszanie utartych szeregów symbolicznych” — zaczerpniętych z folkloru, średniowiecznej liryki miłosnej czy Biblii⁷. Czy rzeczywiście nawiązania mitologiczne występują w *Roksolankach* w nadmiarze? Ograniczmy się do statystyki: prawie 40% pieśni (27 z wszystkich 69) w ogóle ich nie zawiera, a rozmieszczenie tych pozbawionych mitologii tekstów jest dość równomierne (po 8 w I i III chórze; 9 — w II), wydaje się więc, że i tu dostrzec można pewną celowość.

Uwagi o mitologii w dziele Zimorowica, zwłaszcza dotyczące sfery stylistycznej, muszą być wszakże opatrzone jednym zastrzeżeniem. Chociaż współczesne wydania *Roksolanek* zawierają na karcie tytułowej imię Szymona, a kwestia autorstwa nie budzi już gorących dyskusji, nie można wykluczyć udziału Bartłomieja w redakcji i korekcie tekstu⁸. Być może więc niektóre sformułowania, występujące również w *Sielankach nowych ruskich* (np. „wściekła Lachezis”) nie wyszły spod ręki Szymona. Nie wydaje się jednak, aby ewentualne zmiany wprowadzone przez starszego brata były na tyle istotne, aby wypaczyć sens autorskiego przesłania *Roksolanek*.

Sielanki nowe ruskie Bartłomieja Zimorowica zawierają bodaj najbardziej oryginalny i zróżnicowany system nawiązań mitologicznych. Poeta wykorzystuje różne odmiany renarracji, a także rewokacje, prefiguracje i transpozycje, szczególną inwencję wykazując zwłaszcza w przypadku ostatniej z wymienionych technik. Fabuły mitologiczne nie pełnią wyłącznie roli egzemplów,

⁷ Cz. Hernas, *Barok*, wyd. IV, Warszawa 1980, s. 65.

⁸ Taką hipotezę stawia R. Grześkowiak, *Młodszy brat Bartłomieja Zimorowica. Wprowadzenie do lektury*, [w:] Sz. Zimorowic, *Roksolanki to jest Ruskie Panny*, Warszawa 1999, s. 13—19.

lecz są także atrakcyjnymi pod względem artystycznym historiami, wypełniającymi ramy utworu. W *Sielankach* pojawiają się wszystkie grupy postaci charakterystycznych dla tego gatunku, które Zimorowic, zgodnie z barokową poetyką, często przenosi w XVII-wieczną rzeczywistość lub przynajmniej dodaje anachroniczne atrybuty lub cechy (słowiańskie Kameny; Hymen i Kupidyn jako widma rodem z rodzimego folkloru; Kłoto z kosą). W przeciwieństwie do Szymonowica Iwowski poeta nie tylko umieszcza znaturalizowane bóstwa antyczne w nasyconej polsko-ruskimi realiami rzeczywistości przedstawionej, ale także łączy elementy z różnych podsystemów: mitologii antycznej, słowiańskiej, tradycji biblijnej. Odczuwa przy tym potrzebę samookreślenia: konfrontując postaci bogów mitycznych z Bogiem chrześcijańskim, zaznacza — choć w nienachalny sposób — wyższość „prawdziwej” religii.

Nawiązania do mitologii występują we wszystkich sielankach, ale w dwóch utworach przełamujących konwencje gatunkowe (*Kozaczyźnie* i *Burdzie ruskiej*) pełnią wyłącznie funkcję stylistyczną; ich zastosowanie nie wiąże się z wprowadzeniem sztafażu mitologicznego.

Obserwacja stosunku do tradycji mitologicznej, jaki cechuje *Sielanki nowe ruskie* i *Roksolanki*, prowadzi do wniosku, iż również na tej płaszczyźnie dostrzec można różnice przemawiające za przypisaniem tych zbiorów dwóm autorom. W cyklu Bartłomieja Zimorowica mitologia jest elementem poetyckiego dialogu: w epicedialnych sielankach poświęconych młodszemu bratu (V i XI) pojawiają się stylistyczne nawiązania do dedykacji *Ukochanym oblubińcom B.Z. i K.D.*, a przedstawiona w *Roczyźnie* historia śmierci Szymona nawiązuje — poprzez postaci bóstw — do *Roksolanek* jako cyklu pieśni miłosnych.

W cyklu zatytułowanym *Bukolika albo Sielanki nowe polskie* Jan Gawiński zamieścił utwory stanowiące parafrazy tekstów Szymonowica bądź wykorzystujące znane z *Sielanek* schematy. Nie przejął jednak autor *Dworzanek* zasad, które określają strukturę nawiązań mitologicznych w poezji Simonidesa. Gawiński sięga do fabularnej warstwy mitu przede wszystkim w celu ilustracji lub przykładu, czemu najlepiej służą rewokacje i prefiguracje oraz — rzadziej — krótkie renarracje. Mimo że mitologia pojawia się we wszystkich dwunastu sielankach, brakuje dłuższych opowieści mitologicznych, poeta nie czyni bowiem mitów tematem pieśni pasterskich, a jedynie odnotowuje taką możliwość (czego przykładem jest katalog tematów w utworze *Mopsus*). Częściej natomiast przywołuje Gawiński charakterystyczne dla gatunku postacie mityczne i powierza im funkcje, jakie zazwyczaj pełnią w cyklach sielankowych (bóstwa leśne są elementem arkadyjskiej

natury, Pan jest patronem pasterzy *etc.*). Do postaci najczęściej naturalizowanych (zarówno na pierwszym, jak i na drugim planie) należą, podobnie jak w innych zbiorach, Wenus i Kupidyn, natomiast w wypowiedziach autotematycznych (które — z wyjątkiem *Silenusa* — znajdują się wyłącznie w dedykacjach, a więc poza tekstem głównym) wykorzystuje Gawiński topikę związaną z Apollinem i Muzami.

Cechą wyróżniającą cykl Gawińskiego jest sposób, w jaki traktuje bóstwa antyczne. W większości przypadków odnosi się bowiem do nich dość protekcyjnie, z niwelującą dystans między śmiertelnikiem a bogiem poufałością, a nieraz wręcz każe swoim bohaterom naśmiewać się z Jowisza czy Pana. Tym samym postacie mityczne w *Bukolikach albo Sielankach* niewiele zachowują ze swego boskiego statusu, a i tej resztki zamierzał je poeta pozbawić — choć to tylko przypuszczenia — w zawierającej deklarację wiary chrześcijańskiej niedokończonyj sielance *Silenus*.

ZAKOŃCZENIE

MITOLOGIA BYŁA DLA TWÓRCÓW STAROPOLSKICH WAŻNĄ I INSPIRUJĄCĄ CZĘŚCIĄ spuścizny antycznej. Poeci wykorzystujący materię mitologiczną jako twórczo literackie wzorowali się na dziełach klasycznych, zarazem jednak nie mogli pomijać faktu, iż starożytni bogowie i mity z nimi związane stały się częścią kultury nowożytnej. Na kształt odwołań mitologicznych w utworach poetyckich, w tym także sielankowych, miała zatem wpływ nie tylko literatura antyczna, ale także wielowiekowa tradycja interpretacyjna, czy — szerzej rzecz ujmując — zmieniający się stosunek do tego obszaru tradycji antycznej. Światopogląd średniowieczny nie akceptował bohaterów mitologicznych jako osób boskich, jednak pozostawiał im część władzy jako ciałom astralnym mającym rzeczywisty wpływ na losy świata i człowieka (choć był on ograniczony wolą Boga). Można więc powiedzieć, że bogowie antyczni przetrwali ten okres w przewidzianej im niszy, odmienieni nie do poznania, ale wciąż z zachowaniem resztek swego dawnego statusu. W renesansie wiedza o religii greckiej i rzymskiej jest znacznie bardziej pogłębiona, co z czasem pozwala przywrócić mitycznym bohaterom ich właściwy charakter, zarazem jednak mitologię traktuje się jako element tradycji literackiej, a nawet jako cechę języka poetyckiego (czego wyrazem są nawiązujące do mitologii ornamenty stylistyczne), w konsekwencji czego bogowie i boginie nie są już istotami o realnej władzy, lecz postaciami fikcyjnymi. Jednocześnie w utworach renesansowych poetów, którzy wykorzystywali tradycję mitologiczną, dostrzec można na ogół troskę o wierne — w miarę posiadanej wiedzy i umiejętności — odtworzenie wizerunków mitycznych bohaterów oraz dobór wątków mitycznych do właściwego im kontekstu. Literatura XVII wieku dostarcza więcej przykładów jawnego rozprawiania się z bogami greckimi, jak i — wynikających z tradycji alegorycznej — daleko idących przekształceń wątków mitologicznych, polegających na dostosowaniu ich do ideologii chrześcijańskiej. Jednak w obydwu

epokach powstawały teksty wyrażające swoisty szacunek dla odrębności kultury antycznej, jak i takie, w których głównym kryterium oceny przydatności tworzywa mitologicznego w poezji była jego „niesłuszna” wymowa ideologiczna.

Ambiwalentny stosunek do mitologii wynikał z jej niejednorodnego charakteru: stanowiła tradycję literacką, której zastosowanie podnosiło walory artystyczne dzieła, ale wciąż była wykładnią — o czym nie dało się zupełnie zapomnieć — religii antycznej. Związek mitologii z wierzeniami pogańskimi był w XVII wieku wciąż odczuwalny, mimo prób umniejszania jej wagi poprzez sprowadzenie do roli ozdobnika stylistycznego. Natomiast później, w XIX i XX wieku, wrzucenie wszystkich prawie odwołań mitologicznych w sielankach do szufladki z napisem: balast czy kostium mitologiczny, na długie lata skutecznie usunęło kwestię mitologii w literaturze staropolskiej z pola zainteresowań badawczych. Warto tu przypomnieć trafne spostrzeżenie Leonida Batkina, odnoszące się do literatury dawnej: „Tak długo, dopóki nie można się obejść bez chrześcijańskiego czy antycznego kostiumu — nie może on być tylko kostiumem, czymś wyłącznie formalnym”¹.

Różne postawy wobec mitologii nie pozostają bez wpływu na ukształtowanie tej warstwy odwołań do antyku w cyklach sielankowych. Stosunkowo najrzadziej obserwuje się wykorzystywanie mitologii w wypowiedziach o charakterze ideologicznym. Można przypuszczać, że konwencja gatunkowa, której istotnym składnikiem jest sztafaż mitologiczny, odegrała rolę swego rodzaju parasola ochronnego. Nowożytna sielanka europejska bywa określana mianem eskapistycznej ze względu na typ bohatera i postawę życiową polegającą na uciekaniu od rzeczywistości, jednak w pewnej mierze umożliwia ona również autorowi ucieczkę od niewygodnych i zawiłych kwestii światopoglądowych. Eksploatacja materiału mitologicznego jest bowiem w przypadku tego gatunku usprawiedliwiona i nie wymaga dodatkowego uzasadnienia.

Zasadniczym celem podjętej pracy był możliwie kompletny opis funkcjonowania odwołań mitologicznych w strukturze utworów literackich reprezentujących jeden gatunek. Analiza cykli sielankowych doprowadziła do wyodrębnienia dwóch zasadniczych rodzajów wykorzystywania materii mitologicznej, mających formę odwołań do warstwy fabularnej (opowieści) oraz niefabularnej (postaci). Nietrudno zauważyć, że nieco inne kryteria

¹ L. Batkin, *Reniessansyj mif o czelowiekie*, cyt. za: E. Mielecinskiy, *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, przedmową opatrzyła M.R. Mayenowa, Warszawa 1981, s. 346.

zadecydowały o typologii poszczególnych kategorii funkcjonalnych w obrębie wymienionych rodzajów. Podział wykorzystywanych w sielankach opowieści mitycznych (jako renarracji, rewokacji *etc.*) dokonany został wedle kryterium funkcjonalno-formalnego, natomiast klasyfikacja postaci — wedle kryterium funkcjonalno-semantycznego. Inne podejście do fabularnych i niefabularnych składników mitu wynika z ich odmiennego charakteru: opowieść, czy też poszczególne jej wątki pojawić się mogą potencjalnie w każdym kontekście i formie, natomiast mechanizm wprowadzenia do tekstu postaci opiera się na odwołaniu do jej cech charakterystycznych. O ile więc motyw lotu Ikara może zostać użyty zarówno w znaczeniu metaforycznym (jako przykład idealizmu), jak i dosłownym (ucieczki na skrzydłach), o tyle funkcje bogów antycznych związane są z resortami im podporządkowanymi: bogini Wenus nie może przejąć „obowiązków” Kloto i *vice versa*.

Dodatkową rolą mitologii w cyklach sielankowych (a także we wszystkich innych tekstach staropolskich) jest kształtowanie płaszczyzny stylistycznej utworu. Nie ogranicza się ono do — wcale nie tak licznych — przykładów wykorzystania materii mitologicznej jako składnika związku frazeologicznego, utartej metafory czy topiki, ale towarzyszy każdemu pojawieniu się tej tematyki w tekście.

Przyjęta przeze mnie metoda klasyfikacji funkcji mitologii w sielankach niosła ze sobą niebezpieczeństwo powtórek i pewnych uproszczeń, jednak dzięki takiemu uporządkowaniu problematyki pokazać można było różnicowanie technik wykorzystania materiału mitologicznego w sielankach oraz ich celowe zastosowanie w rozmaitych funkcjach i kontekstach. Umiejętność wykorzystania różnych aspektów i składników mitów świadczy o sprawności warsztatowej i talencie poszczególnych autorów sielanek, czego dowodzi np. porównanie utworów Szymonowica i Gawińskiego i co — nawiasem mówiąc — stawia w dobrym świetle chyba niedoceniane *Sielanki nowe ruskie* Bartłomieja Zimorowica. Natomiast w odniesieniu do znakomitej większości utworów zawartych w cyklach bukolicznych zaprotestować trzeba zarówno przeciwko uwagom o wszechwładnym panowaniu w nich mitologii, jak i określaniu jej mianem balastu stylistycznego. Pomijając już kwestię rzekomego nadmiaru elementów mitologicznych (jak bowiem określić „właściwą” ich liczbę w tekście?), podkreślić należy ich funkcję znaczeniową: pojawiają się w sielankach po to, aby coś przypomnieć, zilustrować, zasygnalizować, wyjaśnić *etc.*, nie zaś dlatego, iż autor nie miał pomysłu, czym wypełnić ramy utworu. Trzeba zatem powiedzieć wyraźnie, że obecność mitologii w sie-

lankach jest niezbędna i umotywowana; równie znaczący jest jej brak w niektórych utworach (najlepszym przykładem są „niesielankowe” teksty w zbiorze Józefa Bartłomieja Zimorowica). Bukoliki bowiem z definicji przedstawiają świat sztuczny, wykreowany przez poetów, którzy budując swą wizję Arkadii swobodnie czerpali z różnych źródeł inspiracji, jak np. rzeczywistość przedstawiona w mitach i realia współczesne, religia pogańską i chrześcijańską etc. Wykorzystanie mitologii służy właśnie mityzacji prezentowanego świata, a zarazem tłumaczy pozornie nieuzasadnione pomieszanie elementów o rozmaitej proveniencji. Pojawiające się do dziś w pracach naukowych zarzuty jakoby bezmyślnego zastosowania tego obszaru tradycji antycznej w staropolskich sielankach świadczą o niezrozumieniu jego rzeczywistego znaczenia dla powstania i rozwoju gatunku². Nawet jeśli sięgnięcie do mitologii miało rzeczywście charakter mechanicznego powielenia wzorów (dotyczy to przede wszystkim mniej utalentowanych sielankopisarzy), nie oznacza to, że postać czy wątek mityczny przestawały znaczyć; towarzyszące im konotacje mogły zostać uruchomione w toku lektury i — paradoksalnie — wykształcony i obeznany w tradycji czytelnik mógł zinterpretować nawiązanie mitologiczne głębiej i trafniej niż sam autor sielanki, który wykorzystał obiegowy motyw, niewiele się nad nim zastanawiając. Pozostawiając na boku to zagadnienie — które wymagałoby przeniesienia uwagi z nadawcy komunikatu literackiego na wirtualnego odbiorcę, zbadania jego kompetencji literackich i kulturowych, odtworzenia zakresu wiedzy, jakim dysponował i skonfrontowania go z tekstami, a także rozpoznania intertekstualnych odniesień tekstów staropolskich³ — należy podkreślić potrzebę uwzględnienia w badaniach nad literaturą dawną również tych tekstów, które, w przeciwieństwie do większości sielanek, cechuje „zalew antycznej erudycyjności i przeładowanie każdej wypowiedzi *per fas et nefas* aluzjami mitologicznymi”⁴, co dotyczy np. utworów panegirycznych czy okolicznościowych. Wypracowany na materiale sielanek paradygmat analizy tekstów literackich, który umożliwił dotarcie do niedostrzeganych dotychczas znaczeń i przesłań ideowo-

² Za zwrócenie uwagi na rolę mitologii jako czynnika służącego mityzacji świata przedstawionego sielanki (którą uznać można za jedną z możliwych realizacji mitu arkadyjskiego) dziękuję prof. dr hab. Janinie Abramowskiej.

³ O intertekstualności w badaniach porównawczych na materiale literatury antycznej i staropolskiej por. wypowiedź J. Axera w książce: *Badania porównawcze. Dyskusja o metodzie*, pod red. A. Nowickiej-Jeżowej, Izabelin 1998, s. 137.

⁴ T. Bieńkowski, *Antyk w literaturze i kulturze staropolskiej (1450—1750). Główne problemy i kierunki recepcji*, Wrocław 1976, s. 179.

-estetycznych, powinien okazać się pomocny w dalszych badaniach nad zagadnieniem, prowadzących do syntetycznego ujęcia kwestii mitologii w poezji staropolskiej.

W poprzednim rozdziale przedstawiono próbę zastosowania zaproponowanego aparatu pojęciowego do opisu zagadnienia mitologii w poszczególnych zbiorach mitologicznych, co było niejako cofnięciem się o stopień niżej w stosunku do przyjętego w pracy stopnia uogólnienia obserwacji i wniosków. Spożytkowanie właściwej dla sielanek cyklicznych typologii elementów mitologicznych w celu opisu większej grupy tekstów, np. tworzących nurt literatury pastoralnej (czy szerzej: wykorzystującej konwencje bukoliczne) oznacza zatem wejście o stopień wyżej. Wcześniej jednak konieczne jest poddanie wybranych tekstów analizie funkcjonalnej, w czym pomocna będzie — w moim przekonaniu — zaproponowana w pracy metoda. Potrzeba dostosowania klasyfikacji elementów mitologicznych wyniknie ze specyfiki analizowanych tekstów, jednak w każdym przypadku należy wziąć pod uwagę trzy aspekty: wykorzystanie warstwy fabularnej, postaci oraz funkcje stylistyczne. Stosunkowo najbardziej uniwersalna jest typologia funkcji fabuły mitycznej oraz związanych z mitologią zagadnień stylistycznych, natomiast dobór postaci mitycznych z oczywistych względów uwarunkowany jest charakterem utworów (nieco inny krąg bohaterów i bogów pojawia się np. w poezji funeralnej, inny — w miłosnej), choć najbardziej popularne bóstwa nie są przypisane do gatunku czy rodzaju, lecz do określonej tematyki, a zasady, na jakich pojawiają się w tekście, obowiązują nie tylko w cyklach bukolicznych.

Dla przykładu w sielankach okolicznościowych na sposób wykorzystania mitologii mają na pewno wpływ tradycje epitalamium czy panegiryku. Dostrzec to można w utworach zaliczanych przez Annę Krzewińską, autorkę monografii staropolskiej sielanki, do grupy eklog gratulacyjnych czy epitalamialnych. Postacie mitologiczne (najczęściej z kręgu bóstw miłości, sztuki – a więc Wenus, Muzy, Apollo) zostają poddane naturalizacji i występują w służebnej roli wobec głównych bohaterów – adresatów utworów: wygłaszają mowy powitalne i pochwalne, tworzą oprawę wokalnotaneczną, a przynajmniej poprzez swoją obecność uświetniają uroczystość. W takim charakterze pojawiają się bóstwa w najstarszych bukolikach łacińskojęzycznych, np. w *Idyllium in laudem Samuelis* Illicina, która zawiera zaproszenie arkadyjskiego Pana do nadwiślańskich włości, a także w późniejszych tekstach, które wywarły wpływ na kształt bukolik okolicznościowych, jak *Pan Zamchanus* czy *Dryas Zamchana* Kochanowskiego, gdzie mitologiczne bóstwa pełnią obowiązki gospodarzy i w ich usta wkłada

poeta powitanie króla. Takie przedstawienie bohaterów mitycznych, rzadkie w sielankach cyklicznych, dowodzi utylitarnego traktowania bóstw, których zadanie ogranicza się do zaszczytnej, ale jakże obcej ich pierwotnej boskiej naturze, roli uczestników konwencjonalnej ceremonii.

Syntetyczne opracowanie zagadnienia mitologii w literaturze staropolskiej wymaga ponadto uwzględnienia czynników, które — co starano się częściowo pokazać — miały wpływ na wybór i zastosowanie materii mitologicznej w utworach literackich: roli tradycji interpretacyjnej oraz znaczenia popularnych opracowań mitologicznych. Zarówno w sielankach, jak i w innych utworach poezji staropolskiej znaleźć można takie miejsca, w których autor nawiązuje do utrwalonych w kulturze odczytań mitów w duchu euhemeryzmu lub alegorezy (jak np. przedstawianie bogów jako założycieli cywilizacji). Zdecydowana większość autorów czerpiących z tradycji mitologicznej nie wykorzystywała jednak w bezpośredni sposób pomysłów interpretacyjnych zawartych w dziełach badaczy antycznej religii. Mit o przygodach Medei i Perseusza stanowił dla Bacona, autora *De sapientia veterum*, zaszyfrowane vademecum strategii wojennej; dla poetów była to przede wszystkim opowieść o podstępnej czarodziejce, ponieważ to fabuła (a więc warstwa dosłownych znaczeń mitu) stanowiła atrakcyjne tworzywo literackie. Zarazem jednak sposób myślenia o micie, który kazał przedstawiać Medeę jako bohaterkę negatywną, a jej czyny jako przykład złego postępowania, jednocześnie pozwalając na zestawienie jej z innymi, historycznymi postaciami — wywodził się z moralnej interpretacji mitologii. Zatem za każdym razem, kiedy rozpatrujemy wpływ teoretycznych rozważań nad istotą i znaczeniem mitów na praktykę literacką, musimy mieć na uwadze przede wszystkim ów wpływ niebezpośredni, ale decydujący o wyborze określonej postawy wobec tej części tradycji antycznej.

Rzetelna analiza funkcjonowania motywów i postaci mitycznych w strukturze utworu wymaga również skonfrontowania materiału wykorzystanego w tekstach z zakresem wiedzy, jakim mógł dysponować średnio wykształcony czytelnik; tylko w ten bowiem sposób orzec można, na ile oryginalne było użycie mitologii w danym fragmencie. W badaniach nad recepcją kultury antycznej w większym stopniu uwzględnić należy wydawnictwa o charakterze dydaktycznym, czy — używając współczesnego określenia — popularnonaukowym: słowniki, encyklopedie, kompendia mitologiczne. Wydaje się, że przede wszystkim tego rodzaju literatura, obok fragmentów dzieł antycznych czytanych w szkole, inspirowała również poetów, zwłaszcza tych mniej wykształconych.

W zakończeniu niedawno opublikowanej rozprawy poświęconej dziejom wybranego motywu mitycznego Dariusz Śnieżko podniósł stale aktualną kwestię, stwierdzając, iż: „syntetyczna rekonstrukcja «immanentnego» kodu mitologicznego literatury staropolskiej jest pilnym zadaniem badawczym”⁵. Dodajmy: jest również ogromnym wyzwaniem. Moja książka spełni swoje zadanie, jeśli choć w minimalnym stopniu powstanie takiej syntezy przyspieszy.

⁵ D. Śnieżko, *Mit wieku złotego w literaturze polskiego renesansu. Wzory — warianty — zastosowania*, Warszawa 1996, s. 150.

BIBLIOGRAFIA

TEKSTY LITERACKIE

CYKLE SIELANKOWE

Chełchowski H., *Gwar leśny*, b.m.dr., 1630.

— *Leśny gwar*, [w:] T. Mikulski, *Rzeczy staropolskie*, oprac. D. Maniewska i Z. Mikulska przy współud. T. Witczaka, s. 284—299.

Gawiński J., *Bukolika albo sielanki nowe polskie*, [w:] idem, *Helikon*, rkps Bibl. UW sygn. 190, k. 139—173v.

— *Sielanka i różne nagrobki*, Kraków, dr. F. Cezary 1650.

— *Sielanki nowo napisane*, b.m.dr. 1668.

— *Poezje*, z rękopisu wyd. Ż. Pauli, Lwów—Stanisławów—Tarnów 1843, s. 27—76.

— *Pisma pozostałe*, wyd. W. Seredyński, „Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce”, t. II, Kraków 1882, s. 1—252.

Sielanka polska XVII wieku, oprac. A. Brückner, Kraków 1922.

Smolik J., *Pastorek kilka przekładania [...] z włoskiego*, [w:] idem, *Wiersze różne*, z rękopisu wyd. R. Pollak, Warszawa 1935, s. 67—76.

Szymonowicz Sz., *Sielanki i pozostałe wiersze polskie*, oprac. J. Pelc, wyd. II zmien., Wrocław 2000.

Wieszczycy J. A., *Sielanki albo pieśni*, Kraków, dr. M. Andrzejowczyk 1634.

— *Sielanki albo pieśni*, wyd. S. Rachwał, Kraków 1911.

Zimorowicz J. B., *Sielanki nowe ruskie*, oprac. L. Szczerbicka-Ślęk, Wrocław 1999.

Zimorowicz Sz., *Roksolanki*, oprac. L. Ślękowa, wyd. II zmien., Wrocław 1983.

— *Roksolanki to jest Ruskie panny*, wyd. i oprac. R. Grześkowiak, Warszawa 1999.

LITERATURA ANTYCZNA

Antologia Palatyńska, przeł. i oprac. Z. Kubiak, Warszawa 1958.

Calpurnius T. S., *Bucoliques*. Pseudo-Calpurnius, *Eloge de Pison*, ed. J. Amat, Paris 1991.

Hezjod, *Narodziny bogów (Theogonia)*. *Prace i dni*. *Tarcza*, przeł. i oprac. J. Łanowski, Warszawa 1999.

Horacy (Q. Horatius Flaccus), *Dzieła wszystkie*. *Opera mnia*, oprac. O. Jurewicz, Wrocław 1986.

Liryka starożytnej Grecji, przeł. W. Appel, J. Danielewicz, A. Szastyńska-Siemion, oprac. J. Danielewicz, Warszawa—Poznań 1996.

Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamińska i S. Stabryła, oprac. S. Stabryła, wyd. II zmien., Wrocław 1996.

— *Carmina*, ed. A. Riese, Lipsiae 1899—1911, vol. 1: *Heroides, Amores, Ars amatoria*, 1899; vol. 2: *Metamorphoses*, 1911; vol. 3. *Fasti, Tristia, Epistulae ex Ponto*, 1899.

- *Księgi Metamorphoseon, to jest Przemian*, przeł. W. Otwinowski, Kraków dr. A. Piotrkowczyk 1638.
- *Metamorphoseon, to jest Przeobrażenia*, przeł. J. Żebrowski, Kraków, dr. F. Cezary 1636.
- Servius M. H., *Servii Grammatici qui feruntur in Vergili carmina commentarii*, ed. G. Thilo and H. Hagen, vol. 3: *Commentarius in Bucolicon; Commentarius in Georgicon*, Lipsiae 1887.
- Sielanka grecka. Teokryt i mniejsi bukolicy*, przeł. A. Świderkówna, oprac. J. Łanowski, Wrocław 1953.
- Sielanka rzymska*, przeł. i oprac. J. Sękowski, Warszawa 1985.
- Teokryt, *Sielanki*, przeł. i oprac. A. Sandauer, Warszawa 1973.
- Vergilius P. M., *Aeneis*, ed. O. Ribbeck, Lipsiae 1910.
- *Eclogues*, ed. R. Coleman, Cambridge 1977.
- *Georgics*, ed. R. F. Thomas, Cambridge 1988—1990.
- *Georgicorum abo Ziemiařstwa [...] ksiąg czworo*, [przeł. W. Otwinowski], [Raków, dr. S. Sternackiego] 1614.
- *Pasterskie [...] rozmowy [Bucolica]*, przeł. J. A. Kmita, Kraków, dr. M. Scharffenberger 1588.

POETYKI I SŁOWNIKI MITOLOGICZNE

- Bacon F., *De sapientia veterum*, Lugduni Batavorum 1633.
- Boccaccio G., *Genealogiae deorum*, Venetiis 1511.
- Comes N., *Mythologiae, sive explicationis fabularum*, Francofurti 1587.
- Diomedes, *De arte grammatica*, Coloniae 1533.
- Donatus A., *Roma vetus ac recens*, Amstelaedami 1695.
- Giraldi L. G., *De deis gentium varia et multiplex historia*, Basileae 1560.
- Hyginus, *Fabularum liber*, Basileae 1535.
- *Fables*, ed. J.-Y. Boriaud, Paris 1997.
- Pomey F. A., *Pantheum mythicum seu fabulosa deorum historia*, Lugduni 1659.
- *Pantheum mythicum albo bajeczna bogów historia*, tłum. P. Woyno, Warszawa 1768.
- Pontanus J., *Poeticarum institutionum libri tres*, Ingolstadii 1594.
- Possevino A., *Bibliotheca selecta de ratione studiorum*, Venetiis 1603.
- Protasowicz J., *Inventores rerum [albo krótkie opisanie, kto co wynalazł i do używania ludziom podał]*, wyd. K. Świerkowski, Wrocław 1973 [prwdr.: Wilno 1608].
- Robortello F., *Paraphrasis in librum Horatii, qui vulgo De Arte Poetica ad Pisones inscribitur*, Basileae 1555.
- Rosinus J., *Romanarum antiquitatum libri decem*, Lugduni Batavorum 1609.
- Sarbiewski M. K., *Dii gentium. Bogowie pogan*, wstęp, oprac. i przekł. K. Stawecka, Wrocław 1972.
- *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer (De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus)*, przeł. M. Plezia, oprac. S. Skimina, Wrocław 1954.
- *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*, przeł. i oprac. S. Skimina, Wrocław—Kraków 1958.
- Scaliger J. C., *Poetices libri septem*, Geneve 1581.
- Schaeve H., *Mythologia deorum ac heroum*, Stetini 1683.
- Viperano A., *De poetica libri tres*, Antverpiae 1579.

LITERATURA PRZEDMIOTU

- Abramowska J., *Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze literackiej*, [w:] *Problemy odbioru i odbiorcy*, pod red. T. Bujnickiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1977, s. 123—148.
- *Nie te kraje*, [w:] *Jan Kochanowski. Interpretacje*, pod red. J. Błońskiego, Kraków 1989, s. 108—123.
- *Serie tematyczne*, [w:] *Między tekstami: intertekstualność jako problem poetyki historycznej. Studia*, pod red. J. Ziomka, J. Sławińskiego, W. Boleckiego, Warszawa 1992, s. 43—65.

- *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1—2, s. 3—23.
- Adamczewski S., *Oblicze poetyckie Bartłomieja Zimorowicza*, Warszawa 1928.
- Allen D. C., *Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimore—London 1970.
- Backvis C., *Niespodzianki barokowej mitologii: obdarzone skrzelami Napeje Samuela Twardowskiego*, przeł. E. J. Głębicka, [w:] idem, *Renesans i barok w Polsce. Studia o kulturze*, wybór i oprac. H. Dziechcińska i E. J. Głębicka, Warszawa 1993, s. 59—98.
- *O niektórych podstawowych cechach poezji barokowej w Polsce*, przeł. J. Żurowska, [w:] idem, *Renesans i barok w Polsce. Studia o kulturze*, wybór i oprac. H. Dziechcińska i E. J. Głębicka, Warszawa 1993, s. 7—45.
- *Sposoby z korzystania z mitologii w polskiej poezji barokowej*, „Sprawozdania z posiedzeń Komisji Naukowych PAN Oddz. w Krakowie”, t. XIV, z. 2, 1970, Kraków 1971, s. 497—500.
- Badania porównawcze. Dyskusja o metodzie*, pod red. A. Nowickiej-Jeżowej, Izabelin 1998.
- Balbus S., *Między stylami*, Kraków 1996.
- Barmeyer E., *Die Musen. Ein Beitrag zur Inspirationstheorie*, München 1968.
- Białostocki J., *Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką*, [w:] idem, *Pięć wieków myśli o sztuce. Studia i rozprawy z dziejów teorii i historii sztuki*, Warszawa 1959, s. 271—296.
- *Tradycje antyczne w sztuce europejskiej*, [w:] idem, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961, s. 169—203.
- Bieńkowski T., *Antyk — Biblia — literatura. Antyczne i biblijne inspiracje oraz symbole*, [w:] *Problemy literatury staropolskiej*, pod red. J. Pelca, s. I, s. 307—354.
- *Antyk w literaturze i kulturze staropolskiej (1450—1750). Główne problemy i kierunki recepcji*, Wrocław 1976.
- „*Bibliotheca selecta de ratione studiorum*” Possewina jako teoretyczny fundament kultury kontrreformacji, [w:] *Wiek XVII — kontrreformacja — barok. Prace z historii kultury*, pod red. J. Pelca, Wrocław 1970, s. 291—307.
- *Fabularne motywy antyczne w dramacie staropolskim i ich rola ideowa. Studium z dziejów kultury staropolskiej*, Wrocław 1967.
- *Z badań nad recepcją antyku w Polsce do końca XVIII wieku*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3, s. 30—53.
- Bobrowski A., *Mitologia w rzymskiej elegii i liryce miłosnej okresu augustowskiego*, Kraków 1997.
- Brahmer M., *O języku miłosnym „Roksolanek”*, [w:] *Studia staropolskie. Księga ku czci Aleksandra Brücknera*, Kraków 1928, s. 263—270.
- Bräuklin-Gersuny G., *Orpheus, der Logos-Träger. Eine Untersuchung zum Nachleben des antiken Mythos in der französischen Literatur des 16. Jahrhunderts*, München 1975.
- Brzozowski J., *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przelomu romantycznego*, Wrocław 1986.
- Budzisz A., *Biblia i tradycje antyczne. Motywy analogiczne w łacińskiej poezji biblijnej renesansu (Polska, Niemcy, Niderlandy, Wyspy Brytyjskie)*, Lublin 1995.
- Bush D., *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*, New York 1957.
- Chance J., *Medieval Mytography. From Roman North Africa to the School of Chartres. A.D. 433—1177*, Florida 1994.
- Classical Influences on European Literature A. D. 1500—1700*, ed. R. R. Bolgar, Cambridge 1976.
- Curtius E. R., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997.
- Cytowska M., *Nowe uwagi o humanistycznym epitalamium*, „Meander” 1960, z. 10, s. 535—547.
- *O Wierzbach Szymonowica na nowo*, „Meander” 1962, z. 5, s. 276—278.
- *Recepcja poezji augustowskiej w Polsce w okresie Odrodzenia*, „Meander” 1956, z. 1—2, s. 68—82.
- Czerniatowicz J., *Recepcja poezji greckiej w polsce w XVI—XVII wieku*, Wrocław 1966.
- Dobakówna A., *O sielance staropolskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3, s. 3—28.

- Dziama L. M., *Jan Gawiński. Studium literackie*, Kraków 1905.
- Empson W., *Some Versions of Pastoral. A Study of the Pastoral Form in Literature*, Harmondworth 1966.
- Feder L., *Ancient Myth in Modern Poetry*, Princeton—New Jersey 1971.
- Fei A., *Z poezji staropolskiej*. Jan Smolik, „Pamiętnik Literacki” 1936, z. 4, s. 815—835.
- Fredén G., *Orpheus and the Goddess of Nature*, Göteborg 1958.
- Friedman J. B., *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge—Massachusetts 1970.
- Frye N., *Mit, fikcja i przemieszczenie*, przeł. E. Muskat-Tabakowska, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, t.1, pod red. M. Głowińskiego i H. Markiewicza, Wrocław 1977, s. 289—307.
- *Anatomy of Criticism. Four essays*, Princeton—New Jersey 1957.
- *The Survival of Eros in Poetry*, [w:] idem, *Myth and Metaphor: Selected Essays 1974—1988*, Charlottesville 1990, s. 44—63.
- Fulińska A., *Naśladowanie i twórczość: renesansowa teoria imitacji, emulacji i przekładu*, Wrocław 2002.
- *Renesansowa aemulatio: alegacja czy intertekstualność?*, „Teksty Drugie” 1997, z. 4, s. 5—15.
- Garin E., *Zodiak życia. Astrologia w okresie Renesansu*, przeł. W. Jekieli, Warszawa 1992.
- *Powrót filozofów starożytnych*, przeł. A. Dutka, Warszawa 1987.
- Głębińska E. J., *Echa aktualnych wydarzeń politycznych w łacińskich utworach Szymona Szymonowica*, [w:] *Łacińska poezja w dawnej Polsce*, pod red. T. Michałowskiej, Warszawa 1995, s. 129—140.
- Głowiński M., *Mity przebrane. Dionizos — Narcyz — Prometeusz — Marchołt — Labirynt*, Kraków 1990.
- *O intertekstualności*, [w:] idem, *Prace wybrane*, pod red. R. Nycza, t. 5: *Intertekstualność. Grotteska. Parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 5—33.
- Grant M., *Mity rzymskie*, przeł. Z. Kubiak, Warszawa 1978.
- Graves R., *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, wstęp A. Krawczuk, Warszawa 1967.
- Greg W. W., *Pastoral Poetry and Pastoral Drama. A Literary Inquiry, with Special Reference to the Restoration Stage in England*, London 1906.
- Grimal P., *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przeł. zespół pod red. J. Łanowskiego, Wrocław 1987.
- Grzeškowiak R., *Młodszy brat Bartłomieja Zimorowica. Wprowadzenie do lektury*, [w:], *Roksolanki to jest Ruskie panny*, wyd. i oprac. R. Grzeškowiak, Warszawa 1999, s. 5—19.
- *Z tekstologicznej problematyki „Roksolanek”*. Przyczynek krytyczny, „Pamiętnik Literacki” 1998, z. 2, s. 147—164.
- Hahn W., *Szymon Szymonowicz jako filolog (Kartka z dziejów filologii w Polsce)*, Lwów 1897.
- Hernas Cz., *Barok*, wyd. IV, Warszawa 1980.
- *W kalinowym lesie*, t. 1: *U źródeł folklorystyki polskiej*, Warszawa 1965.
- Hight G., *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, New York—London 1964.
- Holloway J., *Pojęcie mitu w literaturze*, przeł. E. Muskat-Tabakowska, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2., s. 265—282.
- Jaworski T., *Jan Smolik. Seine Schriften und Übersetzungen*, Gniezno 1903.
- Joukovsky-Micha F., *Poésie et mythologie au XVI^e siècle. Quelques mythes de l’inspiration chez les poètes de la renaissance*, Paris 1969.
- Kamykowski L., *Sielanka polska (zasadnicze linie rozwoju i kwestia dalszych badań)*, [w:] *Prace historyczno-literackie. Księga zbiorowa ku czci Ignacego Chrzanowskiego*, Kraków 1936, s. 145—180.
- Karpiński A., *Staropolska poezja idealów ziemianskich. Próba przekroju*, Wrocław 1983.
- Karpowicz M., *Sztuka oświeconego sarmatyzmu. Antykizacja i klasycyzacja w środowisku warszawskim czasów Jana III*, wyd. 2 popr. i uzup., Warszawa 1986.
- Kirchner G., *Fortuna in Dichtung und Emblematic des Barock. Tradition und Bedeutungswandel eines Motivs*, Stuttgart 1970.

- Kleinhardt W., *Medea. Originalität und Variation in der Darstellung einer Rache. Eine vergleichende Studie ausgewählter Texte*, Hamburg 1962.
- Kobus-Zalewska H., *Wątki i elementy mityczne w epigramach Antologii Palatyńskiej*, Wrocław 1998.
- Kostkiewiczowa T., *Problemy całościowej charakterystyki stylu pisarza*, [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, pod red. H. Markiewicza, J. Sławińskiego, Kraków 1976, s. 274—294.
- Kosyl Cz., *Nazwy osobowe w sielankach staropolskich*, „*Onomastica*” XXXVI: 1991, s. 177—202.
- Kotarska J., *Erotyk staropolski. Inspiracje i odmiany*, Wrocław 1980.
- *Poetyka popularnej liryki miłosnej XVII wieku w Polsce*, Gdańsk 1970.
- *Theatrum mundi: ze studiów nad poezją staropolską*, Gdańsk 1998.
- Krzewińska A., *Początki utopii w literaturze staropolskiej*, Toruń 1994.
- *Sielanka staropolska. Jej początki, tradycje i główne kierunki rozwoju*, Warszawa 1979.
- Kubiak Z., *Literatura Greków i Rzymian*, Warszawa 1999.
- *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1997.
- Kukla A., *Niespójność czy system — uwagi o udziale mitologii w liryce religijnej Kaspra Miaskowskiego*, „*Prace Literackie*” 1992, t. 32, Acta Universitatis Wratislaviensis No 1459, s. 19—27.
- Kułtuniakowa [Abramowska] J., *Od mitu do moralitetu*, [w:] *Wrocławskie spotkanie teatralne*, pod red. W. Roszkowskiej, Wrocław 1974, s. 7—25.
- Kuźma E., *Kategoria mitu w badaniach literackich*, „*Pamiętnik Literacki*” 1986, z. 4, s. 55—73.
- Levin H., *Mit złotego wieku — prehistoria*, przeł. M. Adamczyk, „*Pamiętnik Literacki*” 1982, z. 3/4, s. 317—343.
- *The myth of Golden Age in the Renaissance*, London 1970.
- Lewis C. S., *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*, Oxford 1953.
- Lipiński J., *O poemacie sielskim*, „*Pamiętnik Warszawski*” 1815, t. 1, s. 282—312.
- Łanowski J., *Czarów Szymonowica parentela klasyczna, pokrewieństwo renesansowe, kształt rodzimy*, [w:] *Charisteria Thaddaeo Sinko [...] oblata*, Warszawa—Wrocław 1951, s. 169—181.
- Ławińska J., *Szymonowicz jako naśladowca Teokryta*, „*Eos*” 1961, z. 1, s. 135—149.
- MacLachlan B., *The Age of Grace. Charis in Early Greek Poetry*, Princeton—New York 1993.
- Malicki J., *Słowa i rzeczy. Twórczość Wacława Potockiego wobec polskiej tradycji literackiej*, Katowice 1980.
- Markiewicz H., *Literatura a mity*, [w:] idem, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 64—97.
- Michałowska T., *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*, Warszawa 1982.
- *Staropolska teoria genologiczna*, Wrocław 1974.
- Mielecinski E., *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, przedmową opatrzyła M. R. Mayenowa, Warszawa 1981.
- Mikołajczak A. W., *Antyk jako „gra literacka” w poezji Sarbiewskiego*, [w:] *Łacińska poezja w dawnej Polsce*, pod red. T. Michałowskiej, Warszawa 1995, s. 179—194.
- *Antyk w poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, Poznań 1994.
- Mikulski T., *Henryk Chelchowski. Kartka z dziejów literatury polskiej*, [w:] idem, *Rzeczy staropolskie*, oprac. D. Maniewska i Z. Mikulska przy współud. T. Witczaka, Wrocław 1964, s. 217—302.
- Milewska B., *Mitologia wykładnią nauk moralnych w „Victoria deorum” Sebastiana Klonowica*, „*Meander*” 1985, z. 10, s. 423—428.
- Mit — człowiek — literatura*, pod red. S. Stabryły, Warszawa 1992.
- Mroczek K., *Epitalamium staropolskie. Między tradycją literacką a obrzędem weselnym*, Wrocław 1989.
- Nowicka-Jeżowa A., *Lot Ikara — „Nad siły”. Reinterpretacja mitu w erotyku z „Lutni” Jana Andrzeja Morsztyna*, [w:] *Inspiracje platońskie literatury staropolskiej*, pod red. A. Nowickiej-Jeżowej i P. Stępnia, Warszawa 2000, s. 203—219.
- *Madrygały staropolskie. Z dziejów liryki miłosnej renesansu i baroku*, Wrocław 1978.

- Obiedzińska T., *Mit arkadyjski w literaturze i sztuce polskiego baroku. Rodowód, powinowactwa, analogie*, [w:] *Literatura i kultura polska po „Potopie”*, pod red. B. Otwinowskiej i J. Pelca przy współud. B. Fałęckiej, Wrocław 1992, s. 105—119.
- Obremski K., *„Psalmodia polska”. Trzy studia nad poematem*, Toruń 1995.
- Ocieczek R., *Pisarze wieku XVII o „wielkości i małości” literatury swoich czasów*, [w:] *Wśród zagadnień polskiej literatury barokowej*, cz. I: Światopogląd, genologia, topika, pod red. Z. J. Nowaka, Katowice 1980, s. 28—43.
- *Ślaworodne wizerunki. O wierszowanych listach dedykacyjnych z XVII wieku*, Katowice 1982.
- *„Śpiewałbym głośniejszy, gdybyś nie był bratem”. O rodzimych listach dedykacyjnych z wieku XVII*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 129—150.
- Otwinowska B., *Humanistyczna koncepcja otium w Polsce na tle tradycji europejskiej*, [w:] *Studia porównawcze z literatury staropolskiej*, pod red. T. Michałowskiej i J. Ślaskiego, Wrocław 1980, s. 169—186.
- *Imitacja*, [w:] *Problemy literatury staropolskiej*, pod red. J. Pelca, s. II, s. 381—458.
- *Od „mianery” do „stylu”. Paragon sztuki i literatury*, [w:] *Estetyka — poetyka — literatura*, pod red. T. Michałowskiej, Wrocław 1973, s. 77—118.
- Panofsky E., *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der Neuen Kunst*, Leipzig—Berlin 1930.
- *Studia z historii sztuki*, wybór i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1971.
- Pasierb J. St., *Problematyka sztuki w postanowieniach soborów*, „Znak” 1964, nr 12, s. 1460—1482.
- Patterson A. M., *Hermogenes and the Renaissance Seven Ideas of Style*, Princeton, New Jersey 1970.
- Pelc J., *Europejskość i polskość literatury naszego renesansu*, Warszawa 1984.
- *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej (Od XVI do poł. XVIII w.)*, Warszawa 1965.
- Pelc J., *Wstęp*, [w:] Sz. Szymonowic, *Sielanki i pozostałe wiersze polskie*, oprac. J. Pelc, wyd. II zmien., Wrocław 2000, s. VII–CXXXIII.
- Pliszewski J., *Wpływ autorów klasycznych na „Roksolanki”*, „Pamiętnik Literacki” 1903, s. 416—426.
- Płachcińska K., *Logika układu (ze studiów nad „Roksolankami” Szymona Zimorowica)*, [w:] *Wśród zagadnień polskiej literatury barokowej*, cz. I: Światopogląd — genologia — topika, pod red. Z. J. Nowaka, Katowice 1980, s. 92—106.
- *O autorstwie „Roksolanek” w świetle analiz stylometrycznych*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 2, s. 165—187.
- Podbielski H., *Nowsze teorie mitu*, [w:] „Studia Helleńskie”, t. VI: *Z zagadnień literatury greckiej*, pod red. J. Pliszczyńskiej, Lublin 1978.
- Poggioli R., *Wierzbowa fujarka*, przeł. F. Jarzyna, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. III, z. 1(4), Łódź 1960, s. 39—77.
- Pollak R., *Na marginesie utworów Jana Smolika*, [w:] *Prace historyczno-literackie. Księga zbiorowa ku czci Ignacego Chrzanowskiego*, Kraków 1936, s. 126—133.
- Rejter A., *Ewolucja sposobów wyrażania spójności tekstu w sielankach polskich XVI i XVII w.*, „Prace Językoznawcze” 1996, z. 24: *Studia historycznojęzykowe*, pod red. A. Grybosiowej i A. Kowalskiej, s. 89—100.
- Rymkiewicz J. M., *Wygnanie z mitu*, „Twórczość” 1966, z. 3, s. 70—83.
- Sarnowska-Temeriusz E., *Droga na Parnas. Problemy staropolskiej wiedzy o poezji*, Wrocław 1974.
- *Świat mitów i świat znaczeń. Maciej Kazimierz Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności*, Wrocław 1969.
- *W kregu badań tematologicznych*, [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, pod red. H. Markiewiczza, J. Sławińskiego, Kraków 1976, s. 145—171.
- *Zarys dziejów poetyki. Od starożytności do końca XVII w.*, Warszawa 1985.
- Segal Ch., *Orpheus. The Myth of the Poet*, Baltimore—London 1989.
- Seznec J., *The survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, Princeton 1972.

- Sinko T., *Antyk w literaturze polskiej: prace komparatystyczne*, wybór i oprac. T. Bieńkowski, wstęp S. Stabryła, Warszawa 1998.
- Skubalanka T., *Główne tendencje stylistyczne w polskiej poezji barokowej*, [w:] *Barok w polskiej kulturze, literaturze i języku*, pod red. M. Stępnia i S. Urbańczyka, Warszawa—Kraków 1992, s. 189—198.
- Skwarczyńska S., *Mickiewiczowski pogrom Arkadii. (Pominięta karta w historii stuletniej wojny z poezją pastoralną)*, [w:] eadem, *Pomiędzy historią a teorią literatury*, Warszawa 1975, s. 45—55.
- Slochow H., *Mythopoeis. Mythic Patterns in the Literary Classics*, Detroit 1970.
- Sokolski J., *Bogini — pojęcie — demon. Fortuna w dziełach autorów staropolskich*, Wrocław 1996.
- Sokołowska J., *Dwie nieskończoności. Szkice o literaturze barokowej Europy*, Warszawa 1978.
- Stabryła S., *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945—1975*, Kraków 1983.
- *Hellada i Roma. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1976—1990*, Kraków 1996.
- *Problemy genologii antycznej*, Kraków 1982.
- Stanford W.B., *The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, New York 1968.
- Stawicka K., *Religijna poezja łacińska XVI w. w Polsce. Zagadnienia wybrane*, Lublin 1964.
- Stępień P., *Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci. Hieronim Morsztyn, Szymon Zimorowic, Jan Andrzej Morsztyn*, Warszawa 1996.
- Stoff A., *Poetyka inwokacji*, [w:] idem, *Studia z teorii literatury i poetyki historycznej*, Lublin 1997, s. 9—91.
- Szczerbicka-Ślęk L., *Wandalin. Narodziny sarmackiego bóstwa*, „Teksty” 1975, nr 3, s. 117—124.
- *Wstęp*, [w:] Zimorowic J. B., *Sielanki nowe ruskie*, oprac. L. Szczerbicka-Ślęk, Wrocław 1999, s. V—XLIX.
- Szwarcówna W., *Biblioteka Szymona Szymonowica*, Lublin 1989.
- Szymon Szymonowicz i jego czasy. Rozprawy i studia*, pod red. S. Łempickiego, Zamość 1929.
- Ślaski J., *Jan Smolik i pisarze włoscy*, „Przegląd Humanistyczny” 1988, z. 10, s. 43—70.
- *Poezja polska na przełomie Renesansu i Baroku między tradycją czarnoleską a włoską*, [w:] *Necessitas et ars. Studia staropolskie dedykowane Profesorowi Januszowi Pelcowi*, pod red. B. Otwinowskiej, A. Nowickiej-Jeżowej, J. Kowalczyka, A. Karpińskiego, Warszawa 1973, t. 1, s. 31—46.
- Ślęk L., *„Roksolanki” Szymona Zimorowica a renesansowy klasycyzm (Liryka Jana Kochanowskiego jako tradycja)*, [w:] *Jan Kochanowski i epoka renesansu. W 450 rocznicę urodzin poety. 1530—1980*, pod. red. T. Michałowskiej, Warszawa 1984, s. 365—380.
- *Ze studiów nad stylistycznym kształtem liryki Kochanowskiego. W kręgu stylu „wielkiego” i stylu „prostego”*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 151—180.
- Ślękowa L., *Muza domowa. Okolicznościowa poezja rodzinna czasów renesansu i baroku*, Wrocław 1991.
- *Od historii do metafizyki. O religijności „Sielanek nowych ruskich” Józefa Bartłomieja Zimorowica*, [w:] *Wiary i słowa*, pod red. A. Poprawy i A. Zawady, Wrocław 1994, s. 241—251.
- *„Sielanki nowe ruskie” Józefa Bartłomieja Zimorowica wobec dawniejszej i współczesnej poezji literatury*, [w:] *Barok w Polsce i w Europie Środkowo-Wschodniej. Drogi przemian i osmozy kultur*, pod red. J. Pelca, K. Mrowcewicz, M. Prejsa, Warszawa 2000, s. 279—288.
- *Wstęp*, [w:] Sz. Zimorowic, *Roksolanki*, oprac. L. Ślękowa, wyd. II zmien., Wrocław 1983, s. III—XLVII.
- Śnieżko D., *Mit wieku złotego w literaturze polskiego renesansu. Wzory — warianty — zastosowania*, Warszawa 1996.
- Świderkówna A., *Bogowie zeszli z Olimpu*, Warszawa 1991.
- Świerczyńska D., *Przysłowia w Sielankach Szymona Szymonowica*, [w:] *Ludowość dawniej i dziś: studia folklorystyczne*, pod red. R. Górskiego i J. Krzyżanowskiego, Wrocław 1973, s. 185—214.
- Tarnogórska M. J., *Mit jako kategoria w badaniach literaturoznawczych*, „Litteraria”, t. XVIII, Wrocław 1987, s. 133—147.

- Tokarz B., *Mit i jego związki z poezją*, „Litteraria”, t. XII, Wrocław 1980, s. 57—85.
- Tradycje antyczne w kulturze europejskiej — perspektywa polska*, oprac. i red. A. Rabińska, Warszawa 1995.
- Trzynadłowski J., *Kompozycja cyklu literackiego*, „Prace Literackie” 1967, t. IX, s. 193—199.
- Tuve R., *Alegoria narzucona*, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 4, s. 177—190.
- *Allegorical Imagery. Some Medieval Books and Their Posterity*, Princeton 1966.
- Weimann R., *Literaturgeschichte und Mythologie. Methodologische und historische Studien*, Frankfurt a. Main 1977.
- *Literaturoznawstwo a mitologia*, przeł. K. Gaida, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2, s. 302—336.
- Weinberg B., *A History of the Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago 1961.
- Weinrich H., *Struktury narracyjne mitu*, przeł. M. Dramińska-Joczowa, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1, s. 311—324.
- White J. J., *Mythology in Modern Novel. A Study of Prefigurative Techniques*, Princeton 1971.
- Wichowa M., „Przeobrażenia” Jakuba Żebrowskiego i „Przemiany” Waleriana Otwinowskiego. *Dwa staropolskie przekłady metamorfoz Owidiusza*, Łódź 1990.
- Winiarczyk M., *Mit w Grecji antycznej*, „Meander” 1997, z. 5, s. 417—435.
- Witkowska A., *Stawianie, my lubim sielanki...*, Warszawa 1972.
- *Wstęp*, [w:] *Idylla polska. Antologia*, oprac. A. Witkowska przy współudz. I. Jarosińskiej, Wrocław 1995.
- Wójcik A., *Funkcja imion Muz w pieśniach Horacego*, „Meander” 1979, z. 2, s. 93—105.
- Zabłocki S., *O dwu przykładach figury sumacji poetyckiej u Wacława Potockiego*, Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego, „Prace Historycznoliterackie” 1964, nr 10—11, s. 175—184.
- *Od prerenesansu do oświecenia. Z dziejów inspiracji klasycznych w literaturze polskiej*, Warszawa 1976.
- Ziomek J., *Renesans*, Warszawa 1973.

WYKAZ SKRÓTÓW

- Ch. Henryk Chełchowski, *Leśny gwar*, [w:] T. Mikulski, *Rzeczy staropolskie*, oprac. D. Maniewska i Z. Mikulska przy współudź. T. Witczaka, s. 284—299.
Poszczególne utwory oznaczone są cyfrą rzymską.
- Gaw. Jan Gawiński, *Bukolika albo sielanki nowe polskie*, [w:] idem, *Helikon*, rkps Bibl. UW sygn. 190, k. 139—173v.
Numeracja sielanek za rękopisem: I. *Pasterz*, II. *Mopsus*, III. *Niesforne zaloty*, IV. *Rocznica*, V. *Pasterze*, VI. *Baby*, VII. *Odczary na Simonidesowe Czary*, VIII. *Laska wielka*, IX. *Spółmiłośnicy*, X. *Życia dworskiego miejskiego a wiejskiego ziemiańskiego paralela*.
Poszczególne utwory oznaczone są cyfrą rzymską, z wyjątkiem sielanek 11. i 12. (nienumerowanych), dla których przyjmuje się skrót:
- Gaw. S. *Silenus*
- Gaw. R. *Rozmowa żartoważna*
Uwaga: lokalizacja cytatów w dziele Gawińskiego odbywa się poprzez podanie numeru karty i wersu, liczonego od góry każdej strony.
- Sm. Jan Smolik, *Pastorel kilka przekładania [...] z włoskiego*, [w:] idem, *Wiersze różne*, z rękopisu wyd. R. Pollak, Warszawa 1935.
- Sz. Szymon Szymonowic, *Sielanki i pozostałe wiersze polskie*, oprac. J. Pelc, wyd. II zmien., Wrocław 2000.
Poszczególne utwory oznaczone są cyfrą rzymską.
- Sz. ded. *Szymon Szymonowic, Jaśnie Wielmożnemu Panu [...] Mikołajowi Wolskiemu [...]*, [dedykacja w:] idem, *Sielanki*.
- Wiesz. J[an?] Adrian Wieszczycki, *Sielanki albo pieśni*, wyd. S. Rachwał, Kraków 1911.
Poszczególne utwory oznaczone są cyfrą rzymską, z wyjątkiem sielanki pierwszej, nienumerowanej, dla której przyjmuje się skrót:
- Wiesz. R. *Rozmowa*
Uwaga: przyjęto — za wydawcą — ciągłą numerację wersów.
- JBZim. Józef Bartłomiej Zimorowic, *Sielanki nowe ruskie*, oprac. L. Szczerbicka-Ślęk, Wrocław 1999.
Poszczególne utwory oznaczone są cyfrą rzymską.
- JBZim. Ob. Józef Bartłomiej Zimorowic, *Obmowa*, [w:] idem, *Sielanki nowe ruskie*.

- SZim. Szymon Zimorowic, *Roksolanki*, oprac. L. Ślękowa, wyd. II zmien., Wrocław 1983.
Cyfrą rzymską oznacza się chór, natomiast cyfrą arabską — pieśni.
- SZim. U.O. Szymon Zimorowic, *Ukochanym Oblubieńcom B.Z. i K.D.*, [w:] idem, *Roksolanki*.
- SZim. Dz. Szymon Zimorowic, *Dziewosłab*, [w:] idem, *Roksolanki*.

Jeśli nie zaznaczono inaczej, podstawę cytowania stanowią podane edycje. Teksty nieposiadające wydania krytycznego zostały skonfrontowane z pierwodrukiem (por. *Bibliografia*, s. 153). Transkrypcji tekstów rękopiśmiennych dokonano zgodnie z normami zalecanymi przez *Zasady wydawania tekstów staropolskich. Projekt*, przykłady oprac. J. Woronczak, Wrocław 1955 (instrukcja dotycząca wydawnictw typu B).

Skróty dotyczące autorów i dzieł łacińskich przyjęto za: *Słownik łacińsko-polski*, pod red. M. Plezi, t. 1, Warszawa 1959, s. XLI—LI.

INDEKS NAZWISK

A

Abramowska Janina 24, 29—31, 33, 36, 44,
51, 66, 73, 74, 76, 77, 79, 88, 91, 94, 118,
126, 127, 149, 154, 157
Achilles Tatios 50
Adamczewski Stanisław 12, 96, 101, 155
Adamczyk Monika 157
Alkajos 97
Allen Don Cameron 15, 155
Amat Jaqueline 153
Andrzejowczyk Maciej 153
Appel Włodzimierz 153
Arystoteles 16
Asklepiades 98
Axer Jerzy 149

B

Backvis Claude 13, 33, 47, 74, 93, 99, 113,
114, 155
Bacon Francis 16, 55, 96, 151, 154
Balbus Stanisław 49, 137, 155
Barłowska Maria 48
Barmeyer Eike 118, 155
Batkin Leonid 147
Białostocka Jolanta Maurin 100
Białostocki Jan 14, 15, 96, 155, 158
Bianki Hiacynt 119, 136
Biegeleisen Henryk 12, 28
Bielski Marcin 91
Bieńkowski Tadeusz 12—14, 16, 34, 50, 52,
79, 106, 149, 155, 159
Bion 18, 42

Błoński Jan 24, 30, 154
Bobrowski Antoni 20, 155
Boccaccio Giovanni 83, 97, 154
Boecjusz (Boethius) 115
Bolecki Włodzimierz 31, 77, 127, 154
Bolgar Robert Ralph 155
Boriaud Jean-Yves 141
Borowski Andrzej 108
Borowy Waclaw 81
Brahmer Mieczysław 155
Bräklin-Gersuny Gabriele 102, 155
Broch Hermann 17
Brodziński Kazimierz 12, 70
Brodzka Alina 137
Brückner Aleksander 12, 153, 155
Brzozowski Jacek 13, 118—122, 155
Budzisz Andrzej 155
Bujnicki Tadeusz 33, 88, 154
Bush Douglas 7, 66, 73, 86, 91, 95, 110,
155

C

Cezary Franciszek 17, 153, 154, 165
Chance Jane 155
Chelchowski Henryk *passim* 12, 25, 52, 53, 67,
68, 83, 88, 94, 106, 108, 111, 113—116, 121,
127, 130, 131, 135, 140, 141, 153, 157, 161
Chrzanowski Ignacy 10, 156, 158
Coleman Robert 84, 154
Comes Natalis (Natale Conti) 55, 72, 77,
83, 114, 154, 165
Curtius Robert Ernst 108, 155

Cytowska Maria 25, 50, 155
Czerniatowicz Janina 155

D

Dancygier Józef 147, 157
Danielewicz Jerzy 157
Diomedes 9, 154
Dobakówna Anna 10—12, 23, 30, 31, 41,
45, 67, 79, 102, 155
Donatus Aleksander 154
Dramińska-Joczowa Maria 54, 160
Duchnicówna Katarzyna 58
Duk Józef 13
Dutka Anna 156
Dziama Leszek Maria 28, 48, 156
Dziechcińska Hanna 33, 155

E

Elandt Bronisław 10, 12
Empson William 156
Erazm z Rotterdamu 16
Euhemeros z Messeny 14
Eustachiewicz Maria 89
Euzebiusz z Cezarei 15

F

Fałęcka Barbara 7, 158
Feder Lilian 78, 156
Fei Alfred 156
Fredén Gustaf 156
Friedman John Block 102
Frye Northrop 35, 66, 67, 75
Fulińska Agnieszka 42, 156

G

Gaida Klaus 18, 160
Garin Eugenio 156
Gawiński Jan, *passim* 12, 28, 29, 38, 39, 48—50,
53—56, 61, 80—82, 84—86, 90, 99, 100,
104, 109, 111, 115, 116, 119, 120, 127, 128,
132, 134, 136, 144, 145, 148, 156, 161
Geremek Bronisław 38
Giraldi Lilio Gregorio 154
Głębicka Ewa Jolanta 33, 99, 155, 156
Głowiński Michał 10, 32, 35, 42, 156
Górski Ryszard 87, 159

Grant Michael 78, 156
Graves Robert 97, 156
Greg Walter Wilson 7, 39, 86, 156
Grimal Pierre 156
Grochowiak Stanisław 13
Gruchała Janusz S. 108
Grybosiowa Antonina 158
Grzeszczuk Stanisław 108
Grześkowiak Radosław 143, 153, 156
Guarini Battista 7

H

Hagen Hermannus 154
Hahn Wiktor 156
Herbert Zbigniew 20
Hermogenes z Tarsu 135, 136
Hernas Czesław 26, 111, 143, 156
Hezjod 18, 32, 43, 96, 118, 130, 153
Highet Gilbert 79, 85, 105, 156
Holloway John 156
Homer 15, 16, 18, 43, 75, 82, 95, 118, 154
Horacy (Quintus Horatius Flaccus) 16, 19,
74, 103, 106, 126, 153, 160
Hyginus 76, 141, 154

I

Izydor z Sewilli 15

J

Jarosińska Izabela 10, 160
Jarzyna Franciszek 24, 111, 158
Jaworski Tadeusz 24, 156
Jekiel Wojciech 156
Jezus Chrystus 85, 102
Joukovsky-Micha Françoise 121, 156
Joyce James 34
Jurewicz Oktawiusz 153

K

Kallimach 12, 50, 139
Kalpurniusz (Titus Calpurnius Siculus) 98,
106
Kamieńska Anna 153
Kamińska Krystyna 15, 96
Kamykowski Ludwik 10, 156
Karpiński Adam 24, 111, 156, 159

Karpowicz Mariusz 156
Kirchner Gottfried 117, 156
Kleinhardt Werner 157
Klonowic Sebastian Fabian 13, 69, 157
Kłańska Maria 32
Kmita Jan Achacy 8, 72, 141, 154
Kobus-Zalewska Hanna 20, 34, 101, 125,
126, 157
Kochanowski Jan 13, 23, 24, 28, 30, 38, 40,
44, 60, 81, 83, 104, 107, 108, 109, 110,
120, 122, 128, 139, 150, 159
Kochowski Wespazjan 50, 89
Kolumella (L. Iunius Moderatus Columel-
la) 114
Korniłowicz Norbert 22
Kostczanka Katarzyna 64, 122, 133
Kostkiewiczowa Teresa 10, 157
Kosyl Czesław 23, 133, 157
Kotarska Jadwiga 105, 125, 132, 133, 135,
157
Kowalczyk Jerzy 24, 159
Kowalska Alina 158
Krawczuk Aleksander 63, 97, 156
Krzeczkowski Henryk 63, 97
Krzewińska Anna 7, 8, 11, 22, 23—26, 39,
48, 85, 104, 150, 157
Krzyżanowski Julian 87, 116, 159
Kubiak Zygmunt 32, 97—99, 153, 156,
157
Kukla Aleksandra 13, 89, 157
Kułtuniakowa Janina zob. Abramowska
Janina
Kuźma Erazm 17, 18, 157

L

Levin Harry 111, 157
Lévi-Strauss Claude 32
Lewis Clive Staples 105, 157
Linde Samuel Bogumił 18
Lipiński Józef 8, 157

Ł

Łanowski Jerzy 25, 49, 96, 130, 153, 154,
156, 157
Ławińska Janina 25, 63, 140, 157
Łempicki Stanisław 159

M

MacLachlan Bonnie 157
Malicki Jan 13, 50, 88, 133, 157
Maniewska Danuta 12, 153, 157, 161
Marcjalis (Marcus Valerius Martialis) 106
Marino Giambattista 40
Markiewicz Henryk 17, 19, 32, 35, 50, 126,
156—158
Mayenowa Maria Renata 17, 147, 157
Mazurkowa Bożena 48, 120
Miaskowski Kasper 13, 31, 89, 157
Michałowska Teresa 8, 9, 12, 15, 23, 44, 65,
126, 133, 156—159
Mieletinski Eleazar 17, 147, 157
Mikołajczak Aleksander Wojciech 13, 65,
66, 126, 157
Mikulska Zofia 157, 161
Mikulski Tadeusz 12, 25, 153, 157, 161
Milewska Barbara 13, 157
Milton John 7
Mojżesz 102
Morawińska Agnieszka 124
Morsztyn Hieronim 26, 41, 100, 159
Morsztyn Jan Andrzej 26, 41, 88, 100, 157, 159
Morsztyn Zbigniew 107
Moschos 42, 97, 139
Mroczek Katarzyna 28, 87, 91, 157
Mrowcewicz Krzysztof 121, 159
Muskat-Tabakowska Elżbieta 35, 156

N

Navagero Andrea 25
Nemezjanus, 97
Nieznanowski Stefan 31
Nowak Zbigniew Jerzy 27, 45, 120, 158
Nowicka-Jeżowa Alina 24, 89, 149, 155,
157, 159
Nycz Ryszard 42, 156

O

Obiedzińska Teresa 7, 158
Obremski Krzysztof 29, 75, 458
Ocieczek Renarda 29, 48, 59, 120, 158
Okoń Jan 13
Okopień-Sławińska Aleksandra 10
Opacki Ireneusz 120

Orozjusz (Paulus Orosius) 15
Ossoliński Jerzy 48
Ostrowski Witold 105
Otwinowska Barbara 7, 12, 23, 24, 158, 159
Otwinowski Walerian 17, 72, 114, 154, 160
Owidiusz (Publius Ovidius Naso) 15, 17,
19, 32, 37, 39, 50, 72, 96, 98, 108, 116,
139, 141, 153, 160, 165

P

Panofsky Erwin 14, 15, 96, 100, 124, 158
Parandowski Jan 32
Parnicki Teodor 20
Pasierb Janusz St. 158
Patterson Annabel M. 136, 158
Pauli Żegota 28, 153
Pelc Janusz 7, 24, 45, 52, 102, 103, 106,
107, 110, 121, 153, 155, 158, 159, 161
Pindar 16, 126
Piotrkowczyk Andrzej 17, 72, 154
Platon 97
Plezia Marian 16, 75, 154, 162
Pliszczyńska Janina 158
Pliszewski Jan 158
Płachcińska Krystyna 27, 45, 158
Podbielski Henryk 158
Poggioli Renato 24, 111
Pollak Roman 24, 153, 158, 161
Pomey Francois Antoine 40, 76, 103, 114,
154, 165
Pomian Krzysztof 33
Pontanus Jacobus (Spanmüller) 9, 154
Poprawa Adam 90, 159
Porębski Stanisław 23
Possevino Antonio 16, 154
Potocki Waclaw 13, 50, 88, 94, 132, 133,
157, 160
Prejs Marek 121, 159
Protasowicz Jan z Mohilnej 83, 154
Prudencjusz (Aurelius Prudentius-Clemens)
114
Pseudo-Kalpurniusz 153
Pseudo-Teokryt 42

R

Rabińska Agnieszka 160
Rachwał Stanisław 93, 113, 161

Rejter Artur 158
Ribbeck Otto 154
Riese Alexander 153
Robortello Francesco 154
Roszkowska Wanda 55, 73, 76, 126, 157
Rosinus Joannes, 154
Rowiński Cezary 102
Rymkiewicz Jarosław Marek 91, 158

S

Safona 97, 98
Sandauer Artur 24, 154
Sannazzaro Jacopo 7, 50
Sarbiewski Maciej Kazimierz 13, 14, 16, 65, 74,
75, 77, 97, 100, 117, 125, 126, 154, 157, 158
Sarnowska-Temeriusz Elżbieta 12, 14, 16,
19, 21, 74, 77, 88, 89, 133, 137, 158
Scaliger Julius Caesar (Scaligero Giulio Ce-
sare) 8, 9, 154
Schaeve Henryk 16, 85, 108, 114, 154
Scharffenberger Mikołaj 72, 141, 154
Segal Charles 62, 102, 158
Seredyński Władysław 12, 28
Serwiusz (Marcus Servius Honoratus) 114,
154
Seznec Jean 14, 15, 33, 34, 79, 95, 96, 158
Sękowski Jan 37, 141, 154
Sęp Szarzyński Mikołaj 116
Sieniawski Adam Hieronim 64, 65, 122
Sinko Tadeusz 12, 25, 49, 50, 157, 159
Skarszewski Stanisław 28
Skimina Stanisław 16, 75, 154
Skubalanka Teresa 11, 20, 159
Skwarczyńska Stefania 13, 159
Slochower Harry 159
Sławiński Janusz 10, 19, 31, 33, 77, 88,
127, 154, 157, 158
Smolik Jan *passim* 24, 25, 30, 83, 86, 92, 98,
108, 109, 113, 128, 132, 133, 137, 138, 153,
156, 158—160
Sokolski Jacek 28, 115, 117, 159
Sokołowska Jadwiga 159
Spenser Edmund 7
Stabryła Stanisław 8, 12, 13, 31, 32, 34, 50,
56, 102, 125, 153, 157, 159
Stacjusz (Publius Papinus Statius) 114

Stanford William Bedell 159
Starnawski Jerzy 13
Stawecka Krystyna 97, 131, 154, 159
Sternacki Sebastian 114, 154
Stępień Marian 11, 159
Stępień Paweł 26, 27, 71, 100, 157, 159
Stoff Andrzej 119, 159,
Suchodolski Bogdan 33
Szarski Stanisław 13
Szastyńska-Siemion Alicja 153
Szczerbicka-Ślęk Ludwika zob. Ślęk Lu-
dwika
Szostek Teresa 15
Szwarcówna Wanda 85, 110, 159
Szymonowicz Szymon *passim* 8, 10, 12, 18,
25, 28, 36—39, 42—45, 48—51, 53, 59,
60, 63—67, 69, 71, 74, 80—87, 89, 98,
102—104, 106, 107, 109, 110—113, 115,
119, 120, 122, 128, 129, 130, 133, 134,
136, 138—140, 144, 148, 153, 155—159,
161

Ś

Ślaski Jan 24, 25, 138, 158, 159
Ślęk Ludwika 26, 28, 29, 34, 40, 41, 44, 58,
60, 90, 91, 100, 107, 109, 121, 135, 136,
153, 159, 161, 162
Śnieżko Dariusz 111, 152, 159
Świderkówna Anna 19, 49, 95, 154, 159
Świerczyńska Dobrosława 87, 159
Świerkowski Ksawery 83, 154

T

Tarnogórska Maria Joanna 17, 159
Tasso Torquato 7, 48
Teokryt 18, 22, 25, 39, 49, 59, 63, 80, 87,
97, 105, 119, 139, 140, 154
Thilo Georgius 154
Thomas Richard F. 154
Tokarz Bożena 160
Trzynadłowski Jan 160
Tuve Rosemond 160
Twardowski Samuel 99, 113, 155

U

Urbańczyk Stanisław 11, 159

V

Viperano Antonio Giovanni 8, 9, 11, 39, 154

W

Walińska Marzena 29, 120
Weimann Robert 18, 160
Weinberg Bernard 8, 9, 160
Weinrich Harald 54, 160
Weintraub Wiktor 81, 107, 122, 123, 139
Wergiliusz (Publius Vergilius Maro) 8, 9,
15, 16, 18, 19, 22, 37, 39, 49, 72, 75, 84,
98, 104, 105, 107, 108, 110, 111, 114,
124, 129, 139, 141, 154
White John J. 19, 32, 34, 51, 56, 160
Wichowa Maria 17, 160
Wieszczycki Adrian J[an?] *passim* 25, 86, 93,
98, 107, 112, 113, 116, 127, 129, 130—133,
141, 161
Winiarczyk Marek 14, 160
Wissowa Georg 114
Wiszniewski Michał 12
Witczak Tadeusz 12, 153, 157, 161
Witkowska Alina 10, 160
Woronczak Jerzy 162
Woyno Pius 40, 76, 154, 165
Wójcik Andrzej 122, 160

Z

Zabłocki Stefan 94, 132, 160
Zamoyski Tomasz 17, 103
Zawada Andrzej 90, 159
Zimorowicz Józef Bartłomiej *passim* 26, 38,
40—44, 54, 55, 57, 58, 61, 69—71, 74, 79,
86, 88—90, 96, 98, 100, 101, 103, 104, 107,
110, 112, 113, 115, 116, 117, 120—122,
128, 124, 130, 131, 132, 134, 135, 143, 144,
148, 149, 153, 155, 156, 159, 161
Zimorowicz Szymon *passim* 26, 27, 28, 40, 41,
43, 46—48, 52, 55, 59, 60, 61, 79, 84, 87, 88,
97—94, 99, 100, 101, 103, 107, 109, 115,
116, 117, 120, 122, 124, 127, 128—134,
136, 142, 143, 153, 158, 159, 162
Ziomek Jerzy 23, 31, 77, 109, 127, 154, 160
Zygmunt III Waza, król polski 45, 82

Ż

Żebrowski Jakub 17, 154, 160, 165

INDEKS POSTACI MITOLOGICZNYCH

A

Achilles 40, 46, 104
Admet 57, 84
Adonis 19, 34, 40, 52—55, 64, 65, 73, 122,
128, 129
Akteon 53, 128
Akwilon 130
Alcydes (Alcyd) zob. Herakles
Alfeusz 42
Alkestis 57, 77
Amfion 60, 61, 101, 102, 103, 141
Amor zob. Kupido
Andromeda 43
Apollo 36, 44, 45, 47, 54, 65, 73, 77, 80—82,
84, 89, 94, 95, 113, 123, 126, 127, 130,
133—135, 138, 142, 145
Ares zob. Mars
Aretuza 42
Ariadna 33, 52, 55
Arion 61, 101, 103
Artemida zob. Diana
Atalanta 37, 50, 53, 67, 83, 94, 140
Atena (Minerwa) 80, 81, 85, 105, 135
Atropos 124

B

Bachus (Dionizos) 32, 52, 69, 89, 100, 141
Bellerofon 134
Boreasz 130

C

Ceres (Demeter) 79, 80, 116
Charybda 36

Chiron 28, 104
Cyntia zob. Diana
Cyntius zob. Apollo
Cypryda (Cyprys) zob. Wenus

D

Dafne 47, 54, 94
Dafnis 60, 101, 104, 110, 113, 133
Danae 54
Danaidy 37
Dedal 59
Dejanira 37
Deukalion 129
Diana (Artemida) 8, 36, 44, 45, 50, 51, 53,
73, 79—82, 87, 93, 123, 132, 142
Dione (Plejada) 132
Dione zob. Wenus
Dioskurowie 63
Dirke 141
Driady 110, 113, 142

E

Echo 55, 89, 113, 130
Egle 133
Elektra Atalancka (Atlantycka) 36
Eos 47, 113, 131
Eros zob. Kupido
Eury 130
Eurydyka 61, 87

F

Faeton 58, 59, 130
Faun 38, 67, 104, 105—109, 112, 113, 115, 128,
140

Feb zob. Apollo
Filomela 30
Flora 132
Fortuna 87, 91, 115—117, 124, 130

G

Galatea 46, 132
Ganimedes 67, 68, 94
Gracje (Charyty) 95

H

Hefajstos zob. Wulkan
Hektor 40
Helena 40, 41, 56
Herakles (Herkules) 14, 37, 44, 45, 82, 95
Hermes zob. Merkury
Hesper 130
Hippodamia 46
Hippomenes 47
Hymen 41, 46, 48, 69, 74, 79, 88, 91, 100,
117, 132, 142—144
Hymnidy 113

I

Idas 63
Ikar 59, 77

J

Jazon 49
Jowisz (Zeus, Jupiter) 15, 53, 56, 63, 67, 78,
82, 84, 122, 145
Junona (Hera) 78
Jutrzenka zob. Eos

K

Kallisto 50
Kalliope 122
Kameny zob. Muzy
Kastor 63
Kirke 49
Kloto 70, 71, 79, 124, 144, 148
Krenidy 142
Kreon 49
Kupidyn (Amor, Eros) 40—43, 46, 47, 54, 56,
69—71, 73, 74, 79, 87, 88, 91, 92, 96—101,
105, 115, 117, 124, 127, 128, 129, 142, 143

L

Lachezis 92, 124
Leukippos 63
Linces 63
Lucyna 87

M

Manto 68, 141
Mars (Ares) 33, 65, 97
Marsjasz 52, 101, 104, 134
Medea 38, 49, 151
Meleager 50, 53, 67, 94, 140
Menady 69
Merkury (Hermes) 15, 44, 85, 95, 97
Mnemosyne 119, 120, 122
Mojry zob. Parki
Molorchos 94
Muzy 44, 45, 64, 65, 68, 79, 89, 91, 118—
122, 124, 126, 130, 133, 134, 136, 138,
142, 144, 145, 150, 160

N

Najady 108, 110, 112, 133, 138
Napeje 33, 99, 113, 114, 141, 142
Narcyz 32, 55
Nemezis 117
Nereidy 113
Nimfy 42, 47, 50, 51, 67, 68, 74, 84, 89, 93,
94, 105, 106, 108—110, 112—114, 121,
122, 127, 130, 133, 138, 142
Niobe 53, 57, 58

O

Odyseusz 32
Ojnomaus 37
Oready 113
Orfeusz 35—37, 61, 62, 68, 83, 88, 94,
101—104, 132

P

Pales 141
Pallas zob. Atena
Pan 44, 68, 79, 80, 94, 104, 105, 108, 112,
113, 124, 140, 145, 150
Panienki zob. Muzy
Parki (Mojry) 124, 128

Parys 40, 54, 56
Patrokles 40
Pegaz 134
Pelias 49
Pelops 46
Penelopa 43
Perimeda 49
Persefona 61, 87
Perseusz 43, 77, 152
Pierydy zob. Muzy
Plejady 132
Polideukes 63
Polifem 133
Poliksena 46
Priap 141
Prokne 20
Prometeusz 32
Pyrra 129

S

Saturn 97
Satyr 82, 104, 115
Scylla 36

Semele 141
Sylen 37—39, 73, 84, 89, 101, 104—106,
108, 112, 115, 129
Sylwan 105, 106, 128
Syriusz 130

T

Talia 122, 135
Tejrezjasz 68, 141
Tereusz 30
Tezeusz 20, 55
Tyche 115
Tytan 113, 127, 131
Tyton 47

W

Wenus (Afrodyta) 19, 33, 34, 40—43, 52,
54—56, 64, 65, 69—71, 73, 77, 79, 81,
87—89, 92, 97, 98, 105, 115, 117, 122—
124, 127, 129, 132, 139, 142, 143, 145,
148, 150
Wulkan (Hefajstos) 37, 82

SPIS ILUSTRACJI

N. Comes, *Mythologiae, sive explicationis fabularum*, Francofurti 1587, s. 1. Egzemplarz Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. XVI.0.9204

P. Ovidiusz Naso, *Metamorphoseon, to jest Przebrazenia*, przeł. J. Żebrowski, Kraków, dr. F. Cezary 1636, karta tytułowa. Egzemplarz Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. XVII 2776

F.A. Pomey, *Pantheum mythicum albo bajeczna bogów historia*, przeł. P. Woyno, Warszawa 1768, ilustracja po s. 200: *Faun*. Egzemplarz Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. XVIII 3863

Ibidem, ilustracja po s. 212: *Diana*

W serii

BIBLIOTHECA PAUCARUM HISTORIARUM
dotychczas ukazały się:

MAREK PYTASZ

*Kilka opowieści o niektórych dolegliwościach
bycia poetą emigracyjnym i inne historie*

I wydanie — 2000 r., II wydanie — 2001 r.
(nakłady wyczerpane)

PIOTR WILCZEK

*Dyskurs — przekład — interpretacja.
Literatura staropolska i jej trwanie
we współczesnej kulturze*

2001 r.

BOŻENA WITOSZ

*Kobieta w literaturze.
Tekstowe wizualizacje*

2001 r.

MAGDALENA PIEKARA

Bohater powieści socrealistycznej.

2001 r.

DANUTA OSTASZEWSKA

*Postać w literaturze.
Wizerunek staropolski*

2001 r.

IWONA GRALEWICZ-WOLNY

*Pisz o milczeniu.
Świat poetycki Anny Kamieńskiej*

2002 r.

RENARDA OCIECZEK

Studia o dawnej książce

2003 r.