

POLSKA AKADEMIA NAUK — ODDZIAŁ W KATOWICACH
KOMISJA HISTORYCZYNOLITERACKA

SPOTKANIA
Z LITERATURĄ

40

Marzena Walińska

SŁODKI I OKRUTNY.
WIZERUNEK KUPIDYNA
W LITERATURZE STAROPOLSKIEJ

Wydawnictwo Gnome — Katowice 2008

© Copyright by Polska Akademia Nauk, Oddział w Katowicach

Komitet redakcyjny:

Przewodniczący: JACEK LYSZCZYNA

Członkowie: ELŻBIETA GONDEK, RENARDA OCIECZEK,
ANNA SITKOWA, TADEUSZ SŁAWEK,
GRAŻYNA SZEWCZYK, EWA WĄCHOCKA, PIOTR WILCZEK

Pracę opiniował:

prof. dr hab. LUDWIKA ŚLĘKOWA

Wydanie publikacji zostało dofinansowane przez
Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego

ISBN 83-87819-32-5

Wydawnictwo Gnome

Słodki Erosie, tyś nie zawsze słodki. Lecz - biada! - im okrutniej nas dręczysz, my tym goręcej kochamy.

A sklep i a d e s , Do *pięknego chłopca**

* Epigramaty greckie przytaczam według *Antologii Palatyńskiej* Wykaz i adresy bibliograficzne edycji, które są podstawą cytowania, zawiera Bibliografia: Teksty literackie (s. 40)

Mitologia w literaturze dawnej

Mitologia grecko-rzymska jest częścią śródziemnomorskiej tradycji literackiej. Losom bogów i herosów poświęcone są pierwsze dzieła literatury greckiej: epepeje Homera oraz poemat teogoniczny *Narodziny bogów* Hezjoda, na kanwie mitów powstały najwybitniejsze tragedie. Liczne przygody bogów i bożków stały się inspiracją dla twórców liryki i epigramatyki antycznej, a wyrażenia zawierające nazwy mitologiczne weszły do zasobu języka poetyckiego. Literatura jest zatem podstawowym źródłem wiedzy o mitologii dla dawnych i współczesnych mitografów. Wydobywanie z tekstu literackiego informacji o poczynaniach bogów i herosów stawia przed badaczem pytania o granicę między zawartą w tekście wiernością tradycyjnym przekazom a inwencją autorów, dopisujących postaciom mitycznym nowe przygody i cechy charakteru. Nie można bowiem zapominać, że mitologia grecko-rzymska, będąc atrakcyjnym tworzywem literackim, jest przecież genetycznie związana z systemem religijnym i jako taka stanowiła wykładnik starożytnych wierzeń. Ten specyficzny i niejednorodny charakter tradycji mitologicznej był zresztą źródłem ambiwalentnego stosunku do niej w epokach późniejszych. Zawarty w opowieściach o bogach i bożkach wyraz politeistycznego systemu religijnego musiał spotkać się z potępieniem ze strony autorytetów Kościoła, jednak mitologizmów nie można było wyrugować z cenionej - także, choć wybiórczo, w średniowieczu - literatury klasycznej. Sposobem na pogodzenie światopoglądu chrześcijańskiego z funkcjonowaniem w literaturze oraz kulturze wątków i postaci mitologicznych okazały się interpretacje, których celem było osłabienie związku mitologii z pogańską religią. Interpretacje te przetrwały czasy średniowiecza i zasadniczo wpłynęły na

sposób wykorzystania tej części tradycji antycznej w literaturze późniejszych epok.

Jedną z pierwszych teorii wyjaśniania genezy mitów był euhemeryzm, nazwany tak od żyjącego w III w. p.n.e. Euhemerosa z Meseny, wedle którego do rangi bogów zostali wyniesieni ludzie szczególnie zasłużeni dla rozwoju cywilizacji. Zgodnie z tym poglądem mit to forma legendy przekazującej w pradawnych czasach wiedzę o wybitnych jednostkach i ich czynach oraz wynalazkach, których byli twórcami. Obdarzenie postaci historycznych cechami nadprzyrodzonymi należy zatem traktować jako wyraz fantazji ludowych twórców pragnących w ten sposób podkreślić, jak wiele uczynili dla ludzkości bohaterowie mitów. Zwolennicy interpretacji euhemerycznej (zwanej także historyczną) nie tylko przyznawali bogom mitologicznym status śmiertelników, ale szli dalej, próbując ustalić prawdopodobne okresy ich życia i działalności, najczęściej poprzez zestawianie faktów znanych z mitologii oraz z Biblii (do takich należał np. potop). Informacje o dokonaniach i wynalazkach bogów - twórców cywilizacji zawierały popularne encyklopedie i słowniki mitologiczne, jak np. *Genealogiae deorum* Giovanniego Boccaccia (1511) czy *Mythologiae Comesa Natalisa* (1551), a także wzorowane na nich dziełka w języku polskim, czego przykładem jest *Inventores rerum [albo krótkie opisanie kto co wynalazł i do używania ludziom podał]* Jana Protasowicza (1608). Ślady euhemeryzmu odnajdziemy także w literaturze pięknej. Do starożytnych tekstów historycznych odsyła czytelnika Rej w poemacie *Wizerunk własny żywota człowieka poczciwego*. Wsławieni w wojnie trojańskiej herosi mogą do dziś stanowić, zdaniem autora (skądinąd wypowiadającego się na temat mitologii bardzo niepocholebnie - por. uwagi niżej), znakomity przykład postępowania:

Albo przeczyść kilka kart onych dziejów dawnych.
Nasłuchać się zwyczajów zacnych ludzi sławnych.

Którzy tu światem dziwnie rozumem władali,
A swym pocziwym stanom wieczną sławę dali.
Tam znajdziesz Achilleśa, Pryjama, Hektora,
s. 110; podkr. moje - M W.

Do euhemeryzmu nawiązuje wyraźnie także fragment sielanki *Wesele* Szymona Szymonowica, gdzie bogowie występują jako wynalazcy instrumentów muzycznych, a także początek pieśni Menalki z sielanki XVI, w której Orfeusz zostaje przedstawiony jako „śpiewak umiętny”, a legenda o nadzwyczajnej sile jego muzyki („zwierz dziki szedł za jego graniem”) wyjaśniona poprzez odwołanie się do stylu życia muzyka, który stroniąc od niechętnych mu ludzi, wolał czas spędzać „miedzy puszciami głuchymi”.

W kulturze średniowiecznej i późniejszej można oczywiście wskazać obszary, w których bogom antycznym pozostawiono część dawnej władzy, adaptując ich jednocześnie w dość osobliwy dla współczesnego odbiorcy sposób do światopoglądu teocentrycznego. Najważniejsza była astrologia. Udział ciał niebieskich, od późnego antyku utożsamianych z bóstwami, w kształtowaniu charakteru i losu człowieka, a także całych narodów uważano wciąż za znaczący. Ograniczał go - wedle myślicieli chrześcijańskich - jedynie Bóg, co oznaczało, że planety nie mogły działać wbrew jego woli. Wyjaśnienie sposobu funkcjonowania ciał astralnych, które rządzą światem, znajdziemy w wypowiedzi Merkurego, boga-planety, jednego z nauczycieli Młodzieńca w Rejowym *Wizerunku*. Do bóstw o niejednoznacznym statusie, oscylującym pomiędzy postacią boską a abstrakcyjnym pojęciem, należy również Fortuna. Ta bogini zmienności losu jest dysponentką ludzkiego życia i także podlega jedynie Bogu.

Niewątpliwie najpopularniejszą teorią odnoszącą się do mitologii nie była jednak interpretacja historyczna ani astrologiczna, lecz alegoreza (interpretacja moralna), której prekursorami byli stoicy. U jej podstaw leżało przekonanie, iż w intencji wielkich poetów antycznych było przedstawienie - poprzez pozornie błahe przygody

bóstw - prawd o życiu i naturze ludzkiej. Odnajdywaniem ukrytych sensów zajmowali się komentatorzy dzieł antycznych; do najpoczytniejszych i najczęściej poddawanych interpretacji alegorycznej należały *Przemiany* Owidiusza oraz *Eneida* Wergiliusza. Celem interpretacji było narzucenie odpowiedniego modelu lektury tekstów zawierających odwołania mitologiczne, zgodnie z którym mitologia stanowiła swego rodzaju metaforę ludzkich losów, zawierała wzorce postępowania i przykłady różnych modeli życia. Bohaterów mitologicznych pozbawiano w ten sposób statusu osoby boskiej, sprowadzając ich do funkcji znaku (danej postawy, wzoru zachowania) czy alegorii (Wenus jako alegoria rozpusty, Kupidyn - miłości itp.). Ta swoista detronizacja bogów antycznych, idąca zresztą w parze z licznymi zniekształceniami w ich wyobrażeniach, wynikającymi z niezrozumienia tekstu starożytnego oraz ahistorycznego stosunku do antyku (czego wyrazem są np. przedstawienia Jowisza odzianego w mnisi habit), umożliwiła - jak dowodzi znakomity badacz problemu Jean Seznec - ich przetrwanie i funkcjonowanie w tekstach o szerokim zasięgu oddziaływania, czyli w dydaktyce szkolnej (dzieła klasyczne należały do kanonu lektur) oraz w kazaniach kościelnych - jako egzemplar, czyli przykłady dobrego i złego postępowania.

Próbę odrodzenia kultury starożytnej, w tym również reintegracji wizerunku bóstw mitycznych, podejmą humaniści renesansowi, dla których antyk stał się autonomicznym historycznie wzorcem kultury. Nie oznacza to, że był powszechnie i bezkrytycznie akceptowany, czego dowodem jest toczący się na różnych płaszczyznach - ideologicznej, naukowej i literackiej - tzw. spór o antyk, a więc niezgodność co do oceny wartości dorobku starożytnej kultury w kontekście oczekiwań i potrzeb współczesnego twórcy i odbiorcy. Jego częścią był spór o mitologię; mimo iż bóstwa antyczne z reprezentantów religii pogańskiej praktycznie przekształciły się w alegorie dobrych lub złych cech, przeciwnicy mitologii nadal kwestionują jej wartość poznawczą, a nawet sugerują negatywne oddziaływanie na czytelnika.

nika. W takim duchu krytykuje ten obszar tradycji antycznej Mikołaj Rej, określając jego znaczenie w procesie edukacji jako znikome, a nawet szkodliwe dla młodego, nieukształtowanego czytelnika. Dorosły może - zdaniem autora *Żywota człowieka poczciwego* - opowieści o losach antycznych bogów „dla krotofile poczytać” (s. 53), nie powinien jednak oczekiwać, że ich znajomość pozwoli mu ustrzec się przed niebezpieczeństwami współczesnego świata. XVII-wieczny poeta oraz badacz i teoretyk literatury Maciej Kazimierz Sarbiewski dowodzi, iż mitologia zawiera fabuły zmyślane i nieprawdopodobne, więc jej zastosowanie w poezji byłoby sprzeczne z Arystotelesowską zasadą sztuki jako naśladowania rzeczywistości. Dla twórcy chrześcijańskiego znacznie odpowiedniejszym źródłem inspiracji jest Biblia, zbiór pouczających opowieści i budujących postaw. Paradoksalnie - zresztą podobne sprzeczności dostrzegamy u Reja i innych twórców — Sarbiewski-poeta w praktyce nie stroni od mitologizmów, a obszerny traktat *Dii gentium (Bogowie pogan)*, będący prawdopodobnie częścią zamierzonej encyklopedii o świecie antycznym, zawiera alegoryczne wykładnie znaczenia poszczególnych bóstw. 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, także w wypowiedziach innych przedstawicieli renesansu i baroku, takich jak Erazm z Rotterdamu, Antonio Possevino, Francis Bacon, Henryk Schaeve. Wiedza o mitologii była ponadto w oczywisty sposób częścią wiedzy o antyku i jej poznawanie leżało w kręgu zainteresowań humanistów. Wyrazem tych zainteresowań były rozliczne kompendia i encyklopedie mitologiczne, komentarze do starożytnych i średniowiecznych mitografii oraz rozprawy teoretyczne, w których próbowano zdefiniować pojęcie mitu.

Już pobieżna lektura staropolskich testów nie pozostawia wątpliwości, iż niezależnie od sporów filozoficznych i światopoglądowych mitologizmy są nieodłącznym elementem XVI- i XVII-wiecznej

literatury. Wynika to przede wszystkim, o czym była już mowa, z literackiego charakteru grecko-rzymskiej mitologii, wobec czego wykorzystywanie tradycji mitologicznej jest częścią imitacji literatury antycznej - a więc jedną z form realizacji głównego postulatu renesansowej estetyki. Mitologizmy stają się zatem częścią kształtującego się w XVI wieku języka poetyckiego, a w XVII - zadowolają się w nim do tego stopnia, że poeci podejmować będą, nie zawsze udane, próby odświeżenia najczęściej używanych i wyświechtanych motywów i wątków.

Nawiązania do mitologii mogą przybierać różną formę, stając się częścią świata przedstawionego bądź składnikiem figur poetyckich, mogą pojawić się w utworze w ilościach śladowych lub organizować cały tekst. Podstawowy podział mitologizmów opiera się na wyróżnieniu nawiązań o charakterze fabularnym oraz niefabularnym, odwołujących się do postaci mitycznej. W przypadku pierwszego typu podstawą nawiązania jest opowieść mitologiczna (lub jej fragment - wybrane zdarzenia, czyli mitemy), która może w różnoraki sposób zostać wykorzystana w tekście literackim. Najprostszym i najoczywistszym sposobem nawiązania do mitu jest jego opowiedzenie, czyli renarracja lub - w prostszej i krótszej formie - rewokacja (przywoływanie mitu w takim tylko stopniu, aby został zidentyfikowany przez czytelnika, bez intencji relacjonowania kolejnych zdarzeń). Wykorzystanie fabuły mitycznej ma zwykle na celu jej użycie w funkcji argumentu bądź przykładu, zdarzają jednak również przypadki renarracji, którym przyświeca wyłącznie intencja stworzenia nowego poetyckiego opracowania znanego tematu. Renarracje, które zawierają istotne zmiany w stosunku do kanonicznych (czyli rejestrowanych w literaturze klasycznej) wersji mitu, noszą nazwę reinterpretacji. Przekształcenia fabuły mitologicznej mogą także iść w innych kierunkach, przykładowo może to być transpozycja [przemieszczenie], czyli aktualizacja mitu poprzez „przeniesienie” go w inną czasoprzestrzeń (najczęściej w rzeczywi-

stość współczesną autorowi). W literaturze staropolskiej odnajdziemy także zaczątki techniki prefiguracyjnej, która stanie się znaczącą formą wykorzystywania mitologii w literaturze XX-wiecznej, sprowadzające się do wskazywania analogii pomiędzy losem bohatera antycznego i współczesnego. Druga grupa odwołań do mitologii obejmuje nawiązania do bogów, bożków, herosów itd. z uwzględnieniem ich niejednorodnego statusu: jako osoby boskiej, postaci działającej, alegorii, postaci historycznej i in. Wszystkie użyte w tekście literackim mitologizmy, wśród nich i takie, które niemalże sprowadzić można do funkcji inkrustacji (czyli ornamentu; mowa przede wszystkim o utartych zwrotach, związkach frazeologicznych itp. wyrażeniach o proveniencji mitologicznej), współtworzą płaszczyzną stylistyczną utworu, są budulcem figur poetyckich, a także jednostek wyższego rzędu, np. toposów [tradycyjnych tematów i motywów posiadających rozpoznawalną formę językową i określone znaczenie].

Mitologia grecko-rzymska stanowiła niezwykle bogaty zbiór historii z udziałem bogów olimpijskich, pomniejszych bóstw, herosów oraz śmiertelników. Pojęcie o tej różnorodności daje lektura popularnych współczesnych mitografii (Jana Parandowskiego, Zbigniewa Kubiaka), a także encyklopedii i słowników rejestrujących setki postaci, wątków i wersji mitów rozproszonych na kartach literatury antycznej (Roberta Gravesa, Pierre'a Grimala). Z tej obfitości twórcy staropolscy wybierają stosunkowo niewiele. Dobór i selekcja motywów są podyktowane przede wszystkim, co oczywiste, częstotliwością ich opracowania w poezji antycznej, znaczenie ma również tradycja średniowieczna, która spopularyzowała wątki wykorzystywane przez moralistów w funkcji alegorycznej, jak np. Herkules na rozstajnych drogach (*Hercules in bivio*) czy sąd Parysa. Istotny wpływ na ukształtowanie rodzimego repertuaru nawiązań mitologicznych miała na pewno - podobnie jak i w innych obszarach - twórczość Jana Kochanowskiego. Jemu w dużej mierze zawdzięcza popularność w polskiej poezji Orfeusz (świadczą o tym aluzje styli-

styczne oraz bezpośrednio odniesienia autora *Pieśni*), a także np. rzadko występujące w klasycznej literaturze fauny, które dzięki *Pieśni świętojańskiej o Sobótce*¹ zrobiły karierę w sielance oraz barokowej poezji ziemiańskiej. Można mówić o zespołach motywów przejmowanych wraz z określonym modelem poezji lub gatunkiem; charakterystyczna pod tym względem jest poezja bukoliczna czy erotyk konceptystyczny. Stosunek do mitologii jako tworzywa literackiego jest wreszcie jedną z cech charakteryzujących indywidualny styl poety. Kochanowski - w dziełach polskojęzycznych - korzysta z tej tradycji oszczędnie, co jest wyraźnie widoczne w porównaniu z jego twórczością łacińską. *Sielanki* Szymona Szymonowica są przykładem wykorzystania mitologii w sposób celowy i przemyślany, dowodzą erudycji i gruntownej wiedzy z zakresu kultury antycznej (co nie dziwi w przypadku poety-filologa). Poezja barokowa zawiera liczne przykłady mechanicznego przejmowania tematów i wątków mitologicznych, nieraz z błędami, co świadczy o powierzchownej znajomości mitologii, zaczerpniętej nie z literatury antycznej, ale raczej z popularnych słowników, kompendiów i florilegiów (antologii). Osobliwy pod tym względem przypadek stanowi twórczość Samuela ze Skrzypny Twardowskiego, a zwłaszcza epika romansowa, obfitująca w przykłady wzięte z mitologii. Widocznej u Twardowskiego tendencji do

¹ Mowa o pieśni Panny XII, która zawiera wyidealizowany i zmitologizowany wizerunek wsi. Jego częścią składową są postacie mitologiczne wpisane w rustykalny krajobraz:

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

Notabene tę samą strofę powtarza poeta w pieśni II, 2 ze zbioru *Pieśni ksiąg dwoje*, znanej pod zwyczajowym tytułem *Zaproszenie Hanny do Czarnolasu* (inc. Nie dbam, aby zimne skały). Fakt ten niewątpliwie również przyczynił się do spopularyzowania mało przedtem znanych leśnych bożków.

zadziwiania niezwykłymi czy mało znanymi mitologizmami towarzyszą jednak liczne odstępstwa od „prawdy mitologicznej” dowodzące z jednej strony niefrasobliwego stosunku do tej tradycji, z drugiej zaś obnażające niedostatki wiedzy autora.

Niezależnie od indywidualnych upodobań oraz reguł narzuconych przez konwencję czy gatunek niektóre z postaci mitologicznych cieszyły się u autorów staropolskich takim powodzeniem, że trudno wyobrazić sobie bez nich literaturę XVI i XVII wieku. Należy do nich bez wątpienia boskie dziecko, syn bogini miłości Wenus, „strzelec okrutny, zbójca wierutny” - Kupidyn.

Eros - Amor - Kupidyn w literaturze klasycznej

Eros - tak nazywali tego boga Grecy - pojawia się w najstarszych dziełach literatury antycznej, jednak jego wizerunek znacznie odbiega od stereotypu, który w wyobraźni potocznej funkcjonuje do dzisiaj. W *Theogonii*, jednym z pierwszych literackich źródeł wiedzy o mitologii, Hezjod przedstawia go jako jedną z pierwotnych sił natury, a informację tę można traktować jako odzwierciedlenie ówczesnych wierzeń religijnych. Narodziny Erosa związane są z początkiem wszechświata. Z nicości wyłonił się Chaos (czyli otchłań, pusta przestrzeń), następnie zaś powstały kolejne byty: Ziemia - Gaja oraz siła miłości - Eros:

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

w. 116-117,120-122

Eros zostaje przedstawiony jako najpiękniejszy z bogów, a zarazem siła kosmiczna, której nie mogą oprzeć się ani ludzie, ani nieśmiertelni - otępia ich i obezwładnia, lecz zarazem zapewnia dalszy rozwój świata, odpowiada bowiem za prokreację. Erosa jako potęgę kosmogoniczną opisywali antyczni filozofowie (Parmenides, Sokrates, Platon), idea ta była żywotna także później, np. w dziele Francisca Bacona *De sapientia veterum* [O mądrości ludzi starożytnych] z 1633 roku Kupido został alegorycznie przedstawiony jako *Atomus* - siła natury.

Skrzydlatego bożka nie odnajdziemy wśród bohaterów *Iliady*. Używany przez Homera rzeczownik pospolity 'eros' ma charakter abstrakcyjny, oznacza ideę, żądzę, która „pcha” Parysa ku Helenie. Warto tu przypomnieć, że grecki czasownik 'erasthai', od którego pochodzi nazwa osobowa, znaczy 'pożądać; pragnąć tego, czego się nie ma'. Do tej etymologii nawiązywali zarówno filozofowie (dla Platona Eros był alegorią wiecznego pragnienia), jak i poeci, dla których imię boga konotowało uczucie pustki, braku i bólu z tym związanego, niespełnienia i pożądania.

Zapisana w najstarszych dziełach antycznych interpretacja Erosa-Kupidyna jako siły rządzącej światem znana jest w kulturze staropolskiej, czego świadectwem jest traktat *Bogowie pogan* Sarbiewskiego zawierający obszerne alegoryczne wyjaśnienie postaci boga miłości z przywołaniem opinii autorów antycznych oddających potęgę Erosa, który jest nazywany m.in. „mocą pełną zwycięstw”, „mocarzem nieba”, „początkiem rzeczy ludzkich”, „ujarzmicielem”, „najwyższym z bogów”, „słodkim lub twardym tyranem”, „dyktatorem” (s. 177).

W toku rozwoju literatury greckiej wizerunek Erosa ulegał ewolucji idącej przede wszystkim w kierunku personifikacji, a nawet antropomorfizacji boga. W liryce okresu archaicznego (VII/VI w. p.n.e.) jest nadal bogiem groźnym, do którego należy odnosić się z respektem i powagą. Siła miłości, którą dysponuje, budzi w śmiertelniku mieszane uczucia:

Eros, rozprzegający ciało, znowu mną kołuje,
Słodko-gorzkie, nie do sprostania, coś co wpełza na mnie...²

Ambiwalencja uczuć wobec Kupidyna (pożądanie i nienawiść) będzie zresztą stale towarzyszyć tej postaci w różnych ujęciach literackich, podobnie jak świadomość, iż człowiek jest zależny od boga:

Zwady, szaleństwo - to kości
Rzucane ręką Erosa
Anakreont, fragm. 53 (398)

Los człowieka jest przedmiotem boskiej gry, której częścią są nieokielznane emocje, namiętności i wynikające z nich nierozważne czyny. Rozpoznajemy zatem w tym utworze pierwotnego Erosa - „tyrana” i „dyktatora”. Wprowadzony przez Anakreonta wątek został podjęty i zmodyfikowany przez poetów aleksandryjskich (III-I w. p.n.e.): rzucanie „kostek” jest jedną z zabaw figlarnego Erosa - dziecka. W twórczości poety pojawia się jeszcze inny motyw, niezwykle później popularny w barokowej liryce miłosnej: niepozbowione realistycznych szczegółów przedstawienie zakochanego dręczonego przez bożka:

Eros niczym jakiś kowal
znów ugodził mnie toporem,
A za chwilę mi w strumieniu
lodowatym kąpiel sprawił.
Fragm 68(413)

Według innego z poetów tego okresu, Alkmana, Eros jest siłą rządząca człowiekiem od wewnątrz:

² Utwór Safony przytaczam według książki Z. Kubiaka *Mitologia Greków i Rzymian*, s. 327. Pozostałe utwory liryków greckich cytuję na podstawie wydania: *Liryka starożytnej Grecji*, zachowując podane tam oznaczenia cyfrowe tekstów.

Znów słodki Eros za sprawą Kipydy
W pierś mi się sączy i serce rozgrzewa.
Fragm. 59a

Kupidyn wnikający w serce, podstępny, ukryty wróg - to znów jedno z ulubionych wyobrażeń XVII-wiecznych conceptystów.

W greckiej liryce archaicznej Eros jest przedstawiany jako piękny młodzieniec, uskrzydłony, sprowadzający miłość i cierpienie, czasem w wieńcu z róż. Za jego matkę uważa się Afrodytę (Wenus), choć jest to idea późniejsza, która wyniknęła ze „skojarzenia” pary miłosnych bóstw. Na marginesie mówiąc, niejasna i z perspektywy literackiej mało istotna jest natomiast kwestia ojcostwa: Saturna, Aresa, Hermesa bądź innych bogów.

W sztuce i poezji epoki hellenistycznej (III-I w. p.n.e.) Eros staje się coraz młodszy, by wreszcie osiągnąć status „wiecznego dziecka”. Na okres hellenistyczny przypada rozwój epigramatyki [epigramat - dosł. 'napis', to zwięzły utwór poetycki o charakterze aforystycznym], która chętnie sięgała do tematyki miłosnej, a co za tym idzie - także do postaci Erosa. W epigramatach z okresu hellenistycznego bóg miłości jest poddany konsekwentnej antropomorfizacji, a często także infantylizacji, gdy przedstawia się go jako małeńkie, słodkie i figlarne dziecko Afrodyty bawiące się ludzkimi uczuciami. Nadal w poezji funkcjonuje także Eros jako doskonale piękny młodzieniec (porównanie do niego jest najwyższym komplementem) dręczący kochanków, ale i sam nieraz ulegający urokom śmiertelników. Zestawienie epitetów, jakimi opatrywane jest jego imię, dowodzi, iż negatywny wizerunek Erosa jest dominujący, choć niektóre epigramaty ukazują go w pozytywnym świetle: jako opiekuna kochanków, twórcę i dawcę piękna. Nierzadko pojawia się imię boga w liczbie mnogiej, co ma przede wszystkim znaczenie tropu stylistycznego (choć wielopostaciowość Erosa jest ugruntowana tradycją filozoficzną). Znaczenie epigramatyki greckiej

w ukształtowaniu obrazu bożka miłości jest niezwykle istotne, jeśli zważymy na popularność wydanej w 1494 roku *Antologii Planudejskiej*. Zaczepnięte z epigramatów motywy i tematy związane z Erosem odnajdziemy w twórczości najwybitniejszych twórców staropolskich: Jana Kochanowskiego, Szymona Szymonowica, Szymona Zimorowica, Hieronima i Jana Andrzeja Morsztynów.

Poeci rzymscy nie wprowadzają większych zmian w wyobrażeniu boga miłości, który jest najczęściej przedstawiany jako skrzydlaty syn Wenus, z łukiem i strzałami, choć nie zapomina się także o jego boskiej sile; wystarczy przypomnieć słynny cytat z *Eklog* Wergiliusza: „Omnia vincit Amor” [Miłość wszystko zwycięża]. W literaturze łacińskiej Eros występuje również pod imionami znaczącymi - Cupido [łac. *cupido*, *-inis* - 'pragnienie, pożądanie, żądza czegoś'] lub Amor [łac. *amor*, *-is* - 'miłość']. Do najpopularniejszych w erze nowożytniej dzieł wykorzystujących postać Kupidyna należą elegie miłosne z tzw. okresu augustowskiego (Tibullusa, Propercjusza, Owidiusza) oraz *Przemiany* Owidiusza, w których przypomniane zostały mity z udziałem bożka miłości (najbardziej znany mówi

Onieodwzajemnionej miłości Apollina do nimfy Dafne). U schyłku antyku wizerunek bożka zostaje poszerzony o nowe elementy, istotne z perspektywy nowożytnych naśladowców antyku. Dzięki utworowi *Metamorfozy albo złoty osioł* Apulejusza z Madaury (II w. n.e.) literacka biografia Erosa-Kupidyna zostaje wzbogacona o historię miłości do Psyche; motyw ten stanie się później m.in. kanwą romansu Jana Andrzeja Morsztyna *Psyche*. Zaznacza się również postać brata bożka miłości, Anterosa, który wedle antycznych przekazów mitologicznych stanowił swoistą przeciwagę dla Erosa i uzupełnienie jego działalności, był bowiem bogiem miłości odwzajemnionej i patronem kochających się par. W renesansie dojdzie do zaskakującej transformacji tego niezbyt popularnego w antyku bóstwa, które przeistoczy się w głównego przeciwnika Kupidyna i stanie się symbolem miłości boskiej, Amorem Cnoty (*Amor Virtutis*).

Literatura antyczna oferowała więc poetom staropolskim niejednorodny i niejednoznaczny wizerunek boga miłości, nieograniczający się bynajmniej do postaci skrzydlatego syna Wenus, o naturze złośliwej i psotnej, zadającego ból strzałami miłości - choć było to niewątpliwie wyobrażenie najpopularniejsze.

Kupidyn w literaturze staropolskiej

„Miłość jest Muzą, Kupido mym Febem”

Wśród motywów i postaci mitologicznych występujących w tekstach staropolskich wyróżnić można mitologizmy o charakterze uniwersalnym - nieprzypisane do konkretnej tematyki czy gatunku — oraz takie, których pojawienie się jest związane z określonym kontekstem. Do pierwszego rodzaju należą np. mitologizmy wchodzące w obręb topiki temporalnej, czyli m.in. obrazy budzącej się Jutrzenki, powożącego słonecznym rydwanem Tytana (Heliosa) czy Hesperusa - gwiazdy sygnalizującej nadejście wieczoru; podobne funkcje pełnią toposy oznaczające warunki pogodowe zbudowane wokół bóstw rządzących naturą (Helios, Apollo, bogowie-wiatry). Mitologiczne toposy temporalne czy „atmosferyczne”, które już w poezji antycznej uzyskały status utartych wyrażen, należą do najbardziej skonwencjonalizowanych i w utworach literackich pełnią przede wszystkim funkcje stylistyczne. W tekstach różnego typu wykorzystywane są także postaci mitologiczne w funkcji przykładu dobrego lub złego postępowania: Herkules jako wzór siły, Achilles - męstwa, Penelopa - wierności, Parys - bez troski i egoizmu itd. Sprezycowany obszar występowania mają natomiast np. mitologiczne toposy funeralne (płacząca Niobe, Charon przewożący dusze) czy liczne mitologizmy występujące w obrębie topiki wstępu i dedykacji.

Do postaci, które są jednoznacznie kojarzone z określonym typem literatury, należy także Kupidyn. Z uwagi na dość wąski zakres kompetencji - w porównaniu z innymi popularnymi w poezji bóstwami, np. Apollinem - ograniczonych właściwie do sprowadzania miłości (i cierpień z nią związanych) jego „teren występowania” to przede wszystkim poezja miłosna. Na patrona tej poezji został mianowany już w antyku, a jednym z najdawniejszych tego dowodów jest utwór przypisywany w renesansie Anakreontowi:

Chciałbym słać ród Atrydów,
O Kadmosie chciałbym śpiewać,
A kitarra moją pieśnią

Cóż, żegnajcie mi herosi,
Już na zawsze - moja lira
Umie tylko grać Erosom.
Anakreontyki, fragm. 23 W. (23 B)

Związanie boga miłości z tematyką erotyczną poświadcza również fikcyjne epitafium Anakreonta autorstwa Simonidesa, w którym Erosy symbolizują piękno i tematykę miłosną charakteryzującą lirykę greckiego poety.

Cytowany anakreontyk został sparafrazowany przez Jana Kochanowskiego we *Fraszkach*:

Ja chcę śpiewać krwawe boje
Łuki, strzały, miecze, zbroje;
Moja lutnia - Kupidyna,
Pięknej Afrodyty syna.

Fr. 1,4: *Z Anakreonta*

W żartobliwy sposób przedstawiony przymus uprawiania poezji erotycznej oraz przeciwstawienie tego typu literatury epice heroiczej to motywy, do których będą powracać barokowi twórcy. Odnajdziemy

je w słynnych *Lekcyjach Kupidynowych* Kaspra Twardowskiego, powstałym na początku XVII wieku i wpisanym w indeks ksiąg zakazanych podręczniku sztuki kochania. Bohater tekstu, *alter ego* autora, zostaje przez Wenus odwiedziony od zamiaru tworzenia poezji wysokiej na rzecz lżejszych rymów i zapisany do „Kupidynowej szkoły”:

Pij z mego źródła, w którym też uczony
zamaczał głośne Kochanowski strony;

Lekcja pierwsza

Powołanie się na autorytet czarnoleskiego poety jest zarazem próbą dowartościowania poezji miłosnej, która w hierarchii gatunków i rodzajów literackich nie zajmowała wysokiego miejsca (najbardziej cenionym gatunkiem był epos). Twardowski eksponuje także, charakterystyczną dla poetyckich kontaktów z Cyprydą i jej synem, bezradność „ofiary”, której nie pozostaje nic innego, jak tylko podporządkować się prawom miłości.

Uczynienie z Kupidyna patrona poezji erotycznej jest także formą nobilitacji tego bożka, który przejmuje - przynajmniej w tym wybranym obszarze - rolę Apollina-Febę, opiekuna poetów i dawcy poetyckiego natchnienia. W wierszu Jana Andrzeja Morsztyna kompetencje Erosa zostają przedstawione za pomocą prostej metafory (w pierwszym wersie) oraz połączenia symbolicznych atrybutów boga i poety (łuku i liry):

Miłość jest Muzą, Kupido mym Febem,
Który jak smyczkiem gra na mej lirze
Tym łukiem którym wojuje i z niebem;

L. 4: *Do Panny*³

Przypisanie Kupidyna do poezji miłosnej znajduje stylistyczny wyraz w użyciu jego imienia jako metonimii:

³ W lokalizacji cytatów z utworów J. A. Morsztyna posługuję się następującymi skrótami: L. - *Lutnia*, K. - *Kanikula*, Er. - *Erotyki*.

Wolno pisać Wenerę, wolno Kupidyna

W. Potocki, *Ogród nieplewiony*, I, 147: *Ofraszkach*

Tobie moje kamery [...] [sc. Muzy - M W.]

Tobie rąca Pafija, Kupido ochotny, [...]

Tobie ma wilaneska, robotne sielanki,

J B Zimorowic, *X. Zalotnik*

Poezja miłosna nie zawsze jednak jest oceniana pozytywnie, co bezpośrednio przekłada się na krytykę inspiratora tej twórczości, Erosa. Szymon Zimorowic, nawiązując do młodzieńczych wierszy erotycznych swego brata, wyrzuca mu niewolnicze podporządkowanie bezlitosnemu bożkowi („Obrałeś z towarzyszem przestawać okrutnym” - *Dziewosłab*). Ten sam wątek podejmuje później w *Sielankach nowych ruskich* Józef Bartłomiej Zimorowic, winiąc Kupidyna za swoje dawne poetyckie „grzechy”:

Nie inaczej Paflijczyk głowni swojej wrzawą

Baczenie mi zaślepił smrodliwą kurzawą,

Żem jak w odmęcie chodził, nie tam, gdzie mi radził

Rozum, ale kędy mię śleporód prowadził.

II. Truńnicy

Tak czy inaczej, niewiele postaci mitologicznych zostaje obdarzonych funkcją patronowania twórczości poetyckiej, poza Kupidynem (i Wenus) jest to zazwyczaj Mars („marsowe rytmy” oznaczają tematykę batalistyczną) i - rzecz jasna - Apollo z Muzami, czyli postacię konstruuje liczne toposy wykorzystywane w wypowiedziach autotematycznych, tzw. topikę apollińską. To właśnie imiona towarzyszek Apolla wykorzystywano najczęściej jako synonimy poezji lub określonego jej gatunku (np. „sykulskie Muzy” - sielanki) lub nawet konkretnego wiersza. W rezultacie mitologiczne mieszkanki Helikonu ztraciły powoli w literaturze nie tylko status postaci boskich, lecz status postaci jako takiej, a ich nazwy osobowe (dotyczące grupy bądź poszczególnych bogiń) spełniały wyłącz-

nie funkcje stylistyczne. O podobnych zjawisku możemy mówić w odniesieniu do Kupidyna - dotyczy to oczywiście wyłącznie tych sytuacji, o których mowa powyżej.

„Bóg cały” - „chłopiąteczko niewieliczkie”. Boskie i dziecięce oblicze Erosa.

Ewolucja postaci Kupidyna, która dokonała się już w czasach antycznych, doprowadziła do ukształtowania wizerunku zawierającego elementy do pewnego stopnia ze sobą sprzeczne: status potężnego boga oraz naturę dziecka. Obydwe cechy w różnym stopniu dochodzą do głosu w konkretnych realizacjach poetyckich: czasami jest bogiem, czasami dzieckiem, a najczęściej jednocześnie i jednym, i drugim, co może powodować dysonans na płaszczyźnie językowej. Przykładem jest wypowiedź bohatera *Lekcji Kupidynowych*, który zwraca się do Erosa słowami „nieuchronny boże”, a jednocześnie używa zdrobnienia „łuczek”. Trudno zatem o jedną pełną charakterystykę bożka miłości, trafniejsze wydaje się wskazanie różnych aspektów jego wizerunku.

Uznawanie w Kupidynie wszechwładnego boga (bez wyraźnego zaznaczenia jego dziecięcej natury) znajduje wyraz przede wszystkim w przedstawianiu potęgi i zakresu jego władzy. Wergiliańskie „*Omnia vincit Amor*” [Miłość wszystko zwycięża] najwyraźniej pobrzmiewa w poezji wczesnego renesansu wzorowanej na twórczości autora *Eneidy* oraz rzymskiej elegii miłosnej. W erotykach poetów polsko-łacińskich wyeksponowana zostaje bezsilność ofiary miłości wobec sprowadzonego przez Erosa uczucia. Tak o nieracjonalnym zachowaniu pisze Andrzej Krzycki w wierszu pod znamienym tytułem *O własnym szaleństwie*:

Gnam sam, bo tak chce Amor, co wszystkich zwycięża,
Którego dróg rozumem nie wysledzi nikt.⁴

prze). E. Jędrkiewicz

Zakochany, podobnie jak bohaterowie homeryccy, działa pod przymusem niewidzialnej i nieprzewidywalnej siły. Upersonifikowany, ale równie nieuchronny, jest bóg miłości w elegii *Do Grynei* Jana Dantyszka:

Gdziekolwiek zdołałbym skryć się [...],
Wszędzie mnie Amor doścignie, co skrycie miota strzałami,
Jego pochodni to żar pali płomieniem mą pierś.
[.....]

Amor zwycięża mnie wciąż, z nim tak nierówny jest bóg.

przeł. K. Jeżewska

W późniejszych utworach poetyckich takie wyobrażenie Kupidyna jest rzadsze, dominuje wizerunek skrzydlatego dziecka, które może jednakowoż dysponować boską mocą. Boskość Kupidyna jest ukazywana aluzyjnie (np. z wykorzystaniem toposu *deus ridens* w *Iglicy w szpadę* J. A. Morsztyna: „Śmiał się Kupido, patrząc na to z nieba”) bądź też, o czym będzie mowa później, jako element charakterystyki boga-dziecka. Siła Erosa, który nie zajmował wysokiego miejsca w oficjalnej hierarchii bogów, jest pokazywana poprzez jego władzę nad innymi nieśmiertelnymi i ludźmi:

Sam dziedzic [sc. Kupido - M.W.] mądre wojuje poety
sam sprawę z królmi miewa i z księżęty;
tenże jasnego dolatuje nieba
i w bogi trafia, którego mu trzeba.

K. Twardowski, *Lekcje Kupidynowe, Lekcja pierwsza*

Przed miłością nie chroni zatem mądrość, talent czy pozycja społeczna. Jako dowód na potęgę Kupidyna przywołuje się mitologicz-

Cytaty z utworów A. Krzyckiego i J. Dantyszka na podstawie edycji: *Antologia poezji polsko-lacińskiej 1470-1543*.

ne historie miłosne, których był sprawcą. Do najczęściej przypominanych należą: miłość Polifema do Galatei, Achilleśa do córki Priama, przygody erotyczne Jowisza (Dzeusa) oraz - najbardziej znana - historia nieodwzajemnionej miłości Apollina do Dafne. Dzieje uczucia Latończyka do nimfy są przedmiotem renarracji we wstępnej przemowie Dziewosłęba w *Roksolankach* Szymona Zimorowica. Mistrz ceremonii weselnej, noszący cechy boga miłości i Hymena zarazem, przypomina, że przyczyną nieszczęśliwej miłości Apollina był konflikt z Erosem, a jego zarzewiem - pełne pychy uwagi pod adresem skrzydlatego bożka:

A ty, licha dziecino, zaniechawszy luku,
Głównią podkurzaj gachów przemierzłych na bruku;

Obrażony Kupido mści się okrutnie: kieruje w stronę Feba złotą strzałę miłości, a w Dafne godzi strzałą ołowianą. Zaczepnięta z *Przemian* Owidiusza fabuła jest jedną z kilkunastu opowiedzianych bądź przywołanych w formie renarracji przez Dziewosłęba. Ich wspólną cechą jest intencja ukazania miłości jako niszczącej namiętności, której ulega ofiara wbrew swojej woli i niesprzyjającym okolicznościom. Opowieści mitologiczne stanowią *exempla contraria* [przykłady ukazujące przeciwieństwa] dla historii związku Rozymunda i Lilidory - czyli ukrytych pod poetyckimi pseudonimami państwa młodych, którzy szczęśliwie uniknęli podobnego losu, ich miłości patronuje bowiem Hymen.

Najobszerniejsze opracowanie motywu konfliktu Kupidyna z Febem znajdziemy w epice romansowej Samuela ze Skrzyptyny Twardowskiego, przede wszystkim w udratyzowanej sielance *Dafnis drzewem bobkowym* odwołującej się do tradycji operowej, gdzie ten motyw był również bardzo popularny. Kupidyn jest w *Dafnis* jedną z osób występujących na scenie. Podobnie jak w klasycznej wersji mitu, jego działanie jest powodowane postawą Apollina, który po zabiciu Pytona

chwali siebie i swój łuk, wywyższając się ponad Kupidyna, którego nazywa pogardliwie „dzieciukiem” (czyli dzieciuchem) i „gaszkiem” biorącym za cel „liche [...] białogłowy” i zniewieściałych herosów (Parysa, Herkulesa, Adonisa). W wersji Twardowskiego nie dochodzi do bezpośredniej konfrontacji rywali, a Kupidyn działa na wyraźne polecenie Wenery, która podjudza go do zemsty. Początkowo niechętny do starcia z Apollinem, ostatecznie zgadza się wykonać rozkaz swojej matki. Po dokonaniu aktu zemsty wygłasza autopochwałę, w której pobrzmiwają tony przestrogi i groźby („bez krwi wygram i nago zwyciężę”). Wylczenie profesji, które nie chronią przed miłością, obejmuje m.in. mędrców, uczonych, kaznodziejów, mnichów, pustelników, wojowników. W zakończeniu zwraca się do wszystkich ludzi:

Przeto, kto żyw, nie gniewaj mię, radzę,
A schyl mi raczej karki swe po woli,
Bo z kim na upór jako się powadzę,
Tak kiedykolwiek, rychło li, długo li,
Na to się uprę, na to się usadzę,
Będzie w tej sieci rad nieraz z niewoli,
sc. VIII, 14

Niejedyny to przypadek w poezji staropolskiej, kiedy Kupido przypisuje sobie właściwości Śmierci opisywane w znanym średniowiecznym dialogu, podobną autocharakterystykę znajdziemy w pieśni Gracjana (II 19) z *Roksolanek*:

Moimi który zraniony pióry,
Stary, młody, pan, ubogi, w jakim chce [m]ieniu,
Nie mam ja znaku, w osobach braku;
Niech się kto chlubi, że mię nie lubi,
Najdę goja i w jedwabiu, i w [prostym] odzieniu.

Do historii Apollina i Dafne Twardowski powraca prawie 20 lat później w romansie *Nadobna Paskwalina*. Tym razem zostaje ona

opowiedziana z perspektywy boga, który pełni wobec głównej bohaterki rolę nauczyciela-przewodnika (jest jedną z postaci napotykanych w pokutnej podróży). Schemat fabularny pozostaje ten sam, natomiast znamienne jest przesunięcie akcentów: Apollo nie wygłasza, co zrozumiałe, pochwały Kupidyna, a sam bóg miłości jest tylko dzieckiem i wykonawcą poleceń swej matki, głównej antagonistki Paskwaliny.

Dziecięce oblicze Erosa znane było już poezji greckiej, ale w dobie staropolskiej można mówić wręcz o infantylizacji literackiego wizerunku boga. Służą temu *deminutiva* użyte do opisu wyglądu postaci i atrybutów: „niebożątko”, „maluchny”, „dziecię”, „rączka”, „paluszek” (Sz. Szymonowie, *II. Wesele*), „usteczek koralowych, oczek wdzięcznie ślicznych, / Na głowie swej ma włoski ukędzierzawione” (J. Smolik, *Pastorele*, V), „chłopiąteczko z łuczkiem niewieliczkie” (J. B. Zimorowic, *VI. Mołojcy*), „Kupidynku, co z łuczkiem chodzisz” (J. Szlichting, *Pieśń*⁵). Charakterystyka zewnętrzna Erosa jako dziecka często łączy się z zabiegiem naturalizacji tego bóstwa. Naturalizacja (twórcą terminu jest angielski badacz literatury dawnej Douglas Bush) polega na umieszczeniu postaci mitologicznej w tym samym świecie przedstawionym, w którym funkcjonują współcześni bohaterowie utworów, nasyconym w mniejszym lub większym stopniu XVI- i XVII-wiecznymi realiami. W rezultacie dochodzi do bezpośrednich interakcji między postaciami ludzkimi i boskimi, dzięki czemu zakochany może opowiedzieć, co zrobił „Zdybawszy w lesie Kupidyna, który / Strugał strzałeczki i oklejał pióry” (J. A. Morsztyn, L. 27: *Swar z Kupidynem*). Są utwory w całości oparte na naturalizacji, w których bóstwo jest jedną z głównych postaci działających (jak w omawianych tekstach Samuela Twardowskiego czy np. w *Satyrze albo Dzikim Mężu* Jana Kochanowskiego) oraz takie, w których naturalizacja ogranicza się do epizodów (np. w licznych sielankach: spotkanie pasterza z Kupi-

⁵ Wiersze Jerzego Szlichtinga cytuję na podstawie antologii *Poeci polskiego baroku*.

dynem). Termin naturalizacja oznacza także dość powszechne przedstawianie historii i postaci mitologicznych w realiach współczesnych poecie, nawet jeśli nie towarzyszy im intencja przeniesienia bóstw w inną rzeczywistość - jak w przywoływanej historii Apollina i Dafne w *Roksolankach*, gdzie nimfa określana jest jako „kniehyni”, a bogowi przypisuje się znajomość modnych XVI-wiecznych tańców. Można zakładać, że przyczyną takich anachronizmów jest dążenie do uplastycznienia opowieści i przybliżenia jej odbiorcom poprzez odwołanie się do uznanych kanonów urody i etykiety. Źródła ahistycznego traktowania bóstw w renesansie, który przecież postawił sobie za cel odnowienie kultury antycznej i przywrócenie właściwych wizerunków bóstwom mitologicznym, szukać trzeba w średniowieczu, które adaptowało mitologię na swój sposób, nie zważając na antyczne pierwowzory; w jakiejś mierze tendencja ta przetrwała również w następnej epoce. W poezji barokowej mamy do czynienia dodatkowo z trywializacją postaci bóstw, np. poprzez przedstawienie nimf smażących konfitury czy Wenus wymierzającej synowi klapsy. Najwięcej przykładów takiego zużytkowania tradycji mitologicznej dostarcza liryka popularna, czerpiąca wzory zarówno z pieśni ludowej, jak i z Kochanowskiego czy Szymona Zimorowica. Wenus z Kupidynem często goszczą na kartach XVII-wiecznych tomików „pieśni, tańców, padwanów”, najczęściej wpisując się w schematyczne przedstawienia gry miłosnej oraz równie stereotypowe pochwały urody kobiecej. Natomiast w niektórych gatunkach okolicznościowych, na przykład w epitalamium i innych formach panegirycznych, pojawienie się przemawiającej czy nawet podejmującej pewne działania postaci mitycznej jest podyktowane konwencją. W poemacie *Psyche* Jana Andrzeja Morsztyna, swobodnej parafrazy jednej z pieśni *Adona* Marina oraz znanego epizodu z *Metamorfóz* Apulejusza, Kupidyn i Wenus przybywają do Polski na dwór Władysława IV. Zgodnie z konwencją panegiryczną bożek wygłasza pochwałę królowej Marii Ludwiki i dam jej dworu, wykazując się przy

tym znajomością polskiej kultury i historii. W utworach weselnych, tak antycznych, jak i staropolskich, bogowie na równi z ludźmi biorą udział w uroczystościach. Wśród postaci mitologicznych powtarzają się te same i są to: Wenus, Hymen, Apollo z Muzami, czasami Lucyna oraz Kupidyn. Najważniejsza z nich wydaje się Wenus, Kupidyn gra postać drugoplanową najczęściej na polecenie matki wypuszcza strzały w kierunku nowożeńców lub jej towarzyszy. Obydwoje zaznaczają swoją obecność pośród bawiących się gości weselnych:

Wenus wraz z Kupidynem w tańczących się wciska
Kręgi, wesoło gnuśnym przymawia i każe
Synkowi łuk napinać i rozżarzać żagwie.

A. Krzycki, *Pieśń na wesele Króla Zygmunta I*
i ... *Królowej Polskiej Bony*. przeł. E. Jędrkiewicz

W pieśni II 12 z *Roksolanek*, które mają formę epitalamium idyllicznego, zawarcie znajomości z bożkiem miłości jest traktowane jako nieodłączne doświadczenie młodości. Kupidyn nie tylko wraz z młodymi „śpiewa i tańce miewa” (w. 6), ale wchodzi z nimi w fizyczny kontakt:

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

Wykorzystanie zabiegu naturalizacji w przypadku Kupidyna ma często na celu stylistyczne odświeżenie zużytego motywu: bezpośrednie spotkanie z bożkiem stanowi po prostu obrazowy sposób ukazania początku miłości. Bywa, że opis nie ogranicza się do momentu „ustrzelenia”, lecz przekazuje także reakcję „ofiary”, która w tym przypadku wdaje się w regularną bójkę z agresorem:

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

J. Gawiński, *Mopsus*

Przedstawianie bożka miłości jako dziecka oznacza także w konsekwencji ukazywanie jego działań jako zabawy oraz zależności od Wenus. Kupidyn występuje więc jako dziecko słuchające matki i wykonujące jej polecenia (najlepszym przykładem omawiana *Nadobna Paskwalina*), rzadziej jako niegrzeczne dziecko postępujące według własnej woli, jak w *Zjawieniu Zimorowica*, oryginalnej sielance o współczesnych przygodach Kupidyna i Hymena, do której przyjdzie jeszcze powrócić (por. II. 5). Infantylizacja w opisie postaci bożka obejmuje także sposób relacjonowania jego przygód: np. w sielance II Szymonowica Kupidyn określony jest jako „niebożatko”, które „od bólu krzyczało” i „z płaczem do matki bieżało”. *Notabene* temat anegdotki o użądlnym przez pszczołę Erosie zaczerpnięty został z idylli Teokryta, lecz liczne zdrobnienia są charakterystyczne wyłącznie dla tekstu polskiego. Skrajnym dowodem zdziecinnienia Kupidyna są klapsy, które dostaje od matki (przykłady znajdziemy w pieśniach popularnych) lub których przynajmniej się obawia:

Wenus się raz na syna rozjadła jak wściekła

Aż Kupido bojąc się, żeby nie był bity,
Z płaczem rzecze: [...]

Z. Morsztyn, *Na nieużytku*

Naturalną konsekwencją traktowania zachowań Kupidyna jako wyczynów i psot złośliwego dziecka jest określanie go niewybrednymi epitetami i peryfrazami: jako „złej Wenery chłopię” (J. B. Zimorowic, I. *Kobeźnicy*), „łotrzyk zuchwały” i „dziecko przeklęte” (J. B. Zimorowic, VI. *Mołojcy*), „smarkaczu, twa rzecz w piasku gmerać” (J. Gawiński, *Mopsus*).

Oryginalny efekt przedstawienia Kupidyna jako dziecka, a zarazem jako boga, który swymi strzałami unieszczęśliwiał ludzi, użył Samuel Twardowski w zakończeniu *Nadobnej Paskwaliny*.

W starciu Wenus, symbolizującej grzeszną namiętność i rozwiązłość - oraz Paskwaliny, która przeszła duchową przemianę, wygrywa ta druga, bóstwa miłości muszą natomiast uznać swoją porażkę. Kupidyn, pokonany i skompromitowany przez główną bohaterkę, nie śmiejąc pokazać się na oczy matce, upatruje sobie drzewo i „z desperacyjnej - kształtem głupich dzieci”:

Na onym się obiesi [sc. powiesi - M. W.]. Chróśnie przeszyniona
Gałąź pod nim. Skąd drogą sznurą zaciągniona,
Jako dżdżem kryształowym różdże swej makówka
Ciężka bywa - uwiśnie złotowłosa główka.
Wiatrom dawszy kędziory. Karcezek z mlekolicznej
Spadnie szyje na dół, wzrok pomrużywszy śliczny,
Skrzydółka go opuszczą, róże wszystkie zmieni
I z ustek koralowych ślinę srebrną wspieni,
Dziecinnymi pracując śmiertelnie piersiami,
A raz niespokojnymi tylkoż drgnie nóżkami.

s. 191

Szczegółowy, realistyczny i nacechowany emocjonalnie opis śmierci Kupidyna wywołuje mieszane uczucia u czytelnika. Nie wiadomo bowiem, jak pogodzić poczucie sprawiedliwości na wieść o karze, jaką sam sobie wymierzył sprawca bólu i cierpienia, z wyobrażeniem wisielca - dziecka. Można założyć, że wprowadzenie odbiorcy w stan konsternacji było zamierzeniem Twardowskiego, scena samobójstwa Kupidyna jest bowiem jego całkowicie oryginalnym pomysłem: wskazuje na to rękopiśmienny przekład hiszpańskiego romansu, z którego przejął poeta schemat fabularny opowieści o Paskwalinie, a w którym scena ta nie występuje. Na marginesie dodajmy, że twórca *Dafnis* nieraz zadziwia czytelnika własnymi wersjami znanych wydarzeń mitycznych czy przywoływaniem mało znanych faktów i postaci mitologicznych.

W licznej grupie utworów poetyckich poświęconych Kupidynowi na uwagę zasługują takie, które są swego rodzaju literackimi por-

tretami bożka. Ich głównym tematem jest charakterystyka Erosa, często odwołująca się do różnych, opisywanych wyżej aspektów. Jan Kochanowski, nawiązując we fraszce *O Miłości* (II 94) do emblematycznych wyobrażeń Kupidyna, daje alegoryczną wykładnię jego wyglądu oraz atrybutów:

Kto naprzód poczał Miłość dziecięciem malować,
Może mu się zaprawdę każdy podziwować.
Ten widział, że to ludzie bez rozumu prawie,
A wielkie dobra tracą przy tej głupiej sprawie.
Tenże nie darmo przydał do ramienia pierze,
Bo tam częsta odmiana: to gniew, to przymierze.
Strzały znaczą, że nagle człowieka ugodzi,
A z onej rany żaden zdrowo nie odchodzi.

Jak widać, dziecięca natura Kupidyna oznacza, iż ludzie zakochani tracą rozum; pierze (czyli skrzydła) symbolizuje niestałość i niepewność uczucia, strzały natomiast oznaczają rany zadane przez miłość.

Bardziej pogłębioną charakterystykę Erosa zawiera sielanka II Szymona Szymonowica, a konkretnie jedna z pieśni zasłyszanych na weselu i powtarzanych przez pasterzy w formie tzw. *carmina amobaea* [pieśni śpiewanych na przemian], stanowiących swego rodzaju wariacje na temat postaci bogów miłości. Podmiotem lirycznym w ostatniej z nich, wzorowanej na idylli Moschosa *Eros zbieg*, jest Wenus poszukująca syna; jej monolog to swoisty „portret pamięciowy” zaginionego. Ale niezwykajny to portret: elementy wyglądu zewnętrznego stanowią bowiem tylko punkt wyjścia do charakterystyki wewnętrznej:

Oczki ostre, ogniste, zła myśl, słodkie słowa;
[Insze na sercu nosi, insze mówi mowa,
[.....]]
Ręczynki ma króciuchne, lecz nimi szeroko
Zasiąga i pod ziemię przenika głęboko
Nagie i gołe ciało, ale myśl kudłata.

W wyliczeniu „znaków szczególnych” nie zabrakło tradycyjnych atrybutów: kołczana ze strzałami i pochodni, którymi zaginiony nęka swoje ofiary. Szczegółowy (w porównaniu do greckiego pierwowzoru) opis Kupidyna jest nacechowany emocjonalnie i to w sposób zdecydowanie negatywny, co sprawia, że odbieramy go nie tyle jako wypowiedź matki o synu (choćby i niesfornym), lecz jako bezlitosną krytykę złośliwego bożka, którego cechuje m.in.: „zła myśl”, serce: „złe, gniewliwe, / Nieubłagane, [...] zdradliwe”, „Wszystko jad, wszystko żądło”, „płacz jego fałszywy”, „śmiech nieprawdziwy”, „w uściech jego jady”. Swoją monolog Wenus kończy ostrzeżeniem dla potencjalnego „znalazcy”, który spodziewać powinien się po małym bożku wszystkiego najgorszego.

W innym świetle przedstawia sam siebie Kupidyn w pieśni Gracjana (*Roksolanki*, 11 19). Utwór ma formę dialogu: śpiewak, „potkawszy małą dziecinę”, nie rozpoznaje w niej boga, który czuje się z tego powodu urażony i - odpowiadając na kolejne pytania młodzieńca - dokonuje autocharakterystyki. Przede wszystkim więc podkreśla boski wymiar swojej osoby („Ja chociażem mały, przeciem bóg cały”), a następnie wyjaśnia, podobnie jak we fraszce Kochanowskiego, dlaczego jest dzieckiem (zakochany „Traci rozum i powagę, traci baczenie, / Mądrych ja skrócę, w dzieci obróćę”) i jakie jest znaczenie jego atrybutów. Rozmówca pyta m.in. o przepaskę na oczach. Uważa się, że wyobrażenie ślepego (tj. z zasłoniętymi oczami) Kupidyna, pojawiające się często w literaturze i ikonografii XVI i XVII, wywodzi się ze średniowiecza, choć i w poezji antycznej znajdziemy kilka poświadczeń takiego wizerunku (np. w idylach Teokryta). Ślepotą bożka miłości symbolizowała „ślepa” miłość, czyli uczucie, które nie wybiera. W swojej autoprezentacji Kupidyn idzie dalej, przedstawiając tę cechę jako dowód nieuchronnego charakteru miłości i jego boskiej władzy, która dosięgnie wszystkich, tak samo - lub niemalże tak samo - jak śmierć. Pieśń kończy się „poddaniem” mówiącego pod władzę Kupidyna,

jako że lepiej się poddać niż walczyć z niewyciężonym. Zakończenie takie zostało oczywiście podyktowane konwencją pieśni miłosnej, w której dobrowolne oddanie się w niewolę miłości jest jednym z klasycznych gestów zakochanego. Do zupełnie innych wniosków prowadzi obserwacja natury Kupidyna autora satyrycznej fraszki:

[...] Zginął, jako w morze
Rzucony kamień, kto się nie ma na ostroży
I poda, głupi, szyję do jego obroży.
W. Potocki, *Fraszki albo sprawy*, 217: *Abrys Miłości*

Przestrozę poprzedza charakterystyka bożka w formie pytań i odpowiedzi. Podobną formę ma epigramat Wespazjana Kochowskiego *Opisanie Miłości*. Poeta dokonuje alegorycznej interpretacji wyglądu Kupidyna, co przybiera postać dość schematycznego wyliczenia:

Czemu dzieckiem? Bo młodzi idą za nim chutniej.
Czem skrzydłato? Bo lotnym niestatek go czyni? [...]
Czemu ślepo? Oczu go rozkoszy zbawiły.
Czemu chudo? Zbytne go czucia wysuszyły.

Eros jest zatem przedstawiony w jednoznacznie negatywnym świetle, a na koniec zdeprecjonowany:

Któż go bóstwem uczynił? Ludzie; ta przyczyna,
By szpetną miłość kryło bóstwo Kupidyna.

Trudno odnaleźć w tym wyobrażeniu homeryckiego Erosa: potężnego boga, pierwotną siłę. Kupidyn zostaje ostatecznie odarty z resztek boskości, a ludzie, sami sobie winni, ponoszą konsekwencje swych błędów.

Gwoli pełnej charakterystyki boga należy odnotować jeszcze jedną jego cechę, do której odwoływali się staropolscy twórcy: urodę. W cytowanych wyżej poetyckich portretach elementy wyglądu

zewnątrznego Kupidyna przedstawiane były zazwyczaj alegorycznie, miały pozór fałszywego wdzięku, który był przyczyną zguby ofiary. Nie zawsze jednak urodę boga traktowano jako cechę negatywną. Od najdawniejszych czasów Eros, jako najpiękniejszy z bogów, stanowił bowiem ideał urody męskiej, a porównanie do niego było największym komplementem. Charakterystycznym przykładem jest wiersz Asklepiadesa *Do pięknego chłopca*:

Gdybyś przypiął skrzydelka złote i na ramię swoje błyszczące zarzucił kołczan pełen strzał - i przy Erosie cudnym stanął... Na Hermesa się klnę: nawet sama Cypryda nie pozna, który jej syn!

W poezji staropolskiej piękno kobiety podkreślano najczęściej poprzez zestawienie jej z Wenus bądź z inną boginią (a także przyznanie wyższości wobec kilku bogiń na raz), ale i bożek miłości pojawiał się w tych porównaniach, jak we fragmencie *Lekcji Kupidynowych* Kaspra Twardowskiego opisującym urodę dziewczyny:

A więc gładkości obie się zmieszały,
Którą ma Wenus, którą Amor mały.

Lekcja dziewiąta

Porównanie do Kupidyna występowało także w tekstach, które nie miały charakteru miłosnego, lecz laudacyjny. Sięga do niego np. Wacław Potocki w okolicznościowym utworze *Sielanka albo [...] Kolejna*, gdy charakteryzuje Jana Lipskiego obejmującego urząd starosty sądeckiego:

Mars z twarzy, póki milczy, ledwie słowo rzecze,
W lot postać Kupidyna pięknego oblecze,
Konsus, co przy Jowiszu podczas rady siada

Ukazanie głównego bohatera ceremonii jako Marsa i Kupidyna wpisuje się w schemat toposu pochwały poprzez zestawienie z kimś wy-

bitnym, niezwykłym (tu: bogiem). Kiedy imię bożka miłości pojawia się w obrębie topiki laudacyjnej, zostają wyeliminowane wszystkie negatywne konotacje, które zwykle tej postaci towarzyszą. Takie wybiórcze traktowanie postaci bądź fabuły, z których wydobywa się składniki w danym momencie przydatne, jest jedną z podstawowych zasad korzystania z tradycji mitologicznej w literaturze staropolskiej.

„Strzelec okrutny, zbójca wierutny”

Utwory zawierające charakterystykę Kupidyna, zarówno antyczne, jak i staropolskie, dowodzą, iż bożek ten „sam w sobie” stanowił wdzięczny temat literacki. Opis jego wyglądu oraz cech charakteru prawie zawsze ukrywał dodatkowy sens: alegoryczne objaśnienie natury miłości. Jednak jeszcze częściej pojawiał się w tekście poetyckim w innej, ściśle określonej roli: wykorzystywano jego postać, aby ukazać początek miłości oraz różne stany emocjonalne jej towarzyszące. Najczęściej przywoływano obraz Kupidyna czyniącego użytek ze swoich strzał o cudownych właściwościach. Określenie stanu zakochania znajdowało wyraz w zrozumiałej metaforze „Nowy postrzał do serca Kupido mu wpuścił” (J. B. Zimorowic, *X. Zalotnik*) bądź też w opisie sytuacji wykorzystującej zabieg naturalizacji, który przedstawiał Kupidyna jako członka rzeczywistości przedstawionej, który stojąc na uboczu, upatruje swoje ofiary:

A Kupido stanąwszy na ustroniu w kroku,
nałożywszy strzałę swą, ciągnie luk po oku
i tak podczas ugodzi [...]

K. Miaskowski, *Mięsopust polski*

Choć strzelający dysponuje bronią, a miłość w związku z tym traktowana jest jako uczucie, które rozpoczyna się bólem i raną, to

cytowane fragmenty nie stanowią podstawy do negatywnej oceny postępowania Kupidyna; strzały Amora nie są bowiem w tym przypadku częścią jakiegoś rozbudowanego obrazu poetyckiego, lecz stają się ośrodkiem konwencjonalnego obrazu lub wyrażenia o charakterze związku frazeologicznego, czytelnego dla odbiorcy (Kupidyn strzelił = ktoś się zakochał) i nie prowokującego go do dalszych interpretacyjnych dociekań.

Strzały Kupidyna nie muszą zresztą powodować bólu, przeciwnie: mogą przynosić rozkosz i ukojenie. Doświadcza tego bohater *Lekcji Kupidyńowych*, kiedy - oddany przez Wenus na „szkolenie” do Erosa - zostaje na początek ustrzelony pierwszą z pięciu strzał miłości. Wywodzący się ze średniowiecza motyw *quinque lineae amoris* [pięciu etapów miłości] odzwierciedlał kolejne stadia zaangażowania uczuciowego kochanków: od spojrzenia, poprzez zagadnięcie, dotyk, pocałunek, aż do zbliżenia cielesnego. Schemat ten był wykorzystywany przez poetów do opisu gry miłosnej; nie inaczej jest w *Lekcjach* zawierających relację z pobytu młodzieńca w szkole Kupidyna i czynionych tam postępow. Bywa i tak, że strzały miłości są obiektem pożądania, a ich brak-powodem do narzekania:

 Miłości nieszczęśliwa, nigdyś pięknej strzałki
 We mnie nie utkla! Po co noszę te piszczałki?

 Sz. Szymonowie, XIII. *Zalotnicy*

Podmiotem wypowiedzi jest pasterz, który bez miłości czuje się niepełnowartościowy i to właśnie w konwencji sielanki możemy doszukiwać się przyczyn takiej dość nietypowej postawy wobec braku zainteresowania ze strony Kupidyna.

Najczęściej „strzały Kupidyna” są jednak traktowane negatywnie, stanowią bowiem formę lub wstęp do wyrafinowanych tortur, „obsługują” zatem popularny (by nie rzec ograny) w poezji temat miłości i cierpienia. Postać Kupidyna okazuje się tu niezwykle przydatna,

ponieważ o wiele ciekawsze i dające więcej pola do popisu jest starcie z upersonifikowanym bogiem miłości niż z jakimś abstrakcyjnym pojęciem. Zadawanie i odczuwanie cierpienia, udręczenie, złorzeczenia, obrona, walka - to przykłady tematów, które najchętniej podejmują poeci, angażując bożka miłości w wymaginowane sytuacje i powierzając mu rolę myśliwego, psotnika, kata, tyrana, a czasem i ofiary. Najciekawsze egzemplifikacje znajdziemy w poezji miłosnej baroku, kiedy to „strzały Amora” oraz inne przejawy aktywności bożka miłości są motywami na tyle już znanymi, że nie wystarczy ich przywołanie, lecz uciekać się trzeba do bardziej oryginalnych pomysłów poetyckich.

Ugodzenie strzałą miłości symbolizuje zazwyczaj początek uczucia - i zarazem początek udręczenia. W nielicznych przypadkach cierpienie jest obopólne, a ogień namiętności obejmuje oboje kochanków („Widzę, że pałasz, i równo nas piecze / Ogień, i równie Kupido siecze” - J. A. Morsztyn, L. 17: *Na lakomą*). Dyskomfort psychiczny dotyczy najczęściej jednej strony i jest spowodowany nieodwzajemnionym uczuciem lub odmową ze strony okrutnej ukochanej (podmiotem lirycznym tych wyznań jest bowiem najczęściej mężczyzna). Jego wyrazem są opisy bólu zadawanego przez Kupidy na, nieustającego i niedającego chwili wytchnienia nawet we śnie:

Jeszcze i w nocy, i przez sen znikomy
Dręczysz mnie jeszcze, strzelcze niewidomy!
Ach, już to nazbyt! Dozwól, Kupidyńku,
Poddanym swoim nieco odpoczynku!

¹ J. A. Morsztyn, Er. 5: *Na sen*

Opisy cierpień bywają realistyczne, zwłaszcza gdy aktywność Kupidy na przyjmuje formę pastwienia się nad ofiarą. Najoryginalniejsze obrazy dręczenia zakochanego odnajdziemy w erotyku konceptystycznym.

Konceptyzm stał się jednym z najważniejszych nurtów poezji XVII wieku za sprawą dwóch poetów: Włocha Giambattisty Marina i Hiszpana Luisa de Góngory. Odwołując się do doświadczeń lirycznych Petrarcki, twórcy ci spopularyzowali nowy model pisania, w którym kluczowe stało się niejednoznaczne pojęcie konceptu. Oznacza ono - w najogólniejszym rozumieniu tego terminu - taką konstrukcję utworu poetyckiego i realizację tematu (często znanego czy nawet banalnego), która wywołuje zdziwienie i zaskoczenie czytelnika. Jednym ze sposobów osiągnięcia celu było zbudowanie wiersza na zasadzie połączenia zgodności z niegodnością (*concors discordia*), czyli sięgnięcia do faktów sprzecznych (=niezgodność) ze zdrowym rozsądkiem i doświadczeniem, a które uzyskują wyjaśnienie (=zgodność) dopiero w określonym kontekście (dlatego też paradoks, oksymoron i antyteza należały do ulubionego repertuaru środków poetyckich konceptystów). Maciej Kazimierz Sarbiewski, autor klasycznej rozprawy *O poincie i dowcipie*, przedstawiał składniki „zgodności” i „niezgodności” jako ramiona trójkąta: ich zbieg symbolizował istotę konceptu (penty). Teorię Sarbiewskiego świetnie ilustruje erotyk polskiego mistrza konceptyzmu Jana Andrzeja Morsztyna *Niestatek* (L. 83), w którym ta sama kobieta przedstawiana jest jako piękna i brzydka zarazem, a pozorna sprzeczność tego opisu wyjaśnia się w chwili, gdy zrozumiemy, że wygląd kochanki jest oceniany przez pryzmat stanu emocjonalnego podmiotu lirycznego (zmienia się on, „kiedy się zwadzimy”), uroda i brzydota stanowią zatem wartości subiektywne.

Zarówno w teorii, jak i praktyce poetyckiej, koncept występował w różnych odmianach, o czym pisze wyczerpująco Dorota Gostyńska w książce *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*. Jedną z nich był tzw. koncept przez narrację, który polegał na wymyśleniu wydarzenia czy przypisaniu komuś (np. postaci mitologicznej) fikcyjnej wypowiedzi w celu lepszego zilustrowania myśli. Tematem wiersza lirycznego bądź epigramatu wykorzystującego ten

rodzaj konceptu były więc często wyimaginowane współczesne przygody Kupidyna. Jedną z nich, przedstawiającą bożka pastwiącego się w wyjątkowo sadystyczny sposób nad ofiarą, zawiera pieśń Ostafiego (*Roksolanki* II 25):

Z srogiej tęsknicę opuściwszy ciało,
Gdy serce moje z piersi wyleciało,
Sam go ustroił Kupido pierzchliwy
W swe forgi, sam mu dał lot popędliwy.

Serce postrzegszy, że Kupido skrzydeł
Pozbył, chcąc wolne być od jego sidel,
Wzbiło się w górę i tym się już cieszy,
Że go bożeczek nie poima pieszy.

Gdy ono buja pod samym obłokiem,
Tyś go, Maryno, przeraźliwym okiem
Jako piorunem nagłym postrzeliła,
Tyś go z powietrza na ziemię zwabiła.

Potem z trafionych włosów twojej głowy
Ukręcone nań wrzuciłaś okowy

W alkierzu twoim do spodniego progu.

Tam go Kupido zły mając po woli,
Okrutnej nad nim zażywa swejwoli:
Jako w pniu jakim, dziecko nieuważne.
Topi w nim z bliska swe pręty żelazne.

Ostatnie, nie zacytowane tu zwrotki zawierają apostrofę do dziewczyny, która sama jedna może położyć kres cierpieniom, będąc „lekarstwem [...] i doktorem”. Pomysł zaczerpnął Zimorowicz z epigramatów antycznego poety Mealeagra, jednak rozwinął go w sposób nowatorski. Zastosowanie konceptu przez narrację nie wiązało się dla poety z żadnymi ograniczeniami, jak dostosowanie do realiów czy zachowanie zasady prawdopodobieństwa. I rzeczy-

wiecie: przedstawione przez Zimorowica wydarzenia, choć nieprawdopodobne, układają się w wewnętrznie logiczny ciąg przyczynowo-skutkowy. Punktem wyjścia jest obraz wyrastający ze związku frazeologicznego 'serce wrywa się do kogoś' oznaczającego tęsknotę. Metaforyczność wyrażenia zostaje odrzucona, w zamian otrzymujemy relację z przygód oswobodzonego serca, które Kupidyn obdarzył skrzydłami (aluzja do alegorycznego wyjaśnienia wyglądu Kupidyna: miłości uskrzydłającej zakochanego, przynajmniej w początkowym stadium). Z kolei wykorzystana zostaje metaforyka miłosno-batalistyczna (dziewczyna strzela oczami), a jeden z jej motywów (niewola miłosna) służy poecie do opisu tortur wykonywanych na żywym, acz usamodzielnionym organie: serce zostaje przybite do progu i tam - dochodzimy do wspomnianej wyżej kwestii dręczenia - okrutnie doświadczane przez bożka miłości. Serce traktować należy oczywiście jako pars pro toto „całego” zakochanego. Oryginalność utworu polega zatem na połączeniu znanych motywów w taki sposób, że czytelnik aktualizuje jednocześnie sensory dosłowne i metaforyczne. Podobnie jak w innych erotykach konceptystycznych, najważniejszy nie jest ograny temat (cierpienie miłosne), lecz sposób jego realizacji: realistyczny opis absurdalnych przygód oddzielonego od właściciela serca.

Koncept przez narrację, z wykorzystaniem postaci Kupidyna, jest podstawą kilku jeszcze innych pieśni w *Roksolankach*, m.in. w pieśni Serapiona (II 26), w której Kupidyn robi cięciwę do swego łuku z warkoczy nimfy - Maryny. Podobny pomysł zawiera *Czepiec* J. A. Morsztyna (K. 14): bożek miłości pomaga wychodzącej zwody dziewczynie osuszyć włosy i podstępnie zarzuca je - niczym sieć - na serce mężczyzny. Skojarzenie z siecią zostaje wywołane poprzez rewokację znanej historii miłosnej Wenus i Marsa, zakończonej uwięzieniem kochanków przez Wulkana. Fikcyjna przygoda Kupidyna i uzupełniające ją odwołanie mitologiczne składają się na kunsztowny przekaz banalnej myśli: piękna kobieta zniewala serce mężczyzny.

W odpowiedzi na różne formy psychicznego i fizycznego dręczenia zakochani zwykle ograniczają się do agresji słownej, stąd biorą się liczne w poezji miłosnej negatywne epitety, którymi obdarza się Kupidyna: „on zdrajca” (J. B. Zimorowic, *VI. Mołojcy*), „okrutnej matki okrutniejszy synu” (Sz. Szymonowie, *I. Dafnis*), „strzelec okrutny, zbójca wierutny” (Sz. Zimorowic, *Roksolanki*, II 12), „płochy, nieunoszony” (D. Naborowski, *Malina*). Zdarzają się przypadki czynnej reakcji, jak w cytowanej sielance Jana Gawińskiego, gdzie pasterz targa „kudełki” bożka czy w *Nadobnej Paskwalinie*, kiedy główna bohaterka w akcie zemsty łamie łuk i strzały śpiącego Erosa. Za pomocą logicznych argumentów próbuje się natomiast bronić renesansowy poeta:

Bo już nie mnie, ale mój cień frasujesz,
Który jeśli zatracisz, kto tak śpiewać będzie?
Z moich tych prostych rymów stawny jesteś wszędzie,
J. Kochanowski, *[Fraszki, II 94: O miłości*

A więc: nie nękać mnie, bo nie będę o tobie pisał, a kiedy nie będę pisał - przestaniesz istnieć. Jest to zatem to samo przekonanie o mocy poezji, które zmanifestował Kochanowski w *Muzie*: wyjątkowa rola poety w społeczeństwie wynika z faktu, iż to on decyduje, jakie wydarzenia i postaci uwiecznić.

W pastwieniu się nad ofiarą Kupidyn często ma współnika - a raczej współniczkę. Cierpienia miłosne są bowiem bezpośrednio powodowane przez obiekt miłości, a Kupidyn jest w stosunku do niego (do niej) pomocnikiem, wykonawcą i pośrednikiem, a nawet pozostaje z nim (z nią) w swoistej symbiozie: mieszka bowiem najchętniej w oczach dziewczyny:

Czemu mię, srogi i nieubłagany
Kupido, trapisz? Przecz okrutne rany
Sercu zadajesz? Czemu za cel nowy

Stawiasz je oczom pięknej białejgłowy,
Z których postrzały na mnie wymierzone
Tam się wracają, skąd są wypuszczone,
Z. Morsztyn, *Jednemu myśli rozerwanych*

Motyw Kupidyna strzelającego z oczu dziewczyny należy do najbardziej eksploatowanych w erotyku barokowym. Zbudowane na nim koncepty oparte są na analogiach: spojrzenie jako pierwszy etap miłości - strzały jako metafora zakochania, wzrok zabija - strzały zabijają, oczy jako podstawowy komplementowany składnik urody kobiecej - Kupidyn jako dawca piękna itd. Od określenia oczu jako siedziby Kupidyna rozpoczyna się najbardziej bodaj znany utwór konceptystyczny Daniela Naborowskiego *Na oczy królowy angielskiej*:

Twe oczy, skąd Kupido na wsze ziemskie kraje,
Córo możnego króla, harde prawa daje,

Motyw oczu jest początkiem konkatencji [tj. wypowiedzi poetyckiej polegającej na powtarzaniu i dopełnianiu poszczególnych słów lub zwrotów], można zatem go uznać za najważniejszą cechę wychwalanego elementu urody adresatki wiersza. Pojawiający się w tekście wizerunek Kupidyna bliższy jest pierwotnym greckim wyobrażeniom (jest surowym władcą) niż skrzydlatemu chłopcu, jak zazwyczaj bywa w realizacji tego motywu. W innym tekście (*Do jednej o Kupidynie*) Naborowski nawiązuje do mitologicznych przygód Kupidyna, które doprowadziły do gniewu bogów i wygnania niesfornego syna Wenus z Olimpu. Tym razem akcent położony zostaje na chłopcę, nie zaś na boskość Kupidyna, którego wyuczyny traktowane są jako nieznośne psoty. Świadczy o tym styl, w jakim opowiedziana została historia: „Jął po niebie harce wodzić”, „Wygnali hardą dziecinę”. Przygoda ta otrzymuje nowe zakończenie: zesłany na ziemię Kupidyn znajduje pocieszenie w oczach dziew-

czyny i zapomina o upokorzeniu. Renarracja mitologiczna staje się więc materia koncepcji, ponieważ głównym przesłaniem wiersza, jak często w poezji dworskiej bywa, jest komplement.

Zamieszkanie Kupidyna w oczach dziewczyny jest także przedstawiane jako forma zniewolenia bożka, który z zapalem strzela z nowych pozycji (J. A. Morsztyn, L. 89: *Na oczy*). Bywa jednak i tak, że są one nieprzyjazne dla bożka, jak w erotyku Jana Andrzeja Morsztyna pod tytułem będącym jednocześnie kwintesencją charakteru nieugiętej kochanki (Er. 28: *Ogień i mróz*), w którym Kupidyn najpierw traci skrzydła, spalone ogniem spojrzenia, potem zaś pochodnię - zmrożoną zimnym sercem. W każdym wypadku podkreślona zostaje wyższość kobiety nad bogiem oraz jego podporządkowanie. Nic dziwnego, że Kupidyn nie będzie - jak chciałby zakochany - postępował wbrew kobiecie:

 Nie wiesz, żem swój dom w jej oczach zasadził?
 A któż się mądry z gospodarzem wadził!

 J. A. Morsztyn L. 27: *Swar z Kupidynem*

Wyższość kobiety, która może nawet dysponować pewniejszą bronią (oczy) niż strzały miłości (por. np. J. A. Morsztyn, L. 73: *Pewna broń*) sprawia, że Kupidyn nic nie zdziała bez jej zgody i woli; często okazuje się zatem być nie surowym władcą, który wydaje „harde prawa”, lecz zaledwie giermkim. Cel zresztą pozostaje ten sam i wspólny dla bożka i kobiety: nękanie zakochanego, dla którego porozumienie się tych dwojga ma wyłącznie negatywne konsekwencje:

 Oto nad piorun przerazi i wsze strzały
 Z twych oczu na mnie miece bożek mały,
 [...] Pieszczone dziecko, skąd wżdy na mą mękę
 Tak mierne oko, tak żartką masz rękę?
 [...] Tyś winna, tyś mu oczu pożyczyła,

 Sz. Zimorowic, *Roksolanki*, II 17

Przykładów eksploatacji motywu Kupidyna mieszkającego w oczach dziewczyny jest dużo i nie ma potrzeby ich nadmiernie mnożyć. Tym bardziej, że - jak to w przypadku popularnych tematów bywa - sporo tekstów powiela schemat, nie wnosząc doń nic nowego. Na tym tle oryginalnie wypada - co zresztą również nie dziwi - Jan Andrzej Morsztyn, który umieszcza Kupidyna nie tyle w oczach, co w dołeczkach na twarzy uśmiechającej się dziewczyny, podkreślając w ten bezpretensjonalny sposób jej urodę:

Czarowny śmiechu, który w ślicznym ciele
Różanych jagód wierzysz dwie łóżnice
I dwie kolebki, w których bez różnice
Wdzięk z Kupidynem łóżko sobie ściele,

L. 180: *Na uśmiech*

Morsztyn odświeża popularny motyw nie tylko poprzez drobną modyfikację, ale także poprzez zaakcentowanie pozytywnych cech Kupidyna, tu przede wszystkim reprezentującego urodę, piękno, wdzięk.

Kupidyn jest dla poetów-konceptystów postacią atrakcyjną, stąd i często angażowaną w różne przygody obrazujące cierpienie miłosne. Postać bożka pomaga wyjaśnić paradoksy miłości (Kupidyn zgasił pochodnię w płaczu dziewczyny, a w konsekwencji ta płacze iskrami; „ogień idzie z wody” - płacz wzbudza uczucie - por. Jan Andrzej Morsztyn K. 27: *Na płacz jednej panny*) oraz wytłumaczyć związek stanów emocjonalnych z alkoholem (por. zaczerpnięty z liryki greckiej obraz Kupidyna utopionego w pucharze z winem - J. A. Morsztyn: *O Kupidynie*, L. 145) itd.

Przedstawianie Kupidyna jako strzelca, a zakochanego jako ofiary wiąże się z popularnym od czasów starożytnych opisywaniem miłości za pomocą metaforyki batalistycznej. W ciekawszych ujęciach poezji staropolskiej „bój nowy, Kupidynowy” jest przedstawiany z uwzględnieniem ówczesnych realiów wojennych lub myśliwskich. Wyrazem takiego uwspółcześnienia motywu są określenia bożka:

bisurmaniec, hordyńczyk; z racji łuku i strzał jest także porównywany do kozaka. Ciekawe połączenie metaforyki łowieckiej z omawianym motywem Kupidyna mieszkającego w oczach dziewczyny zawiera utwór Daniela Naborowskiego *Do Kupidyna o tejże*. Zakochany porównany jest do zwierzyny łownej namierzonej przez bożka, który „okopał się” w oczach dziewczyny. Jedyne, co pozostaje ofierze, to prośba o przejście na jego stronę:

Okrutny bisurmańcze, Kupido zuchwały
[.....]

We mnie się koszem połóż, do niej puść zagony.

W innym tekście tego poety, pod znamienym tytułem *Łowy* dochodzi natomiast do odwrócenia sytuacji: kobieta staje się celem myśliwego, który widzi w Kupidynie swego sprzymierzeńca. Cała przygoda kończy się jednak nieoczekiwaną (dla mężczyzny) zamianą miejsc - i na tym polega koncept w tym utworze:

Cicho, cicho, Kupidynie,
Tu w tej zielonej krzewinie
Lub pada, lub słońce wschodzi,
Śliczna łani się przechodzi.
Wej, trop świeży! Serce czuje,
Że gdzieś poblizu żyruje.
Weźmi luk i prętkie strzały:
Ono, ono, zwierz zuchwały!
[.....]
Coś uczynił najlepszego?
Mnieś postrzelił, a prętkiego
Zwierzaś chybił [...].
Ja z łowu, łowczy ubogi,
W sercu niosę postrzał srogi.

Uwagę zwraca konsekwencja w obrazowaniu; obejmuje ona zarówno konstrukcję sytuacji lirycznej (tropienie zwierzyny z ukry-

cia), porównanie kobiety do łani (które, podobnie jak inspirowane liryką grecką zestawienia dziewczyny z kłaczą, miało wydźwięk pochwalny), jak i słownictwo zaczerpnięte z gwary łowieckiej.

Ranienie strzałami, dręczenie, torturowanie, wzięcie w niewolę i inne tym podobne działania Kupidyna doprowadzają zakochanego do stanu agonalnego. Rzadko jednak do śmierci - to pewien paradoks, ale wytłumaczalny regułami konceptu - uśmiercenie przyniosłoby bowiem wybawienie, a położenie zakochanego, co wiemy ze znanego wiersza Morsztyna, jest znacznie gorsze niż trupa. W poezji staropolskiej znajdziemy jednakowoż nieliczne przykłady wykorzystania bożka miłości w charakterze mordercy mimo woli. Pierwszy raz postać uśmiercającego Kupidyna pojawia się, dość nieoczekiwanie, w *Figlikach* Mikołaja Reja (157. *Śmierć z Kupiderrri*). Utwór ma charakter anegdoty o przypadkowej zamianie strzał między bożkiem i upersonifikowaną Śmiercią, w wyniku czego wszystko dzieje się na opak: młodzi umierają od strzał Kupidyna, a starzy na nowo mają ochotę na miłosne igraszki. Opowieść kończy Rej sentencjonalnie: „Taki zawżdy marny świat w tych omyłkach pływał”. Niewątpliwie w nawiązaniu do tego figlika powstała fraszka Wacława Potockiego *Śmierć z Kupidynem* (*Fraszki albo sprawy*, 216). Jest to utwór lżejszego kalibru, bez intencji moralizatorskiej, a historii zostaje nadany koloryt lokalny. Podobnie jak u Reja, dochodzi do zamiany strzał, tym razem jednak jej sprawcą jest sam diabeł, a obydwójce zainteresowani o niczym nie wiedzą. Konsekwencje są równie żałosne: na weselu pan młody ginie od strzały Kupidyna, zaś w innym miejscu skłaniający się już ku życiu wiecznemu delikwent ożywa w miłosnym afekcie. Tylko Eros jest w tym utworze postacią z innego świata, ale w pełni zaadaptowaną w XVII-wiecznej Polsce: incydent ma miejsce podczas wspólnego noclegu „nad wiślnym brzegiem / Niedaleko Koszyczek”, skąd towarzysze ruszają dalej: „Śmierć gdzieś ku Proszowicom, bożek ku Tarnowu”.

Najciekawszy przykład opracowania motywu spotkania Kupidyna ze Śmiercią, zaczerpniętego *notabene* najprawdopodobniej z *Księżeczki emblematów* Andrei Alciatego, zawiera sielanka V. Bartłomieja Zimorowica *Roczyzna* [Rocznica], Obszerny, przetykany pieśniami i opowieściami pasterzy utwór poświęcony jest pamięci młodszego brata, Szymona i zawiera próbę poetyckiego wyjaśnienia przyczyny przedwczesnego zgonu autora *Roksolanek*. Ma ona formę opowieści, która rozpoczyna się spotkaniem Kupidyna z Kloto, mitologiczną Parką, spełniającą w utworach staropolskich funkcję bogini śmierci, przez Zimorowica dodatkowo obdarzoną wyglądem i atrybutami wywodzącymi się z tradycji średniowiecznej („Śmierć niezłagana, bez ciała, bez oczy / Z kossą do niego jadowitą skoczy”). Dochodzi do konfrontacji bóstw i wymiany strzał: Kupidyn, broniąc się, wypuszcza strzałę miłości, Kloto zaś, „miłośną chęcią zapalona”, rzuca mu się na szyję i niepostrzeżenie umieszcza w jego kołczanie swoje strzały. Nieświadomy tej zamiany Kupidyn leci do Aonu, mitycznej krainy, gdzie spotyka Symeona (czytelny pseudonim poetycki Szymona Zimorowica) i zachęca go do oddania się w służbę Wenus. Gdy ten odmawia — zostaje ugodzony strzałą:

[...] Widząc to zuchwały
Marsowic, porwał kołczan pełnostrzały,
On kołczan, który dała mu w zakładzie
Wiedma piekielna; ten namniej o zdradzie
Wiedząc, gdy z niego śmiertonośne pręty
Położy na luk haniebnie napięty,
Niestetyż, ledwie cięciwy pociągnie,
Za pierwszym razem Symicha dosięgnie
Strzałą, którą mu na złe podrzuciła
Lachezis wściekła, gdy go polubiła.
Zatem Symicha wszystkie żywe siły,
Wszystkie uciechy żywe opuściły.
Tu koniec wzięły saurmackie ody,
Tu symfonije, tu głośne epody

Ustały, kiedy przedniego muzyka
Zaraza bólem niezleczonym tyka.

Być może, jak twierdzi Paweł Stępień w książce *Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci*, Zimorowic w ten sposób wskazuje na chorobę weneryczną (syfilis) jako bezpośrednią przyczynę śmierci brata: byłoby to logiczne wytłumaczenie śmiertelności strzał Amora. Niezależnie od tego opowieść sama w sobie jest wyróżniającym się w literaturze staropolskiej twórczym przykładem wykorzystania postaci bóstw w celu skonstruowania swego rodzaju apokryfu mitologicznego: historii, która mogłaby się znaleźć w klasycznej mitologii. Mamy zatem do czynienia z formą wykorzystania fabularnego aspektu mitu nazywaną transpozycją.

Znamienne jest zatem, iż jeśli już Kupidyn powoduje śmierć swej ofiary, czyni to niechęć. Sposób przedstawiania jego postaci w poezji miłosnej pozostawia więc, mimo wszystko, margines sympatii dla bożka, który co prawda rani, ale też sprowadza najłodsze uczucie miłości. Nieprzypadkowo większość omawianych przykładów pochodzi z utworów J.A. Morsztyna, Naborowskiego i S. Zimorowica: postać Kupida i przypisywane mu przygody były wdzięczną materią dla twórców erotyku conceptystycznego. A jeśli przypomnimy za książką Jadwigi Kotarskiej *Erotyk staropolski. Inspiracje i odmiany*, iż istotną zasługą poezji kunsztownej było odświeżenie popularnej i nieco już zbanalizowanej tematyki miłosnej, to - pół żartem - docenić musimy wkład skrzydlatego bożka w rozwój naszej literatury.

„Amor, co wszystkich zwycięża”?

Tradycja antyczna przedstawia Erosa jako boga niezwycięzonego, nawet gdy przeistacza się w skrzydlatego chłopca wyrządzającego wiele zamieszania swymi niezwykłymi strzałami. Potwierdzają ten

wizerunek także omawiane powyżej przykłady utworów staropolskich. Dowodem potęgi Kupidyna są liczne miłosne historie mitologiczne, których był sprawcą, a w starciu z nim polegli najwięksi: Jowisz, Apollo, Herkules. Czy Kupidyn nie ma zatem żadnego godnego siebie przeciwnika?

W literaturze staropolskiej bożek miłości bywa przeciwstawiany Marsowi (czyli swemu ojcu - wedle niektórych wersji mitu), a „bój Kupidynowy” - „Marsowemu dziełu”. Antytetyczne zestawienie tych dwóch postaci opiera się na ich alegorycznym rozumieniu i odwołuje się do pochodzących ze średniowiecza dwóch z trzech modeli życia: *vita voluptiva* - życia rozkosznego i *vita activa* - aktywnego (trzeci model to życie kontemplacyjne: *vita contemplativa*). Spośród tych trzech możliwych dróg życiowych *vita voluptiva* było oceniane najczęściej negatywnie. Podobnemu wartościowaniu poddany zostaje Kupidyn, a mężczyźni pozostający w jego władzy oskarżani są o zniewieściałość, odstępianie od tradycji rycerskich i sprzeniewierzenie się swojej naturze (przykłady takich nieszczęśników wymienia Apollo w *Dafnis* Twardowskiego; wymowny obraz zniewieściałego i zgnusiałego Adonisa zawiera sielanka XI Szymonowica). Ten negatywny aspekt wizerunku Kupidyna w ciekawy sposób wykorzystuje Daniel Naborowski w utworze *Zwada Marsa z Kupidynem*. Obydwaj bogowie stanowią alegorie osób historycznych Jana Daniłowicza (Mars) i Hieronima Radziejowskiego (Kupidyn), co zostaje wyjaśnione w podtytule. Kostium antyczny obejmuje także inne osoby przedstawione w utworze, rzecz dzieje się bowiem na uczcie wydanej przez Jupitera - księcia Krzysztofa Radziwiłła. Między bohaterami dochodzi najpierw do utarczki słownej, a potem do bójki. Współczesny Mars i Kupidyn zostają przedstawieni zgodnie ze stereotypowymi wizerunkami bóstw: pierwszy jest „srogi”, waleczny, drugi - zaczepny, ale „gładki”, zbyt delikatny w bezpośrednim starciu, co kończy się jego porażką, skwitowaną poniżającym ostrzeżeniem: „Gdzie Mars śmiały zasiada, wara, Kupidynku!”

Mars to jednak nie jedyny i nie najważniejszy przeciwnik Kupidyna, tym bardziej, że w resorcie podporządkowanym temu bożkowi nie ma zbyt wiele do powiedzenia. W mitologii klasycznej uczuciom patronowały, poza Wenus i jej synem, także inne bóstwa - przede wszystkim Hymen (bóg małżeństwa) i Anteros (patron miłości odwzajemnionej). Pierwszego z nich najczęściej przywoływali twórcy epitalamiów, powierzając mu tradycyjnie funkcję utrwalenia uczucia wznieconego w nowożeńcach przez Kupidyna. Wyjściem poza konwencję jest ukazanie starcia obydwu braci (według niektórych mitów matką Hymena była również Afrodyta) i walki o zakres wpływów. Taki wyimaginowany „spór kompetencyjny” przedstawia Józef Bartłomiej Zimorowic w sielance XIV *Zjawienie*. Hymen zarzuca Kupidynowi nieuczciwe zachowanie, wypominając mu destrukcyjną działalność w obszarze, który zarezerwowany został dla niego - patrona miłości małżeńskiej:

[...] mówię, o tych,
Którzy się do małżeńskich mają związków złotych,
Łże podczas gód ślubnych i samych, i gości
Prawie do niesłuchanej przywodziśz lekkości.
Kędy ja krotofilę wwodzę i uciechy,
Saltarele, muzykę i wzajemne śmiechy,
Tam ty wnosisz zaloty, tam rankor prowadzisz
I twardą pijatyką godowniki wadzisz.

O rozstrzygnięcie sporu „oba miłości szafarze” proszą swą matkę Wenus. Ta, odczytując werdykt „z karty”, decyduje, iż władza Kupidyna ma się kończyć - a Hymena zaczynać - z chwilą zawarcia małżeństwa:

Prawo jest pospolite, że co się jednemu
Nie godzi, to się nie ma godzić i drugiemu.
Nie ma Kupidowego Hymen psować rzędu
Ani Hymenowego Kupido urzędu

Ma się przykrzyć; a kiedy małżeńskie przymierze
Za uchwałą powszechną naród ludzki bierze,
Hymenowi samemu zwierzchność ta należy. [...]

Cóż z tego, skoro Kupidyn wyśmiewa „dekret” matki i oświadcza, iż nie ma on żadnej mocy wiążącej. Po jego słowach poeta przenosi bohaterów z rzeczywistości mitologicznej w realia XVII-wieczne, a konkretnie w okolice Lwowa, które opisane zostały z wyraźnym pietyzmem i dbałością o szczegóły topograficzne, takie jak rzeka Pełtwa, pagórki, na których miasto jest położone z górującym Wysokim Zamkiem, „pagórki, lasy, pola w okolicy”. Pojawiający się na przedmieściach Lwowa synowie Wenus 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.

Mistyfikacja obejmuje nie tylko zmianę nazw mitologicznych na współczesne, bożkowie opowiadają o swoich zmyślonych przygodach, które rzekomo skłoniły ich do opuszczenia rodzinnego domu, a przy tym posługują się niewyszukanym słownictwem i obrazowaniem adekwatnym do poziomu intelektualnego słuchaczy. Nie przeszkadza to Kanarkowi-Kupidynowi przemycić aluzji, której nie rozumieją pasterze („Tych słów kozidojowie oni nie pojęli”), ale rozszyfrowuje czytelnik:

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

Pasterze zaprzyjaźniają się z bożkami, czego rezultatem jest ich późniejsze postępowanie: Filemon chce się żenić z każdą napotkaną

dziewczyną, a Zacharek nie ustaje w miłosnych podbojach, ponosząc za to konsekwencje: nie raz zostaje pobity przez zazdrosnych mężów, nie jednej kochance płaci „bykowe” (rodzaj ówczesnych alimentów). Po latach obydwaj, a zwłaszcza Zacharek, rozumieją przyczynę swych niedoli, a czytelnik otrzyma na zakończenie radę:

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

Niemniej jednak, choć intencja moralistyczna jest jasna, trudno stwierdzić, aby Kupidyn wyszedł z tej przygody pokonany. Niewątpliwie przegrany jest natomiast ten, kto się władzy „Kanarka” poddał. Ale i Hymen nie odnosi jakiegoś spektakularnego zwycięstwa. W istocie obydwaj bożkowie, ze względu na swe pogańskie pochodzenie, powinni być traktowani podejrzliwie, czego wyrazem są także pochodzące z folkloru określenia, jakie pojawiają się w ustach innych pasterzy: „widmy lubo odmieniec z nocwidem”.

Kupidyn zostaje przeciwstawiony Hymenowi także w wierszu *Dziewosłab* otwierającym *Roksolanki* i jest to przeciwstawienie dalekie od humorystycznej opowieści. Odnoszący się do podmiotu wiersza tytuł oznaczał w kulturze staropolskiej swata oraz mistrza ceremonii weselnej, tak więc zgodnie z oczekiwaniami utwór jest swego rodzaju odpowiednikiem oracji kierowanej do państwa młodych i pełni funkcję wprowadzenia do konkursu śpiewaczego. *Dziewosłab* rozpoczyna przemowę od utożsamienia się z antycznym bóstwem:

Owożja, Hymen, do Was, wdzięczni Oblubiency
Przychodzę na biesiadę; [...]

Dalej przedstawia siebie jako syna Afrodyty brata Kupidyna, boga małżeństw i prokreacji, opiekuna domowego ogniska:

On ci ja jest, bożeczek młodziuchny, pieszczony,
Syn ida[liz]skiej matki, wnuk pięknej Dyjony,

Przyrodny Kupidynów, nie Kupido przecie,
Aby ludzie samopas nie żyli na świecie,

Swego brata-antagonistę charakteryzuje bez ogródek jako kogoś, kto nęka swe ofiary, nazywając go „towarzyszem [...] okrutnym”, „niemiłosiernym zabójcą”. W pewnym momencie to jednoznaczne rozróżnienie zostaje zatarte. Hymen przytacza szereg renarracji i re-wokacji mitologicznych dowodzących władzy Kupidyna (wśród nich opowieść o Apollinie i Dafne), używając przy tym konsekwentnie formy pierwszoosobowej („Doznał mi ię Polifemus” „moje [...] strzały sercotypczne” - podkr. M. W.). Następnie, kierując swe słowa do nowożeńców, znów wyraźnie odcina się od swego „półbrata”:

Ten ogień w serach waszych niegdy nie zagaśnie.
Darmo tedy Kupido o was się pokusi,
Bowiem pochodnia jego szwankować tu musi
[.....]
Bierzcież, nie ustawając w chwalebny zakonie,
Do kresu, gdzie macie wziąć dwie złote koronie.
Oto za was Kupido (nie ów, co się łągnie
W Pafie, lecz Amor Boży) to jarzmo pociągnie;
podkr. M. W.

Dziewosłab-Hymen jest zatem jednocześnie Amorem Bożym. Jego postać (jeśli weźmiemy pod uwagę partie tekstu, w których wypowiada się również jako Kupidyn) pozwala w symboliczny sposób ukazać dwa oblicza miłości: świętej i grzesznej, a motyw ten kontynuowany jest w pieśniach chórów z użyciem metaforyki kwietnej: ogrody Wenus oznaczają piękno przemijające, niszczące i są przeciwstawione ogrodom Bożym, które symbolizują szczęście i życie wieczne.

Mistrz ceremonii weselnej w *Roksolankach* jest postacią niejednoznaczną, ale przeciwstawienie Amora Bożego (*Amor Divinus*) Kupidynowi to motyw znany kulturze staropolskiej. Wywodzi się

on bezpośrednio z alegorycznej interpretacji mitologii, wedle której jedno z wcieleń Kupidyna symbolizuje miłość bożą. Popularna w średniowieczu i uprawiana również w późniejszych epokach praktyka chrystianizacji mitologii polegała m.in. na adaptowaniu funkcji bóstw antycznych do aktualnego światopoglądu. Pierwotną siłę, którą oznaczał Eros w najdawniejszych wierzeniach, odniesiono zatem do wewnętrznego pragnienia duszy, która podąża do Boga. Sposób argumentacji, którym posługiwała się alegoreza, oddaje fragment rozprawy *Bogowie pogan* Sarbiewskiego poświęcony temu zagadnieniu:

Kupidyn przedstawiany jest ze skrzydłami i strzałami, miłość bowiem skierowana ku Bogu baczy zawsze na swój cel i zamiar, zapominając całkiem o innych rzeczach widzialnych, a dalej jest potężna i czynna, nigdy nie wypoczywa, chętna do poświęceń, ustawicznie gotowa do miłowania swego stwórcy. Ślepemu Kupidynowi przyznali jednak umiejętność miotania strzał, gdyż miłość ku Bogu, gdziekolwiek nie rzuci strzałą, dosięga Boga, ponieważ cel, w który godzi, jest wszędzie i rozciąga się w niezmierzonej przestrzeni. Bóg bowiem [...] jest kulą, której środek znajduje się wszędzie, nigdzie nie ma obwodu. Jeśli więc punkt środkowy Boga i tym samym cel znajduje się wszędzie, dokądkolwiek ślepy Amor lekkomyślnie wypuści strzałę

i pięknej, jakby w jakimś uczestnictwie w boskości. (s. 155)

Sarbiewski, powołując się na filozofów starożytnych (m.in. Platona, Ksenofonta), pisze o dwóch Kupidynach: „jeden niebieski, a drugi pospolity” (s. 157). Wyraźnie przy tym podkreśla różnicę między nimi, charakteryzując tego pierwszego, „o którego odmienności w stosunku do zwykłego tylokrotnie przypominam czytelnikowi, by nie sądził, że przynoszę ujmę świętym sprawom, na wypadek, gdyby o tym zapomniał i mniemał, że mówię o występnej miłości i ją przyrównuję do spraw teologicznych” (s. 165). Kilka typów Amatorów funkcjonowało także w emblematyce; z popularnego zbioru *Alciatusa* pochodzi ujęcie Anterosa jako Amora Cnoty (*Amor Virtutis*), z wieńcami na głowie i bez przepaski na oczach, prowadzącego

zwycięską walkę z Erosem. W innym popularnym wydawnictwie autorstwa Ottona Vaeniusa przeciwnikiem Kupidyna był *Amor Coelestis* (Miłość niebiańska), który stanowił plastyczną konkretyzację (i zubożenie) idei platońskiej. Kształtując wizerunek Amora Bożego, czerpano z tych wyobrażeń, zamieniając wieniec na aureolę, przydając mu zwyczajowe atrybuty Erosa: łuk ze strzałami i pochodnię oraz traktując jako - o czym pisał Sarbiewski - alegorię Miłości Bożej.

Inspiracje neoplatonizmem tłumaczą fakt, iż w *Roksolankach* występuje Amor Boży, a nie - co było bardziej na miejscu - znany także z emblematyki *Amor coniugalis* (Miłość małżeńska). Wyobrażenie Amora odwołujące się do platońskiej koncepcji miłości niebiańskiej zawiera pieśń Koronelli (I 6):

Śliczny aniele, w człowieczym ciele,
Duchu przewybrany,
Ciałem nadobnym jako ozdobnym
Płaszczem przyodziany!

Tobie przez miary Bóg nadal dary,
Na twe młode ciało
Wszystkie przymioty pięknej istoty
Przyrodzenie wlało,

Bowiem człowieku przybywa wieku,
Zakwitają lata, zaś
Gdy z wzrostu twego cząstkę pięknego
Upatruję świata.
[.]

Ciebie do góry prędkimi pióry
Cna sława winduje,
Miłość skrzydlata, gdzie jeno lata,
W rękach cię piastuje.

Przecię ja ciebie i tu, i w niebie
Nie mam za anioła,
Lecz jesteś tajnym i niezwyčajnym
Kupidynem zgoła.

Neoplatonicy uważali, iż uroda jest darem Bożym („Tobie przez miary Bóg nadał dary”), człowiek - częstką pięknego, harmonijnego świata („z wzrostu twego częstkę pięknego / Upatruję świata”), piękno zaś wynika z dobra: to dusza „rozświetla ciało”, dodając mu blasku („Duchu [...] ciałem nadobnym [...] przyodziany!”). Obecność pierwiastków platońskich i neoplatońskich nie ogranicza się zresztą do ukształtowania wizerunku Amora, lecz stanowi również, jak dowiódł Paweł Sępień w poświęconym Zimorowicowi rozdziale wspomnianej książki, klucz do układu kompozycyjnego *Roksolanek*.

Zupełnie inny obraz Amora Bożego zawiera utwór, w którym po raz pierwszy w literaturze staropolskiej przedstawione zostało starcie dwóch Kupidynów. Wydana w 1618 roku *Łódź młodzi* Kaspra Twardowskiego miała być poetycką pokutą za grzech, którym było napisanie i próba wydania - wbrew cenzurze - *Lekcji Kupidynowych*. *Łódź* jest poematem alegorycznym, którego bohaterem jest ten sam młodzieniec nawracający się na właściwą drogę życiową. Punktem zwrotnym jest spotkanie Amora Bożego, który bezlitośnie rozprawia się z dotychczasowym towarzyszem i nauczycielem młodzieńca, Kupidynem:

[...] zaraz nieszczonego
porwał za barki Kupida małego;
bindę mu zdjąwszy, którą oczy wiązał,
do ostrej skały na niej go przywiązał,
a sam z daleka, pomsty z niego chciwy,
puszczał hartowne strzały nań z cięciwy.
Skrzecztał niezbedny, gdy go Amor Boży
coraz strzafeczką bez okładu złoży;
zwijał się w klębek, a darmo swoimi
trzpotał przy skale skrzydły nieważnymi;
składał się małą pochodniczką, ale
i ta mu w rękę nie została wcale.

[.]

Gdy już obaczył na poły martwego,
Rzucił od skały krwią sposoczonego.

s. 36-37

Amor Boży nie przypomina tu anioła, a raczej - rycerza Chrystusowego (wywiedziony z Biblii i żywy w średniowieczu symbol człowieka krzewiącego wiarę i walczącego o zbawienie własnej duszy został w renesansie dodatkowo spopularyzowany przez dzieło Erazma z Rotterdamu *Podręcznik żołnierza chrystusowego*). Uzbrojony w niebiański łuk i strzały „hartowne z uzłożonym grotem”, Amor ma nie tylko moralną, ale także fizyczną przewagę nad Kupidynem. Wybór właściwego modelu życia uzyskuje potwierdzenie w trzecim poemacie Twardowskiego *Pochodnia Miłości Bożej*.

Amor Divinus patronuje w baroku poezji metafizycznej, utworom mistyków i innym rodzajom twórczości religijnej. Wskazuje drogę do Boga, współzawodniczy z Kupidynem i zwycięża antycznego bożka. Nie zawsze obydwaj są przedstawiani antagonistycznie, czego przykładem mogą być *Emblematy* Zbigniewa Morsztyna, w których erotykę świętą wzbogacają motywy z erotyki świeckiej: Amor Boży jest postacią dominującą, ale Kupidyn go wspomaga, podsycając miłość w ludzkich sercach.

Wyższości sił chrześcijańskich nad pogańskimi bożkami dowodzi także wspomniany już romans Samuela Twardowskiego *Nadobna Paskwalina*. Kupidyna i jego matkę pokonuje tym razem nie *Amor Divinus*, lecz kobieta, która podczas pokutnej podróży doświadczyła przemiany duchowej. Dokonuje ona symbolicznej zemsty na Kupidynie, łamiąc mu łuk i strzały, jednak prawdziwe zwycięstwo cnoty zostaje przypieczętowane poprzez wygnanie Wenus z Lizbony i samobójstwo jej syna. Wydawałoby się zatem, że teraz powinno nastąpić moralne odrodzenie świata ukazane poprzez przywołanie mitu złotego wieku:

Azali też światowi reforma jest bliska
I kiedyż, ukarane takową lat złością,

Pompy nasze - Saturnów, z jego niewinnością,
Wiek nam wróca, wyzuwszy z twarzy się tej lisiej,
Gdy Wenus rugowana i Kupido wisi?

s. 196

Romans kończy się jednak niepokojącym znakiem zapytania, który sugeruje, że wrogowie - pozornie pokonani - nie złożyli jeszcze broni. Podobnie jak w *Lekcyjach*, gdzie okrutnie potraktowany Kupidyn nie umiera, lecz wpadłszy „między gęstych krzaków krzak różany”, leczy rany sokiem z jego owoców. Obydwaj autorzy przyznają zatem, choć nie otwarcie, że miłość - ludzka, cielesna - będzie istnieć, dopóki będą istnieć ludzie. Wobec tego dodajmy: dopóki żywotna będzie w literaturze materia mitologiczna, dopóty znajdziemy w niej i Kupidyna.

Zakończenie

Zagadnienie roli mitologii antycznej w tekście literackim długo pozostawało poza głównym nurtem badań nad renesansem i barokiem. Obecność postaci i wątków mitycznych w literaturze staropolskiej traktowano jako zbędny balast, mechanicznie przejęty przez poetów w procesie imitacji autorów klasycznych. Nowsze badania z zakresu tej problematyki dowodzą jednak, że taka ocena jest niesprawiedliwa, przynajmniej w odniesieniu do wybitnych twórców, którzy sięgali do tradycji mitologicznej świadomie, celowo i przy użyciu różnych technik poetyckich. Mitologizmy wykorzystywano w funkcji argumentów, przykładów oraz jako składnik toposów i figur poetyckich, wybrane motywy i wątki traktowano jako modele postępowania, a postacie - jako wzorce postaw. Mitologia stanowiła płaszczyznę odwołania, a swoisty „kod mitologiczny”, dla współczesnego czytelnika często już niezrozumiały, stano-

wił wygodną formę komunikacji między poetą a ówczesnym odbiorcą. Dlatego mitologia nie jest balastem, lecz integralną częścią języka poetyckiego, a rozpoznanie funkcji i znaczenia mitologizmów wzbogaca naszą wiedzę o warsztacie dawnych mistrzów słowa.

Kupidyn jest jednym z bóstw mitologicznych, których funkcja nie sprowadza się bynajmniej do roli ozdobnika. Pojawia się w utworach literackich jako wzór piękna i symbol poezji miłosnej, ale przede wszystkim służy poetom do opisu uczuć, emocji i różnych stanów psychicznych, jakich doświadcza zakochany. Charakterystyka jego postaci jest zatem jednocześnie alegorycznym wykładem o naturze miłości; utyskiwanie na jego złośliwość, psoty i okrucieństwo pośrednio odnosi się do obiektu pożądania, który nie odwzajemnia uczucia; podkreślanie wszechwładzy i potęgi Kupidyna usprawiedliwia zakochanego, który poddaje się działaniu siły wyższej; wymaginowane przygody i czynności bożka pozwalają racjonalizować i w obrazowy sposób opisać stany emocjonalne towarzyszące miłości.

Materia mitologiczna pozostaje jeszcze przydatnym tworzywem literackim w oświeceniu - mimo jej skonwencjonalizowania i pewnego zbanalizowania, co w pewnym stopniu nastąpiło już w XVII wieku, zwłaszcza w literaturze popularnej i w twórczości poetów *minorum gentium*. Późniejsze epoki zakwestionują wartość imitacji jako reguły tworzenia, a poezja zyska nowe środki wyrazu dla opisu niuansów ludzkiej psychiki. Mitologia pozostanie źródłem inspiracji, ale na innych zasadach niż w literaturze staropolskiej, poezja miłosna natomiast wyzwoli się spod wpływu Kupidyna, co nie znaczy, że ów „bożeczek nagi” nie da o sobie czasem znać nawet w literaturze XX i XXI wieku.

Bibliografia

Teksty literackie

- Antologia Palatyńska*. Przeł. i oprac. Z. Kubiak. Warszawa 1958.
- Antologia poezji polsko-lacińskiej 1470-1543*. Wstęp i oprac. A. Jelicz. Szczecin 1985.
- Gawiński J., *Sielanka i różne nagrobki*. W: *Sielanki polskie z różnych autorów zebrane*. Warszawa 1778 [reprint: Warszawa 1978].
- Hezjod, *Narodziny bogów (Theogonia)*. *Prace i dni*. Tarcza. Przeł. i oprac. J. Łanowski. Warszawa 1999.
- Kochanowski J., *Fraszki*. Oprac. J. Pelc. Wyd. II zmien. Warszawa 1991.
- Kochanowski J., *Pieśni*. Oprac. L. Szczerbicka-Ślęk. Wyd. IV zmien. Wrocław 1997.
- Kochowski W., *Utwory poetyckie. Wybór*. Oprac. M. Eustachiewicz. Wrocław 1991.
- Liryka starożytnej Grecji*. Przeł. W. Appel, J. Danielewicz, A. Szastyńska-Siemion. Oprac. J. Danielewicz. Warszawa 1996.
- Miaskowski K., *Zbiór rytmów*. Wyd. A. Nowicka-Jeżowa. Warszawa 1995.
- Morsztyn J. A., *Utwory zebrane*. Oprac. L. Kukulski. Warszawa 1971.
- Morsztyn Z., *Muza domowa*. Oprac. J. Durr-Durski. Warszawa 1954.
- Naborowski D., *Poezje*. Oprac. J. Durr-Durski. Warszawa 1961.
- Poeci polskiego baroku*. Oprac. J. Sokołowska, K. Żukowska. Warszawa 1965.
- Potocki W., *Dziela*. Oprac. L. Kukulski. Warszawa 1987.
- Rej M., *Dziela wszystkie*. T. VII: *Wizerunek własny żywota człowieka poczciwego*. Cz. I. Oprac. W. Kuraszkiewicz. Wrocław 1971.
- Rej M., *Figliki*. Wstęp J. Krzyżanowski. Oprac. M. Bokszczanin. Warszawa 1970.
- Rej M., *Żywot człowieka poczciwego*. Oprac. J. Krzyżanowski. Wrocław 2003.
- Sarbiewski M. K., *Dii gentium. Bogowie pogan*. Wstęp, oprac, i przekł. K. Stawecka. Wrocław 1972.
- Smolik J., *Pastorel kilka przekładania [...] z włoskiego*. W: tegoż, *Wiersze różne*. Wyd. R. Pollak, Warszawa 1935.
- Szymonowie Sz., *Sielanki i pozostałe wiersze polskie*. Oprac. J. Pelc. Wyd. II zmien. Wrocław 2000.
- Twardowski K., *Lekcje Kupidynowe*. Wyd. R. Grześkowiak. Warszawa 1977.
- Twardowski K., *Łódź młodzi z nawałności ku brzegu płynąca*. Wyd. K. Grześkowiak. Warszawa 1998.

- Twardowski S., *Dafnis drzewem bobkowym*. Oprac. J. Okoń. Wrocław 1976.
- Twardowski S., *Nadobna Paskwalina*. Oprac. J. Okoń. Wyd. II zmień. Wrocław 1980.
- Zimorowic J. B., *Sielanki nowe ruskie*. Oprac. L. Szczerbicka-Ślęk. Wrocław 1999.
- Zimorowic Sz., *Roksolanki*. Oprac. L. Ślękowa. Wyd. II zmień. Wrocław 1983.

Wybrane opracowania

- Abramowska J., *Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze literackiej*. W: *Problemy odbioru i odbiorcy*. Red. T. Bujnicki, J. Sławiński. Wrocław 1977.
- Backvis C., *Niespodzianki barokowej mitologii: obdarzone skrzelami Napeje Samuela Twardowskiego*. Przeł. E. J. Głębicka. W: *Tegoż, Renesans i barok w Polsce. Studia o kulturze*. Wybór i oprac. H. Dziechcińska, E. J. Głębicka. Warszawa 1993.
- Backvis C., *Sposoby z korzystania z mitologii w polskiej poezji barokowej*. „Sprawozdania z posiedzeń Komisji Naukowych PAN Oddział w Krakowie”. T. XIV, z. 2. Kraków 1971.
- Bieńkowski T., *Antyk w literaturze i kulturze staropolskiej (1450-1750). Główne problemy i kierunki recepcji*. Wrocław 1976.
- Bieńkowski T., *Z badań nad recepcją antyku w Polsce do końca XVIII wieku*. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3.
- Bush D., *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*. New York 1957.
- Frye N., *Mit, fikcja i przemieszczenie*. Przeł. E. Muskat-Tabakowska. W: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. T. 1. Red. M. Głowiński, H. Markiewicz. Wrocław 1977.
- Gostyńska D., *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*. Warszawa 1991.
- Graves R., *Mity greckie*. Przeł. H. Krzeczowski. Wstęp A. Krawczuk. Warszawa 1967.
- Grimal P., *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*. Przeł. zespół pod red. J. Lanowskiego. Wrocław 1987.
- Grzeškowiak R., *Wprowadzenie do lektury*. W: K. Twardowski, *Lekcje Kupidynowe*. Wyd. R. Grzeškowiak. Warszawa 1977.
- Grzeškowiak R., *Wprowadzenie do lektury*. W: K. Twardowski, *Łódź młodzi z nawałności ku brzegu płynąca*. Wyd. R. Grzeškowiak. Warszawa 1998.
- Hernas Cz., *Barok*. Warszawa 1980.
- Kobus-Zalewska H., *Wątki i elementy mityczne w epigramach Antologii Palatyńskiej*. Wrocław 1998.

- Kotarska J., *Erotyk staropolski. Inspiracje i odmiany*. Wrocław 1980.
- Kubiak Z., *Mitologia Greków i Rzymian*. Warszawa 1997.
- Markiewicz H., *Literatura a mity*. W: tegoż, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedzka*, Warszawa 1989.
- Mroczek K., *Epitalamium staropolskie. Między tradycją literacką a obrzędem weselnym*. Wrocław 1989.
- Okoń J., „Dafnis” i „Paskwalina”. Z problemów epiki romansowej Samuela Twardowskiego. „Ruch Literacki” 1975, z. 5.
- Okoń J., *Wstęp*. W: S. Twardowski, *Dafnis drzewem bobkowym*. Oprac. J. Okoń. Wrocław 1976.
- Okoń J., *Wstęp*. W: S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*. Oprac. J. Okoń. Wyd. II zmien. Wrocław 1980.
- Panofsky E., *Eros spętany*. W: Tegoż, *Studia z historii sztuki*. Wybór i oprac. J. Białostocki. Warszawa 1971.
- Pelc J., *Barok - epoka przeciwieństw*. Warszawa 1993.
- Samowska-Temierusz E., *Świat mitów i świat znaczeń. Maciej Kazimierz Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności*. Wrocław 1969.
- Seznec J., *The survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*. Princeton 1972.
- Sokolski J., „*Miejsce to zową żywot...*”. *Staropolskie romanse alegoryczne*. Wrocław 1988.
- Stępień P., *Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci. Hieronim Morsztyn, Szymon Zimorowic, Jan Andrzej Morsztyn*. Warszawa 1996.
- Ślękowa L., *Wstęp*. W: Sz. Zimorowic, *Roksolanki*. Oprac. L. Ślękowa. Wyd. II zmien. Wrocław 1983.
- Szczerbicka-Ślęk L., *Wstęp*. W: J. B. Zimorowic, *Sielanki nowe ruskie*. Oprac. L. Szczerbicka-Ślęk. Wrocław 1999.
- Walińska M., *Kupidyn i Śmierć, czyli o pewnej niezwyklej przygodzie antycznego bożka w poezji staropolskiej opisaney*. W: *Sarmackie theatrum*. T. 4: *Studia historycznoliterackie*. Red. R. Ociecek, M. Jarczykowa. Katowice 2008 [w druku]
- Walińska M., *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych*. Katowice 2003.
- Walińska M., *Mitologia iv epice romansowej Samuela ze Skrrypny Twardowskiego. Rekonesans*. W: *Sarmackie theatrum*. T.3: *Studia historycznoliterackie*. Red. R. Ociecek, M. Walińska. Katowice 2005.
- Walińska M., *Rej i mitologia* W: *Mikołaj Rej w pięćsetlecie urodzin. Studia literaturoznawcze*. Red. J. Sokolski, M. Cieński, A. Kochan. Wrocław 2007.
- Zimek K., „*Tys to, nieszczęsny Kupidzie...*”: zagadki sielanki „*Zezuli syn*” Józefa Bartłomieja Zimorowica. „Przegląd Humanistyczny” 2004, nr 4.

Indeks nazwisk

- Abramowska Janina 61
Alciatus Andrea 47, 54
Alkman 15
Anakreont 15, 19
Appel Włodzimierz 60
Apulejusz z Madaury (Apuleius Madaurensis) 17,27
Asklepiades 3, 34
Backvis Claude 61
Bacon Francis 5,9, 14
Białostocki Jan 62
Bieńkowski Tadeusz 61
Boccaccio Giovanni
Bokszczanin Maria 60
Bujnicki Tadeusz 61
Bush Douglas 26,61
Cieński Marcin 62
Comes Natalis (Natale Conti) 6
Danielewicz Jerzy 60
Daniłowicz Jan 49
Dantyszek Jan 23
Durr-Durski Jan 60
Dziechcińska Hanna 61
Erazm z Rotterdamu 9, 57
Euhemeros z Messeny 6
Eustachiewicz Maria 60
Frye Nothrop 61
Gawiński Jan 28-29,41,60
Głębička Ewa Jolanta 61
Głowiński Michał 61
Gostyńska Dorota 38,61
Góngora Luis de 38
Graves Robert 11,61
Grimal Pierre 11,61
Grzeškowiak Radosław 60-61
Hernas Czesław 61
Hezjod 5, 13,60
Homer 5,14
Jarczykowa Mariola 62
Jelicz Antonina 60
Jeżewska Kazimiera 23
Jędrkiewicz Edwin 23
Kobus-Zalewska Hanna 61
Kochan Anna 62
Kochanowski Jan 11-12,17,19-20,26-27, 31,32,41,60
Kochowski Wespazjan 33,60
Kotarska Jadwiga 48,62
Krawczuk Aleksander 61
Krzeczkowski Henryk 61
Krzycki Andrzej 22-23,28
Krzyżanowski Julian 60
Ksenofont 54
Kubiak Zygmunt 11, 15,60, 62
Kukulski Leszek 60
Kuraszkiewicz Władysław 60
Lipski Jan 34
Ludwika Maria Gonzaga de Nevers, królowa polska 27
Łanowski Jan 60-61
Marino Giambattista 27,38
Markiewicz Henryk 61-62
Meleager 39
Miaskowski Kasper 35,60
Morsztyn Hieronim 17
Morsztyn Jan Andrzej 17, 20, 23,26-27, 37-38, 40, 43-44, 46,48, 60
Morsztyn Zbigniew 29,42, 57,60

Moschos 31
Mroczek Katarzyna 62
Muskat-Tabakowska Elżbieta 61
Naborowski Daniel 41,42,45, 48-49,60
Nowicka-Jeżowa Alina 60
Ocieczek Renarda 62
Okoń Jan 61-62
Owidiusz (Publius Ovidius Naso) 8, 17, 24
Panofsky Erwin 62
Parandowski Jan 11
Parmenides 13
Pelc Janusz 60, 62
Petrarka Franciszek (Francesco Petrarca) 38
Platon 14,54
Pollak Roman 60
Possevino Antonio 9
Potocki Wacław 21, 33-34,46,60
Propercjusz (Sextus Propertius) 17
Protasowicz Jan z Mohilnej 6
Radziejowski Hieronim 49
Radziwiłł Krzysztof 49
Rej Mikołaj 6, 7,9,46,60,62
Safona 15
Sarbiewski Maciej Kazimierz 9, 14, 38,
54-55,60,62
Sarnowska-Temierusz Elżbieta 62
Schaeve Henryk 9
Seznec Jean 8, 62
Simonides z Kos 19
Sławiński Janusz 61
Smolik Jan 26,60
Sokolski Jacek 62
Sokołowska Jadwiga 60
Sokrates 14
Stawecka Krystyna 60
Stępień Paweł 48, 56, 62
Szastyńska-Siemion Alicja 60
Szczerbicka-Ślęk Ludwika zob. Ślękowa
Ludwika
Szlichting Jerzy 26
Szymonowie Szymon 7, 12,17,26, 29,31,
36,41,49,60
Ślękowa Ludwika 60-62
Teokryt 29, 32
Tibullus (Albius Tibullus) 17
Twardowski Kasper 20,23,34,56-57,60-61
Twardowski Samuel ze Skrzypny 12,24-26,
29-30,49,57,61-62
Vaenius Ono 55
Walińska Marzena 62
Wergiliusz(Publius Vergilius Maro) 8, 17,
22
Władysław IV, król polski 27
Zimek Katarzyna 62
Zimorowic Józef Bartłomiej 21, 26, 29, 35,
41,47, 50,61-62
Zimorowic Szymon 17,21, 24, 27, 39-41,
43,47-48, 56,61

Spis treści

Mitologia w literaturze dawnej.....	5
Eros - Amor - Kupidyn w literaturze klasycznej.....	13
Kupidyn w literaturze staropolskiej.....	18
„Miłość jest Muzą, Kupidu mym Febem”.....	18
" Bógcały" - „chłopiąteczko niewieliczkie". Boskie i dziecięce oblicze Erosa.....	22
"Strzelec okrutny, zbójca wierutny".....	35
"Amor, co wszystkich zwycięża"?.....	48
Zakończenie.....	58
Bibliografia.....	61
Teksty literackie.....	61
Wybrane opracowania.....	62
Indeks nazwisk.....	65