

Anna Kucz

Kobiety i milczenie
w *Pervigilium Veneris*



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO



Kobiety i milczenie
w *Pervigilium Veneris*

Anna Kucz

Kobiety i milczenie
w *Pervigilium Veneris*

Seria
Classica (1)

Redaktor serii
Anna Kucz

Rada naukowa serii

Tadeusz Aleksandrowicz, Uniwersytet Śląski
Bogdan Burliga, Uniwersytet Gdański
Jan Kucharski, Uniwersytet Śląski
Artur Malina, Uniwersytet Śląski
Przemysław Marciniak, Uniwersytet Śląski
Marian Szarmach,
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Recenzje

Dominika Budzanowska-Weglenda
Bogdan Burliga

Działania badawcze wsparte ze środków przyznanych
w ramach programu Inicjatywa Doskonałości Badawczej
Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach



**Europejskie
Miasto Nauki
Katowice 2024**

Oliwii i Tycjanowi

Spis treści

Podziękowania	9
Wprowadzenie	11
I	
Czas powstania <i>Pervigilium Veneris</i> i atrybucja dzieła	21
II	
Termin <i>pervigilium</i> i struktura poematu	33
III	
Obrazowanie <i>locus amoenus</i> w literaturze późnoantycznej na przykładzie Aristainetos, Tyberiana, Nemezjana i w <i>Pervigilium Veneris</i>	45
IV	
Dione, Diana i nimfy w <i>Pervigilium Veneris</i>	69
V	
Kobiety i milczenie w <i>Pervigilium Veneris</i>	93
Zakończenie	107
Skróty autorów i dzieł starożytnych	111
Bibliografia	115
Indeks osób, bóstw i postaci mitycznych	129

Podziękowania

Niniejsza monografia jest między innymi efektem działań badawczych wspartych ze środków przyznanych w ramach programu Inicjatywa Doskonałości Badawczej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Pragnę podziękować życzliwym osobom, bez których ta książka by nie powstała, szczególnie Pani Profesor Dominice Budzanowskiej-Weglendzie i Panu Profesorowi Bogdanowi Burlidzie – Autorom wnikliwych i cennych recenzji wydawniczych, których przydatne sugestie i uwagi przyczyniły się do udoskonalenia tekstu. Specjalne podziękowania kieruję do moich Kolegów i Koleżanek z dawnej Katedry Filologii Klasycznej UŚ, pracujących obecnie w Instytucie Literaturoznawstwa UŚ, a szczególnie dziękuję jego Dyrektorowi, Profesorowi Jankowi Kucharskiemu, za każde miłe słowo i przyjazny gest. Osobne podziękowania składam Pani Doktor Agacie Sowińskiej za wszystkie cenne spostrzeżenia w trakcie opracowania redakcyjnego oraz Panu Doktorowi Przemysławowi Pieniążkowi za niebywałą cierpliwość, jaką okazał mi na każdym etapie procedury wydawniczej. Za wsparcie dziękuję najbliższym: Rodzicom, Bratu, Siostrom, a przede wszystkim Robertowi, Oliwii i Tycjanowi, dzięki którym zainteresowałam się *Pervigilium Veneris*. Odpowiedzialność za wszelkie błędy pozostaje wyłącznie po mojej stronie.

Anna Kucz

Wprowadzenie

Prawdziwą perłą poetycką późnoantycznej poezji łacińskiej jest poemat zatytułowany *Pervigilium Veneris*¹. O ile doczekał się on wielu inspirujących interpretacji i konkretyzacji zarówno literackich², jak i instrumentalno-wokalnych³, o tyle w kwestii ustalenia autorstwa i datacji dzieła zmagania badaczy literatury antycznej nie zakończyły się jeszcze zajęciem jednolitego stanowiska. Dlatego pierwszy rozdział niniejszej monografii poświęcę zagadnieniom dotyczącym zarówno autorstwa, jak i sprecyzowania czasu powstania dzieła. Istotną dla mnie sprawą jest próba udzielenia odpowiedzi na pytanie, czy Nemezjan⁴, poeta kartagiński tworzący

1 Mandolfo 2012: 9: „Il carne è sicuramente una perla poetica di rara bellezza”; Fumagalli 2022: 8: „questo gioiellino poetico, per molti versi, rimane un mistero”.

2 Wroczyński 1907: 214–220; Curtius 1948; Brożek 1953: 290–299; Kubiak 1974: 132–138; Mandolfo 2012; Barton 2018; Fumagalli 2022.

3 Casa discografica: Accademia Vivarium Novum Tyrtarion, Verba Socian-da Chordis 2018: https://www.youtube.com/watch?v=9a63W3A_XmQ&list=RD9a63W3A_XmQ&start_radio=1; <https://www.youtube.com/watch?v=QnnzFROa70E&t=10s>; David Mourão Ferreira, Pedro Duarte <https://www.youtube.com/watch?v=gg-DYIn9cNA>.

4 Nemezjan (Marcus Aurelius Olimpius Nemesianus) jest autorem czterech eklog oraz trzech poematów: *Cynegetica* (O polowaniu), z którego zachowało się 325 heksametrów, a także *Halieutica* (O rybołówstwie) i *Nautica* (O żeglarstwie), które zaginęły. Na temat Nemezjana i jego twórczości cf. Raynaud 1931: 173–179; Duff, Duff 1998⁶: 451–455; Volpilhac 1975: 7–14; Williams 1986; Ferri, Moreschini

w drugiej połowie III wieku n.e., którego uważa się za prekursora poezji późnoantycznej⁵, mógł być autorem *Pervigilium Veneris*. W kolejnych rozdziałach uwzględnię również poglądy Paula Monceaux, według których ten francuski badacz języka łacińskiego wstępnie przypisuje poemat poecie afrykańskiemu, by następnie móc zastanowić się nad słusznością postawionej tezy. Ograniczam się tylko do kwestii autorstwa poety kartagińskiego, jako że ustosunkowanie się do wszystkich pozostałych propozycji dotyczących atrybucji poematu, wysuwanych przez innych badaczy, przekracza ramy i założenia niniejszej publikacji. Nie ukrywam jednak, że realizacja takiego przedsięwzięcia byłaby niezwykle inspirująca i interesująca. Niektórzy, przykładowo, podejrzewają, że poemat został napisany przez kobietę, być może poetkę Julię Balbillę⁶. To podejście jak najbardziej koresponduje z zakończeniem poematu na cześć Wenery⁷, którego protagonistkami są kobiety – nimfy, Diana i Venus, a także Prokne i Filomela. Ta feminizująca sceneria skłania wręcz do przyjrzenia się roli kobiety w perspektywie idyllicznej – tła całego utworu. Hipoteza o autorstwie Nemezjana natomiast zweryfikowana na podstawie argumentów lingwistycznych, które przedstawił Monceaux pod koniec XIX wieku, powinna być także uzupełniona zestawieniem i porównaniem roli tła, jakim jest natura u poety kartagińskiego oraz w *Pervigilium*. '*Pervigilium*' właśnie – a zatem

1994: 7–13; Cupaiuolo 1997: 5–73; Sestili 2011: 20–27; Kucz, Gryksa 2019: 29–33; Kucz 2022; Stover, Woudhuysen 2022: 173–197.

5 Giovanni Cupaiuolo określa Nemezjana jako reprezentanta późnej łaciny, in Cupaiuolo 1997: 164: „un poeta africano della tarda latinità”; natomiast Rosario Moreno Soldevila zauważa w poezji Afrykańczyka elementy charakterystyczne dla późnego antyku, in Moreno Soldevila 2018: 60: „este trabajo pretende analizar el uso que el poeta tardío Nemesiano hace de los motivos amatorios clásicos, con el fin de calibrar si este poeta aporta alguna novedad al corpus de imágenes y configuraciones amorosas en la Antigüedad tardía”. Cf. Vinchesi 1998: 133–143; Kucz 2022: 19.

6 Boyancé 1966: 1562.

7 *Pervigilium Veneris* 89, ed. Fumagalli 2022: 58: *Quando ver venit meum? / „Kiedy nadejdzie moja wiosna?”*, przekład własny.

sam tytułowy termin dzieła – omówię w drugim rozdziale, w którym zarysuję również strukturę utworu. Analiza środków i technik poetyckich służących obrazowaniu *locus amoenus* w poemacie, ze szczególnym uwzględnieniem kobiet, a także motywów z nimi związanych, jest natomiast założeniem rozdziału trzeciego. Prześledzę tam zatem passusy ilustrujące wrażenia słuchowe, dotykowe, węchowe i wzrokowe celem zrekonstruowania językowego obrazu percepcji zmysłowych, jaki wyłania się w *Pervigilium Veneris*. W rozdziałach kolejnych, w czwartym i piątym, formujących zasadniczą część pracy, koncentruję się głównie na tych strofach dzieła, w których są zauważalne kategorie poetyckie służące obrazowaniu bohaterów świata mitologicznego, ze szczególnym uwzględnieniem fauny i flory. Przyjrę się w nich użyty w poemacie motywom literackim, mitologicznym, a także elementom w zakresie kategorii estetyczno-poetyckich, wygenerowanych dzięki zabiegom stylistycznym. Następnie podejmę próbę przywołania podobnie brzmiących fraz u Nemezjana i skoncentruję się właśnie na technikach obrazowania⁸. Tekst, który może być zakwalifikowany jako przykład obrazowania, musi być nacechowany wysokim poziomem kondensacji użyć języka przenośnego. Badacze języka podkreślają, że obrazowanie od zawsze uchodziło za ducha poezji i źródło jej piękna, słowem – za istotę sztuki słowa. Przyjęty przeze mnie model lektury został już raz wykorzystany podczas badania utworów Nemezjana⁹ i odbiega on od współczesnego sposobu rozumienia pojęcia wizualizacji¹⁰. Interesuje mnie kwestia tworzenia scen obecnych w tekstach poetyckich oraz sposobów, w jakich generowanie to funkcjonuje. Dostrzegalne są w nich przede wszystkim kategorie porządkujące i kształtujące estetykę literacką okresu późnego antyku, do których należą między innymi: wzniosłość, wdzięk, urozmaicenie i tzw. retoryczny

8 Tabakowska 2001: 45; Ginter 2003: 9.

9 Wyniki swoich badań poświęconych zagadnieniu obrazowania w poezji Nemezjana przedstawiam w Kucz 2022.

10 Bolecki 2009: 6.

manieryzm¹¹. Podejmując tę problematykę, opieram się głównie na modelu myślenia ukształtowanym przez Pseudo-Longinusa w traktacie *O wzniosłości (Peri hypsous)*¹². W rozdziale piętnastym starogreckiego traktatu Pseudo-Longinus, retor żyjący prawdopodobnie w I wieku n.e., pisze:

Ponadto, dla uzyskania dostojeństwa, wspaniałości i żarliwego uczucia w mowie, mój chłopcze, najbardziej przyczyniają się „fantazje”, czyli „wyobrażenia”. Tak je bowiem nazywam, niektórzy zaś mówią tu o „tworzeniu obrazów”. Wyobrażeniem nazywa się przecież na ogół każdą w ten sposób zrodzoną myśl, zdolną uobecnić się w mowie, ale teraz używa się tej nazwy głównie w tym przypadku, gdy to, co mówisz w stanie natchnienia i silnego wzruszenia, zdaje ci się, że widzisz sam, i że stawiasz przed oczami swych słuchaczy¹³.

„Fantazje”, które Pseudo-Longinus nazywa obrazami, są ponadto pomocne w osiągnięciu efektu wzniosłości (*sublimitas*), która uchodziła za kategorię piękna literackiego. Donald Andrew Russell proponuje wspomniane fantazje (*phantasiai*) rozumieć jako *visualization*, czyli unaocznienie, wizualizacja, obrazowanie, uzmysłowienie¹⁴. W literaturze antycznej, a szczególnie w okresie późnoantycznym, częstym zjawiskiem literackim była wizualizacja. Autorom chodziło o wizualizację treści, zdolność obrazowego

11 Na temat kategorii poetyckich *vide* Styka 2008: 69–116.

12 Na temat kwestii ustalenia datacji i atrybucji traktatu *O wzniosłości*, która, pomimo wielu prób, nadal daleka jest od rozstrzygnięcia i taką pozostanie, dopóki nie pojawią się jakieś dowody, które pozwolą ją jednoznacznie wyjaśnić, *vide* Podbielski 2016: 9–22.

13 Pseudo-Longinus 15.1: "Ὀγκου καὶ μεγαληγορίας καὶ ἀγῶνος ἐπὶ τούτοις, ὧ νεανία, καὶ αἱ φαντασίαι παρασκευαστικώταται· οὕτω γοῦν <ἡμεις> εἰδωλοποιίας <δ'> αὐτὰς ἔνιοι λέγουσι. καλεῖται μὲν γὰρ κοινῶς φαντασία πᾶν τὸ ὀπωσοῦν ἐννόημα γεννητικῶν λόγου παριστάμενον, ἥδη δ' ἐπὶ τούτων κεκράτηκεν τοῦνομα, ὅταν ἂ λέγεις ὑπ' ἐνθουσιασμοῦ καὶ πάθους βλέπειν δοκῆς καὶ ὑπ' ὄψιν τιθῆς τοῖς ἀκούουσιν, ed. Russell 1995: 214, przeł. Podbielski 2016: 113.

14 Russell 1964: 121.

przedstawienia treści tak, aby słuchacz miał wrażenie, że naocznie dostrzega fakt przedstawiany przez retora czy poe¹⁵. Obrazowanie, czyli wizualizacja, ma tę właściwość, że intensyfikuje emocje, które wyzwala przywołanie nazwy przedmiotu obrazowania¹⁶. Pseudo-Longinus podkreśla, że celem fantazji w poezji jest wywoływanie wstrząsu (*ekpleksis*), w mowach natomiast służy ona unaocznianiu (*enargeia*), aby wprawić w zachwyt i wzruszyć słuchacza. W literaturze antycznej za pomocą słów tworzone obrazy, czyli „fantazje”, czy też wyobrażenia, i w ten sposób praktykowano umiejętność wizualizacji¹⁷.

W rozdziałach poświęconych technikom obrazowania nimf oraz bogiń Wenus, określanej jako Dione, i Diany, oraz córek Pandiona – Filomeli i Prokne – naświetlam wybrane aspekty sztuki portretowania postaci kobiecych, zestawiając je z prefiguracjami zawartymi w poematach Lukrecjusza, Katullusa, Wergiliusza, Owidiusza, Stacjusza i Nemezjana. W finalnym, to jest piątym rozdziale, przedmiotem refleksji jest kwestia wyrażona w enigmatycznych słowach *Terei puella* oraz *illa cantat, nos tacemus* wyartykułowanych (ww. 86 i 89), które nawiązują do motywu milczenia kobiet, mocno podkreślonego w literaturze antycznej. W zakończeniu reasumuję kwestie obrazowania kobiet śmiertelnych i nieśmiertelnych, a także milczenia.

Mimo że *Pervigilium Veneris* cieszy się dużym zainteresowaniem ze strony badaczy zachodnich, to jednak kwestia kobiet i milczenia w *Pervigilium Veneris* nie została jeszcze omówiona

15 Kucz 2018: 39.

16 Rembowska-Pluciennik 2009: 129.

17 Na temat fantazji *vide* Starobinski 1975: 27–94; Camassa 1988: 23–55; Rispoli 1985; Kucz 2022: 22–24. Związłą syntezę znaczeń związanych z greckim terminem „fantasia” (łac. *phantasia* i *imaginatio*) podaje słownik Baldinucciego, który identyfikuje fantazję z „imaginacyjną mocą duszy” („la potenza immaginativa dell’anima”) – *vide* Baldinucci 1681: 59 oraz Baldinucci 1994: 239. Na temat wczesnonowożytnej historii i teorii literatury, która przejęła oba pojęcia z greckiej filozofii, *vide* Niebelska-Rajca 2018.

w literaturze przedmiotu. Stan polskich badań nad poematem jest natomiast niezwykle ubogi. W podręcznikach z zakresu historii literatury omówienia dzieła są bardzo skromne. Zaledwie wymienić można sześć niezbyt obszernych publikacji, których przedmiotem jest ten poemat, z czego cztery z nich to przekłady na język polski. W 1907 roku Kazimierz Wroczyński w czasopiśmie „Chimera” publikuje swój przekład tego dziełka, tytułując artykuł *Peany miłości*, zaś sam poemat opatrując tytułem *Wenus czuwa*¹⁸. W 1953 roku Mieczysław Brożek zamieszcza w „Meandrze” swój przekład wraz z pełnym werwy wstępem oraz przypisami zwięźle komentującymi wybrane zagadnienia głównie mitologiczne¹⁹. W roku 1974 Zygmunt Kubiak wydaje natomiast w *Muzie rzymskiej* swój przekład utworu pod tytułem *Czuwanie miłosne*, opatrując dodatkowo wybrane miejsca błyskotliwym komentarzem. Ów przekład i tytuł poematu, po kilku dziesięcioleciach, ponownie zamieszczony zostaje w publikacji, którą Kubiak określa jako „opowieść o wędrówce i przygodach duszy wśród arcydzieł. Zapisana dla Czytelników, którzy chcą wybrać się w taką podróż”²⁰. W 2002 roku w „Nowym Filomacie” Joanna Pyplącz prezentuje swój przekład poematu²¹ oraz artykuł pod tytułem *Quando ver venit meum? Próba interpretacji Pervigilium Veneris*, w którym zwraca szczególną uwagę na wykorzystane przez autora „bogactwo wyrafinowanych tropów i symetrycznie powtarzalnych figur” retorycznych²². Jeśli chodzi o tzw. wierność łacińskiemu oryginałowi, to kwestia ta pozostanie na zawsze dyskusyjna, gdyż wszystko wynika z indywidualnej wrażliwości w procesie konkretyzacji dzieła literackiego²³.

18 Wroczyński 1907: 214–220.

19 Brożek 1953: 290–299.

20 Kubiak 2013: 9. Tekst przekładu znajduje się na stronach: 617–623.

21 Pyplącz 2002: 249–252.

22 Pyplącz 2002: 253–264.

23 Jeśli chodzi o pojęcie szeroko rozumianej konkretyzacji, to pozwala ono ująć dzieło zarówno ze względu na jego strukturę, jak również w jego relacjach z czytelnikiem, a ponadto procesy konkretyzacyjne mają ogromny wpływ na kształt

O ile w prawie wszystkich polskich przekładach zaproponowano poetycką formę bardzo bliską metrum poematu, to, ze względu na związość łaciny w porównaniu z językiem polskim i trudności metryczne, a także stawiając na estetykę, dostosowano je do ówczesnych konwencji mówienia i skoncentrowano się na takim oddaniu dzieła, aby działało na wrażliwość odbiorcy – ale jest to już odbiorca sprzed kilkudziesięciu, jeśli chodzi o przekład Brożka i Kubiaka, i ponad stu lat w przypadku tłumaczenia Wroczyńskiego²⁴. Ostatni polski przekład nie jest zaś pozbawiony niezręcznych oraz niezrozumiałych sformułowań, a także wersów rozmijających się z oryginalną treścią poematu²⁵. W 2013 roku ukazuje się natomiast monografia zatytułowana *Oblicza Wenus. Bogini i jej święta w Rzymie*, w której autorka, Aneta Franczak, przedstawiając barwny świat obrzędów bogini i zastanawiając się nad różnymi aspektami kultu Wenus, w jednym z rozdziałów omawia *Pervigilium Veneris*, aby odpowiedzieć na pytanie, czy treść poematu jest tylko wytworem poetyckiej wyobraźni, czy może punktem wyjściowym fabuły było jednak rzeczywiste wiosenne święto ludowe ku czci Wenus²⁶.

przekładu. Prac na temat konkretyzacji pojawia się coraz więcej. Przede wszystkim należy wymienić pozycje klasyczne, jak studium *O konkretyzacji* Michała Głowińskiego, które nic nie straciło ze swej aktualności, jak również Romana Ingardena, Edwarda Balcerzana czy Joanny Kubaszczyk – *vide* Głowiński 1976: 93–115; Ingarden 1988; Balcerzan 2011; Kubaszczyk 2013: 37–54.

24 Mimo niewątpliwych zalet owych przekładów, jako że znaczący jest też upływ czasu (pierwszy polski przekład liczy ponad 100 lat, drugi – 70, trzeci – 50, a ostatni – 20), poemat dawno już zasłużył na nowoczesne, pełne polskie tłumaczenie. Dlatego w ramach projektu translatorskiego *Pervigilium Veneris* powstaje autorski przekład poematu wraz z filologicznym komentarzem, zawierającym odniesienia do konkretnych fraz i wyrażeni w dziełach klasycznych, który ukaże się w publikacji Anny Kucz i Edyty Gryksy: *Pervigilium Veneris w siedmiu odśtonach*. Katowice 2025 (w przygotowaniu).

25 Więcej na temat przekładów poematu na język polski *vide* Kucz, Gryksa 2025 (w przygotowaniu).

26 Franczak 2013: 243–264.

Jeśli chodzi o zaproponowane przeze mnie monograficzne ujęcie, jest ono zarówno przyczynkiem częściowo tylko wypełniającym lukę w polskich badaniach nad poematem, jak i okazją przybliżenia odbiorcom konkretyzacji dotyczących obrazowania milczenia i kobiet. Kobiety i milczenie jako główne motywy organizują świat przedstawiony w tym „czarującym dziele”²⁷, które zachęca do celebrowania kwietniowych świąt na cześć Wenus²⁸. W monografii zostaną omówione kategorie estetyczne, zwłaszcza figury językowe, a występujące w oryginalnym tekście i opisujące budzącą się przyrodę w kwietniu – miesiącu narodzin bogini miłości, matki Rzymian, która przenika swą życiodajną mocą cały świat²⁹. Mam nadzieję, że argumenty zaproponowane w niniejszym studium umożliwią wgląd w poetycką i estetyczną mentalność rzymskich elit późnego antyku, dzięki czemu monografia będzie przydatną lekturą – w pierwszej kolejności dla specjalistów, ale również dla czytelników nieznaną języka łacińskiego. Z pewnością nie trzeba dowodzić, że ten niewielkich rozmiarów poemat, liczący zaledwie 93 wersy w tetrametrze trocheicznym katalektycznym³⁰, a więc ulubionej formie

27 Curtius 1997: 409.

28 Latkóczy twierdzi, że dzieło zostało skomponowane z okazji święta obchodzonego 6 kwietnia 126 roku n.e. w Ibla, podczas pobytu Hadriana na Sycylii. Wówczas wspiął się na szczyt Etny, aby podziwiać wschód słońca – cf. *HA. Hadrian* 13. W: Szelest 1966: 36; Latkóczy 1894: 255–256.

29 Na temat kultu bogini Wenus *vide* Stankiewicz 2013: 163–167.

30 Tetrametr trocheiczny, który w literaturze naukowej nazywany jest również septenarem trocheicznym, składa się z czterech miar, liczących po dwa trocheje, a ostatnia jest niepełna. Prawdopodobnie wywodził się z greckiego katalektycznego tetrametru trocheicznego, wynalezione go i zastosowanego przez tragika Frynicha, który miał wprowadzić do tragedii rolę kobiece. Metrum to było popularne w starożytności z tego względu, że dawał wiele możliwości, o czym świadczy m.in. twórczość Plauta, obejmująca aż 8800 wersów w tym metrum, a także poezja ludowa, przysłowia, dziecięce czy żołnierskie przyśpiewki oraz szydercze pieśni powstałe z okazji triumfów. Podstawowa forma septenara trocheicznego jest następująca: - u | - u | - u | - u || - u | - u | - u | x || – cf. Bastiaensen 1998: 173–187; Jasiński 2016: 41; Szczepaniak 2015: 186.

pieśni ludowych³¹, jest modelowym przykładem polisemantycznego tekstu, który stanowi dzisiaj ważne narzędzie badawcze oraz źródło poznawcze późnoantycznej poezji przesyconej nawiązaniami do antycznej literatury okresu klasycznego.

* * *

Podstawowym tekstem źródłowym było dla mnie wydanie krytyczne *Pervigilium Veneris* opublikowane wraz z włoskim przekładem i komentarzem w 2012 roku przez Carmelę Mandolfo³². Pomocne w badaniach były także: wydanie angielskie z 2018 roku, autorstwa Williama M. Bartona³³, jak również włoska edycja z 2022 roku, której autorem jest Pio Mario Fumagalli³⁴.

31 Cytowska, Szelest 1992: 399.

32 Mandolfo 2012.

33 Barton 2018.

34 Fumagalli 2022.

I

Czas powstania *Pervigilium Veneris* i atrybucja dzieła

Pomimo podejmowanych przez filologów licznych prób, by ustalić autorstwo i sprecyzować datę powstania *Pervigilium Veneris*, do dziś są to kwestie nierozwiązane. Najczęściej w literaturze naukowej pojawia się informacja, że utwór powstał między II a VI wiekiem n.e. Fumagalli nieco zawęża ten okres, twierdząc najpierw, że chodzi o czas pomiędzy II a IV wiekiem n.e., ale w konsekwencji zgadza się na datowanie w wersji rozszerzonej¹. Byli nawet i tacy, którzy przez długi czas przypisywali autorstwo Katullusowi, a niektórzy Gallusowi, twierdząc, że utwór powstał już w I wieku p.n.e.² Jednak tę atrybucję słusznie uznano za absurdalną, gdyż w *Pervigilium Veneris* są wyraźne nawiązania do twórców piszących później niż poeta z Werony, a mianowicie Wergiliusza, Horacego i Stacjusza³.

Wielu znakomitych badaczy – Jean Bouhier, Otto Müller, Eugenio Laurenti, Mihály Latkóczy, Robert Schilling, Karl Büchner, Ettore Bolisani, Charles Thomas Cruttwell, Pierre Grimal, Giuseppe Pennisi – przypisują utwór Florusowi, żyjącemu w czasach Hadriana, sugerując się między innymi tym, że właśnie na początku II wieku n.e. doszło do odrodzenia i intensyfikacji kultu Wenus

1 Fumagalli 2022: 16.

2 Wroczyński 1907: 214.

3 Mandolfo 2012: 17.

w rzymskiej praktyce religijnej⁴. Precyzyjna identyfikacja tego pisarza jest nieco skomplikowana, gdyż znamy przynajmniej trzech autorów, noszących ten przydomek: historyka, retora i poetę⁵. Często jednak w literaturze przedmiotu przyjmuje się, że wszyscy trzej – historyk, retor i poeta – to jedna i ta sama osoba⁶. Dość intrygującą, ale zdaniem niektórych mało prawdopodobną hipotezę wysunął Donato Gagliardi, twierdząc, że wersy 89–91, wciąż najbardziej tajemnicze dla interpretatorów, mogą stanowić aluzję do autentycznych wydarzeń z życia Florusa, który po powrocie z wygnania, dzięki przyjaznym relacjom z Hadrianem, zdołał napisać ów czarujący, pełen werwy poemat⁷. Wygnanie, a właściwie opuszczenie stolicy wynikało z faktu, że Florus w konkursie poetyckim został niesłusznie pominięty za sprawą zawiści Domicjana. Urażony poeta opuścił więc Rzym i udał się w podróż po Morzu Śródziemnym, po czym osiadł w hiszpańskiej Tarragonie, gdzie nauczał retoryki. Po powrocie do stolicy, zaprzyjaźniwszy się z Hadrianem, poświęcił się historii i poezji, kształtując gusta literatów określanych jako *poetae novelli*⁸. Fumagalli twierdzi jednak, że tekst nie zawiera żad-

4 Aymard 1934: 178; Schilling 1958: 3–26; Bouhier 1737: 165–200; Müller 1855; Laurenti 1982: 125–143; Latkóczy 1894: 255–256; Schilling 1944: XXII; Büchner 1976: 314; Bolisani 1963–1964: 64; Cruttwell 1877: 469; Grimal 1978: 265; Pennisi 1979: 23.

5 Cf. Lewandowski 1970: 9; von Albrecht 1997: 1411. Zdaniem Barry’ego Baldwin istniało aż pięciu pisarzy, których *cognomen* to Florus: pierwszy to Lucius Annaeus, Annaeus Florus lub Iulius Florus (prawdopodobnie autor *Epitome*), drugi to Publius Annii Florus (autor dialogu *Vergilius orator an poeta*), trzeci Florus wymieniał poetyckie epigramaty z Hadrianem, czwarty – korespondent Hadriana, cytowany dwukrotnie przez Charyzjusza jako Annii Florus lub Florus, piąty zaś Florus uznawany, zgodnie z zapisem kodeksu *Salmasianus*, za autora różnych poematów. Baldwin wspomina jeszcze o szóstym Florusie, który został wykpiony w jednym z epigramów greckiego poety z II wieku – Pollianosa. Cf. Baldwin 1988: 134–138; Morelli 1916: 97–106; Gryksa 2017: 13–14.

6 Gryksa 2017: 13.

7 Gagliardi 1967: 84–99.

8 Cf. HA. *Hadrianus* 16.3; Cytowska, Szelest 1992: 421–422. Na temat spotkania Florusa z Hadrianem *vide* Baldwin 1988: 138.

nych pewnych aluzji do II wieku n.e.; podobnie sposób prezentacji Wenus w *Pervigilium* nie wydaje się mieć żadnej cechy charakterystycznej dla epoki Hadriana⁹.

Za panowania Hadriana, za sprawą talentu poetyckiego sławę zdobyła Julia Balbilla, córka Gajusza Juliusza Archealosa Antiocha Epifanesa i Klaudii Kapitołińskiej. Zdaniem Pierre'a Boyancégo to właśnie Balbilla skomponowała *Pervigilium Veneris*¹⁰. O jej zdolnościach artystycznych oraz wrażliwości estetycznej świadczą cztery epigramaty upamiętniające podróż Hadriana i jego żony Sabiny do Egiptu, którą odbyli w 130 roku n.e. W dniach od 19 do 21 listopada para cesarska odwiedziła Teby, aby ujrzyć gigantyczny, liczący niemalże osiemnaście metrów posąg, który podobno przemawiał. Był to Kolos Memnona. Poetka, towarzysząca cesarskiej parze, zamieściła na lewej nodze posągu wyznanie: „Ja, Balbilla, usłyszałam wydobywający się z mówiącej skały boski głos Memnona”¹¹. Tajemnicze wrażenia akustyczne wywoływane były z pewnością przez ruchy powietrza pomiędzy szczelinami głazów, gdy o wschodzie słońca po nocnym chłodzie następowało gwałtowne ocieplenie¹². Przypuszczenie, że Julia Balbilla mogła być autorką *Pervigilium Veneris*, nie wydaje mi się jednak w żaden sposób uzasadnione.

Kilku badaczy – m.in. Ignazio Cazzaniga, Maria Cytowska, Hanna Szelest – łącząc autora *Pervigilium Veneris* z osobą należąca do szkoły poetyckiej, która skupiała wspomnianych wcześniej *poetae novelli*, również opowiadają się za datacją utworu

9 Fumagalli 2022: 18.

10 Boyancé 1966: 1562.

11 Julia Balbilla: *Epigram.* 4.1–2, ed. Bernard 2011: 31; cf. Meeus 2019: 95–97. Epizod ten został w ironiczny sposób potraktowany w książce będącej rekonstrukcją, stykającą się „i z powieścią i z poezją”, zatytułowaną *Pamiętniki Hadriana*. Jej autorka, Marguerite Yourcenar, a właściwie bohater przez nią wykreowany – Hadrian, konkluduje: „*Audivi voces divinas...* Głupia Julia Balbilla uwierzyła, że usłyszała o świcie tajemniczy głos Memnona: ja słuchałem szmerów nocy” – vide Yourcenar 2022: 309.

12 Krawczuk 1986: 181–182; Brennan 1998.

przypadającą na II wiek n.e.¹³ Podobnego zdania są Giorgio Bernardi Perini oraz Crescenzo Formicola: podstawą ich argumentacji jest analiza kwestii lingwistycznych, a także elementów filozoficznych. Z tej racji stwierdzają oni, że poemat powstał w drugim wieku naszej ery¹⁴. Z kolei Gustavus Henricus Heidtmann przypuszcza, że dzieło zostało napisane przez Apulejusza¹⁵. Jednak hipoteza autora dziewiętnastowiecznej dysertacji, związana z obecnością w *Pervigilium* charakterystycznych elementów filozoficznych, nie zyskała szerszej aprobaty w gronie specjalistów.

Jeśli chodzi o datowanie dzieła na trzeci wiek naszej ery, to taką opinię wyrażają m.in. Karl Schenkl, Carmelo Salemme, Kazimierz Morawski i Monceaux¹⁶. Ten ostatni historyk literatury przypisuje dzieło Nemezjanowi, poecie żyjącemu i tworzącemu w drugiej połowie III wieku n.e., w północnoafrykańskiej Kartaginie. Zweryfikowanie tezy, że Kartagińczyk mógł być autorem jednego „z najbardziej zdumiewających utworów w całej antycznej poezji”¹⁷,

13 Cazzaniga 1956: 342; Cytowska, Szelest 1992: 399; Ignazio Cazzaniga w swej *Historii literatury łacińskiej* stwierdza, że autor posiada wszystkie możliwe cechy, by być Sycylińczykiem. Słusznie jednak Fumagalli komentuje, że te stwierdzenia, choć wydawały się w XX wieku definitywne, to jednak w sposób uzasadniony, dzięki badaniom filologicznym, uległy modyfikacjom – *vide* Cazzaniga 1962: 727 *et seqq.*; Fumagalli 2022: 13. Do łacińskiej szkoły poetyckiej należeli m.in.: 1. Annianus Faliskus – autor śmiałych *Fescennini* (*Carmina Falisca*), śpiewanych podczas obrzędów weselnych; 2. Kwintus Tulliusz Maksymus – wojskowy dowódca legionu Hiberiae za Hadriana i poeta, który skomponował poemat na cześć Diany; 3. Septymiusz Serenus – autor zbioru *Opuscula ruralia*; 4. Alfius Awitus – autor poematu *Excellentes*, z którego zachowało się 11 wersów w trzech fragmentach; 5. Marianus – napisał utwór *Lupercalia*, w którym wyjaśniał, że bogini Roma, córka Eskulapa, swym imieniem obdarzyła Lacjum. Z tekstu zachowało się tylko 5 wersów.

14 Bernardi Perini 1995: 139–158; Formicola 63 i 59. W tej grupie badaczy powinniśmy jeszcze uwzględnić stanowisko Fedelego, który lokalizuje pieśń w epoce Antoninów – *cf.* Fedeli 1991: 127.

15 Heidtmann 1842.

16 Schenkl 1867: 233–243; Salemme 1993: 199; Morawski 1921: 135; Monceaux 1894: 381–385.

17 Kubiak 1974: 19.

jest jednym z założeń rozważań zaprezentowanych w niniejszej rozprawie.

Z kolei zdaniem Kurta Smolaka¹⁸ pieśń powstała na przełomie III i IV wieku. Natomiast Cornelius Brakman, William Rollo, Donald Struan Robertson, Leon Herrmann, Laurence Catlow i Andrea Cucchiarelli¹⁹, a także Emil Baehrens, James Alfred Fort, Alan Cameron i Kubiak²⁰ uważają, że w IV wieku n.e. Przy czym Catlow przypisuje utwór anonimowej poetce żyjącej w Afryce²¹, zaś czterej ostatni historycy – Baehrens, Fort, Cameron i Kubiak – Tyberianowi²². Chociaż hipoteza, że właśnie ów *homo eruditus*²³ mógł być poszukiwanym przez nas autorem poematu *Pervigilium*, jest najlepiej udokumentowana, to jednak tej atrybucji sprzeciwia się stanowczo Danuta Shanzer, twierdząc, że dzieło powstało na początku V wieku²⁴. Do grupy badaczy, którzy datują dzieło na V wiek n.e., oprócz Shanzer należą również Gladys Martin oraz Lorenzo/Luigi Raquetius²⁵. W 1872 roku anonimowy uczonek niemiecki

18 Smolak 1989: 258–263.

19 Brakman 1928; Brakman 1928a: 254–270; Rollo 1929: 405–408; Robertson 1938: 109–112; Herrmann 1953: 53–69; Cucchiarelli 2003: 28; Davies 1992: 575–577.

20 Baehrens 1877: 36–37; Fort 1920: 173–185; Cameron 1984: 224; Kubiak 1974: 18–19. Badacze przypisują utwór Tyberianowi na podstawie zbieżności między jego metaforyką a stylem wiersza Tyberiana. Moim zdaniem jednak, a podobnie sądzi Monceaux, francuski specjalista od języka łacińskiego w prowincji rzymskiej w Afryce Północnej, mamy solidniejsze podstawy, by tekst przypisać Nemeżjanowi.

21 Catlow 1980: 25.

22 Kandydatem może być prefekt Rzymu w latach 303–304 – Iunius Tiberianus lub zarządca Galii około 335 roku – Annius Tiberianus. Cf. Cameron 2016: 16.

23 Hier. *Chron. A. D.* 335. Tyberian – autor utworów o filozoficznej, moralizującej, a także mitologicznej treści.

24 Shanzer 1990: 306–318; Również wydawcy *Pervigilium* Silvia Mattiacci i Ugo Zuccarelli nie są zgodni w sprawie tej atrybucji – cf. Mattiacci 1990: 19–22; Zuccarelli 1987: 105. Z badaczką Shanzer w pełni się zgadza Fumagalli, *vide* Fumagalli 2022: 14.

25 Martin przypisuje *Pervigilium Veneris* Klaudianowi – *vide* Martin 1935: 531–543, natomiast Raquetius Sydoniuszowi – *vide* Raquetius 1905: 224–225.

w artykule opublikowanym pod inicjałami G.F.²⁶ stwierdził, że poemat został skomponowany w 476 roku, zakładając, że zamieszczone w wersie 72 słowa *Romuli matrem* odnoszą się do matki Romulusa Augustulusa, a *nepotem Caesarem* do Juliusza Neposa, cesarza zachodniorzymskiego²⁷. Tę hipotezę zaakceptował Domenico Romano, ustalając jako *terminus ante quem* rok 480, zaś *terminus post quem* rok 476²⁸. Należy także wspomnieć o propozycji przypisania utworu Luksuriuszowi, poecie żyjącemu w afrykańskiej Kartaginie, za panowania króla Wandalów Trasamunda (496–523 r.)²⁹. Na koniec trzeba pokrótce odnotować, że w dyskusji naukowej pojawił się również pogląd, iż autorem *Pervigilium Veneris* jest Reposianus, o życiu którego nie jesteśmy w stanie nic pewnego powiedzieć³⁰. W literaturze przedmiotu jego *floruit* bywa lokowane między II a VI wiekiem n.e.³¹ Poeta miał być autorem zarówno *Pervigilium Veneris*, jak i epyllionu *De concubitu Martis et Veneris*. Teoria o tyle jest nęcąca, że oba poematy miały stanowić fragmenty większego dzieła zatytułowanego *Triumphus Cupidinis*. Z jednej strony – pomimo zauważalnych cech wspólnych, takich jak: zilustrowanie ekstremalnie zróżnicowanych nastrojów, zestawienie przeciwieństw, pozorny brak jedności kompozycyjnej, *varietas*, *locus amoenus* w funkcji *locus amoris*, obecność w jednym dziele elementów należących do różnych gatunków literackich³², jak również pojawienie się innych kategorii estetycznych w obu utworach

26 G.F. 1872: 494.

27 Juliusz Nepos – cesarz zachodniorzymski od czerwca 474 do sierpnia 475 roku, a w Dalmacji do maja 480 roku.

28 Romano 1976: 69–86, cf. Clementi 1936: 90.

29 Scriverius 1638: 437–468.

30 Franczak 2013: 163.

31 Interesujących szczegółów na temat twórczości Repozjanusa dostarczają nam publikacje Natalii Cichoń, w których autorka jednak nie wspomina o atrybucji *Pervigilium Veneris* Repozjanusowi – vide Cichoń 2017: 51–56; Cichoń 2018: 51–56.

32 Cechą dystynktywną, najważniejszą zdaniem niektórych, poetyki późnoantycznej jest krzyżowanie się gatunków (*die Kreuzung der Gattungen*), o której pisał jako pierwszy Kroll 1924: 202–224.

(co wynika raczej z poetyki późnoantycznej) – można ją zaakceptować ze względów chociażby metrycznych. Oba utwory napisano w odmiennych miarach metrycznych, jednak w poetyce, nie tylko późnoantycznej, nietrudno byłoby uzasadnić zestawienie w jednym dziele różnych miar, tu: tetrametru trocheicznego z heksametrem. Z drugiej jednak strony zastosowanie *genus mixtum* nie tylko w obrębie metrum może świadczyć także o oryginalności charakterystycznej dla poetyki późnoantycznej, zabieg ten może być uzasadniony chęcią nadania utworowi konkretnych cech.

Podsumowując ten szkicowy tylko przegląd prób ustalenia datacji i autorstwa dzieła, warto przytoczyć konstatację włoskiej filolożki, autorki edycji krytycznej, przekładu na język włoski i komentarza *Pervigilium Veneris* – Mandolfo: na propozycje dotyczące datowania poematu nieco światła może rzucić jedynie badanie kwestii lingwistycznych, ponieważ analizy metryczne nie przynoszą przekonujących rezultatów³³. Zdaniem Mandolfo analiza lingwistyczna powinna odbywać się na wielu poziomach: leksykalnym, fonetycznym, morfologicznym, syntaktycznym i stylistycznym³⁴. Dlatego w tym miejscu warto przyjrzeć się opiniom wysuniętym przez Monceaux³⁵, który twierdzi, że autorem *Pervigilium Veneris* jest Marcus Aurelius Olimpius Nemesianus.

Zgodnie z ustaleniami dokonanymi przez tego badacza za przypisaniem poematu Nemezjanowi przemawiają niżej podane argumenty, które wciąż jednak wymagają potwierdzenia badaniami komparatystycznymi poprzez porównanie języka *Pervigilium* z dziełami Nemezjana. *Pervigilium* zdaniem Monceaux miało mia nowicie powstać w III wieku n.e., pochodzenie autora bez wątpienia jest afrykańskie, ponieważ w poemacie występują frazy językowe charakterystyczne dla języka łacińskiego używanego w Afryce

33 Mandolfo 2012: 21; Mandolfo 2010: 38. Podobnie Fumagalli twierdzi, że analiza lingwistyczna jest jedynym sposobem, aby zbliżyć się do prawdy – *vide* Fumagalli 2022: 19.

34 Mandolfo 2012: 21; Mandolfo 2010: 38.

35 Monceaux 1894: 381–385.

pod koniec III wieku n.e. Styl i wersyfikacja są bardzo podobne do tych występujących w *Cynegetica* i w eklogach Nemezjana³⁶. Jako że specjalnością naukową Monceaux była łacina w rzymskich prowincjach Afryki Północnej, stwierdzenie dotyczące stroiny językowej utworu uchodzi – również zgodnie ze stanowiskiem Mandolfo i Fumagallego, iż najbardziej miarodajnym sposobem jest analiza lingwistyczna – za obowiązujące³⁷. Włoska badaczka stwierdza, że język *carmen* jest nasycony elementami klasycznymi, ale także poklasycznymi, jednocześnie nie brak w nim form wzniosłych i pospolitych³⁸. Język poematu charakteryzuje się bogatym spektrum rejestrów ekspresyjnych, których *lexis* nie jest jednolita, raz zbliża się do *elocutio* klasycznej, a raz zaś do poziomu *sermo humilis*, a innym razem łączy wyrażenia z obu poziomów jednocześnie. Chociaż twórca poematu wykorzystuje wszystkie możliwe rejestry językowe, w jakich jest się w stanie wyrażać, to bez wątpienia jest poetą dobrze wykształconym i znającym doskonale *ornamenta* retoryki klasycznej³⁹. Utwór prezentuje w rezultacie osobliwą mieszaninę elementów trudnych do pogodzenia, takich jak wzniosłość i wdzięk. Owo demonstracyjne przekraczanie granic, wywodzące się z horacjańskiego postulatu *non satis est pulchra esse poemata, dulcia sunt*⁴⁰, jak również integrację różnorodnych kategorii w jednym dziele widać też w twórczości Nemezjana⁴¹. Poeta kartagiński w ramach antycznej tradycji w podobny sposób buduje nowe formy poetyckiej ekspresji, które wpłynęły na kształt oraz treści późnoantycznej literatury⁴². Fundamentalnym elemen-

36 *Ibid.*

37 Mandolfo 2012: 21; Mandolfo 2010: 35–38; Fumagalli 2022: 19.

38 Mandolfo 2012: 35; Mandolfo 2010: 57; Fumagalli 2022: 20.

39 Mandolfo 2010: 57.

40 Hor. *Ars poetica* 99, ed. Lam 2019: 476.

41 Ferri, Moreschini 1994: 7; Sanetti 2010: 91; Gualandri 2005: 200; Gualandri 2020: 157–169; Mayer 2006: 451–466; Nosarti 2012: 265; Whitlatch 2013: 145–161.

42 Cupaiuolo 1997: 164; Moreno Soldevila 2018: 60. W spuściznie literackiej poety afrykańskiego charakterystyczna jest praktyka hybrydyzacji gatunków, co

tem sprzyjającym osiągnięciu wzniosłości jest fantazjowanie, czyli zdolność obrazowego przedstawienia kwestii i wizualizacja treści w taki sposób, aby słuchacz dzięki percepcji sensorycznej miał wrażenie, że bezpośrednio uczestniczy w wydarzeniu prezentowanym przez poetę⁴³. Dlatego w rozdziałach poświęconych Wenus, Dianie i naturze, skieruję również uwagę na technikę tworzenia obrazów poetyckich.

Zarówno w *Eklodze IV*, jak i w *Pervigilium* pojawiają się charakterystyczne refreny (*versus intercalaris*) o osobliwym wydźwięku estetycznym i treściowym. W *Eklodze IV* refren *cantet, amat quod quisque: levant et carmina curas*⁴⁴ pojawia się dziesięć razy, natomiast *versus intercalaris* – *cras amet qui numquam amavit quique amavit cras amet*⁴⁵ – jedenaście razy. W powyższych frazach czasownikiem konstytutywnym jest *amat* i *amet*: nic dziwnego, skoro miłość w obu dziełkach jest tematem fundamentalnym, przenikającym aurę poetycką. *Pervigilium Veneris* opiewa wszechmocną boginię miłości, matkę wszystkich istot, rodzicielkę Eneasza, opiekunkę cesarstwa rzymskiego. Co do wątków miłosnych w utworach Nemezjana – są one obecne we wszystkich jego eklogach, a najbardziej widoczne w *Eklodze IV*, która zdaniem francuskiego badacza jest zupełnie inna pod względem gatunkowym, przede wszystkim jednak jest „prawdziwym arcydziełem”⁴⁶.

Oprócz elementów lingwistycznych, poetyckich oraz metaforycznych charakterystyczna i osobliwa okazuje się wywołana przez nie gama nastrojów, które odczuwamy tak w *Pervigilium Ve-*

pokazały badania Kucz, Olivy i Karakasis – *vide* Kucz 2022: 24, 45–82, 103–120, 130; Oliva 2017: 19–20; Karakasis 2011: 299–300. Hybrydyzacja gatunków jest również obecna w *Pervigilium Veneris*.

43 *Vide supra* Pseudo-Longinus 15.1, przeł. Podbielski 2016: 113.

44 „Každy niech miłość opiewa; pieśni bowiem łagodzą cierpienia”, przekład własny.

45 „Jutro niech kocha, kto nigdy nie kochał, a kto kochał, niech jutro kocha!”, przekład własny.

46 Monceaux 1894: 381: „La quatrième, dans un genre tout différent, est un vrai chef d'œuvre”.

neris, jak i w tekstach Nemezjanowych. W jednym i drugim przypadku przeplatają się beztroskie i frenetyczne nuty zespolone z pesymistycznymi i melancholijnymi akcentami. W *Pervigilium*, po nastroju miłosnej beztroski, w końcowej części utworu czytelnik natrafia nagle na lament spowodowany wykluczeniem – być może jest to osobisty głos samego poety⁴⁷ lub poetki. Z kolei w *Ekłodze IV* rozpacz z powodu odrzucenia jest źródłem depresyjnego nastroju bohaterów – być może i w tym przypadku stanu samego poety. Dla czytelnika, jak słusznie podkreśla James Uden⁴⁸, zaskoczeniem może być nagła zmiana nastroju – efekt destrukcyjnego milczenia. Podobnie źródłem zaskoczenia odbiorcy ostatniej eklogi Nemezjana może być fakt, iż zrozpaczeni bohaterowie, pogrążeni w depresji i sfrustrowani nieodwzajemnioną miłością, postanawiają nagle uwolnić się od nieszczęśliwego, niemal destrukcyjnego wręcz afektu. Oba utwory, będące swoistym „przedsionkiem” romantycznego piękna w poezji średniowiecznej⁴⁹, wieńczy ta sama konkluzja: ogólna radość, jaka wypływa z przeżywania miłości, nagle okazuje się snem, oszustwem, a nawet pułapką.

W świetle powyższego zestawienia argumentów założenie Monceaux, iż autorem poematu jest Marcus Aurelius Olimpius Nemesianus, wydaje się w pełni uzasadnione. Za rzecz bardzo prawdopodobną należy przynajmniej uznać tezę, że utwór ten powstał w III wieku n.e., kiedy to wraz z końcem panowania dynastii Sewerów (235 r.) rozpoczął się długi okres osłabienia centralnej władzy, a wraz z nim kryzys społeczno-ekonomiczny, o czym świadczy spadek wartości pieniądza⁵⁰. Inflacja zaś doprowadziła do pogłębienia nierówności społecznych. Niekorzystne zmiany zachodziły zarówno na wsi, jak i w mieście. Wiek III był niewątpliwie okresem wzrostu wielkiej własności ziemskiej, ale też i początkiem narasta-

47 Uden 2018: 18.

48 Uden 2018: 18.

49 Dla Kubiaka *Pervigilium Veneris* jest przede wszystkim zapowiedzią średniowiecznej poezji goliardów – vide Kubiak 1974: 19.

50 Kunisz 1971.

jącego chaosu, co w rezultacie doprowadziło do tego, że bywa on określany jako wiek niepokoju bądź wiek anarchii⁵¹. Podstawowym dążeniem panujących władców, zwłaszcza w drugiej połowie III w., było znalezienie rozwiązania problemu obronności państwa⁵². Symptomy tych nastrojów z pewnością wpłynęły na dobór motywów w literaturze tego okresu⁵³. Poetycka wizualizacja Wenery jako personifikacji siły ustanawiającej porządek i ład w świecie jest więc w pełni uzasadniona i zrozumiała⁵⁴.

Wobec wielu wątpliwości związanych z proveniencją utworu, w tym zwłaszcza z kwestią jego autora, to – zakładając, iż poemat powstał w III wieku n.e., a jego autorem był Nemezjan – można przyznać rację Ernstowi Robertowi Curtiusowi, który zauważył, że dzieło o tak urzekającej urodzie mogło rozkwitnąć w najbardziej osławionych czasach upadku – „i oto nasze bezmyślne pojmowanie historii raz jeszcze ujawnia całą swoją zawodność”⁵⁵.

51 Dodds 2004: 116; Kotula 1992.

52 Christ 2016: 821–841.

53 Kucz 2022: 27–34.

54 W *Pervigilium Veneris*, podobnie jak w *De rerum natura* Lukrecjusza, Wenus została ukazana w sposób wyjątkowy: jako bóstwo dbające o pokój wysyła ona nimfy do Diany, które błagają boginię łowów i dzikiej przyrody o opuszczenie przestrzeni *pervigilium*, gdyż święto wymaga błogiego pokoju i spokoju (*Pervig. Ven.* 37–47). W *De rerum natura* natomiast łaskę pokoju dla znużonych wojną Rzymian bogini miłości ma skierować do Marsa (*Lucr.* 1.29–33). Wenus jest uosobieniem siły, dzięki której natura wydaje na świat wszystko, co się w niej rodzi (*Pervig. Ven.* 67: *imbuit iussitque mundum nosse nascendi vias*, ed. Fumagalli 2022: 56; *Lucr.* 1.21: *quoniam rerum naturam sola gubernas*, ed. Rouse, Smith 1924: 4).

55 Curtius 1997: 409.

II

Termin *pervigilium* i struktura poematu

Od łacińskiego czasownika *pervigilare*, oznaczającego ‘czuwać przez całą noc’, pochodzi zawarte w tytule słowo *pervigilium*, które konotuje ‘całonocne długie czuwanie’ lub ‘całonocną uroczystość kultową’. Termin *pervigilium* jest łacińskim odpowiednikiem greckiego słowa *παννυχίς* (*pannychis*), które oznaczało ‘święto trwające przez całą noc’ albo ‘taniec lub tańce podczas całonocnego święta’¹. Do rytuału *pannychis*, który mógł towarzyszyć sympozjom z okazji rodzinnych świąt, odnoszą się prawdopodobnie całonocne tańce z udziałem kobiet, w czasie których organizowano konkursy taneczne wieńczone przyznawaniem nagród. O tego rodzaju rywalizacjach wspomina Plutarch². W literaturze łacińskiej o antycznych praktykach polegających na nocnym czuwaniu, określanych jako *pervigilia*, wzmiankują Plaut³, Liwiusz⁴, Petroniusz⁵,

1 Korpanty 2003: s.v. *pervigilium* i *pervigilare*; vide etiam Plezia 1999: s.v. *pervigilium* i *pervigilare*; Liddell, Scott 1996: s.v. *παννυχίς*; Franczak 2013: 244. Odpowiednikiem łacińskiego słowa *pervigilium* jest także *diapannychismos*, oznaczające całonocne czuwanie – cf. Dionizjusz z Halikarnasu, *Antiquit. Rom.* 2.19.

2 Plut. *Quaest. conv.* 747 A–B; cf. Bravo 1997: 12–13; Węcowski 2014: 59.

3 Plaut. *Curc.* 1.181.

4 Liv. 23.35.15 i 18: *Nocturnam errat sacrum, ita ut ante mediam noctem compleretur*; i [Gracchus] *castra Campana ut in pervigilio neglecta simul omnibus portis invadit*, ed. Yardley 2020: 126.

5 Petronius, *Satyricon* 21.7: *etiam dormire vobis in mente est, cum sciatis Priapi genio pervigilium deberi?*, ed. Schmeling 2020: 36. „Spać się wam zachciewa?

Tacyt⁶, Swetoniusz⁷, Gelliusz⁸, Pliniusz⁹ i Arnobiusz¹⁰. Niestety w ich tekstach znajdujemy wyłącznie skąpe informacje świadczące jedynie o tym, że w starożytności *pervigilia* praktykowano. Poza tym niezbyt wiele można powiedzieć na temat przebiegu tego rodzaju ceremonii nocnych. Tacyt wspomina o kobietach zamężnych, które odprawiały całonocne czuwania oraz ceremonie kultowe, podczas których wizerunki bogiń umieszczano na krzesłach:

*et sellisternia ac pervigilia celebravere feminae, quibus mariti erant*¹¹.

także uczyły ku czci bogini i jutrznie odprawiały zamężne niewiasty¹².

Zaś Gelliusz donosi o gwałcie, którego dokonano w czasie czuwania nocnego (*pervigilio*):

[...] Wiecie przecież, że geniuszowi Priapa należy się całonocne czuwanie!”, przeł. Brożek 1968: 26.

6 Tac. *Hist.* 2.68: *apud Vitellium omnia indisposita, temulenta, pervigiliis ac bacchanalibus quam disciplinae et castris propiora*, ed. Moore 1925: 268. „W armii Witeliusza wszędzie panował nieporządek i pijaństwo, co bardziej przypominało korowody nocne i bakchanalie niż karność służby polowej”, przeł. Hammer 2004: 469.

7 Suet. *Calig.* 54: *Nec alia de causa videtur eo die, quo periit, pervigilium indixisse quam ut initium in scaenam prodeundi licentia temporis auspicaretur*, ed. Rolfe 1914: 496. „Z tej samej, zdaje się, przyczyny wyznaczył tego dnia, w którym zginął, nocne czuwanie, aby tym korzystniej pod osłoną nocy wypadł jego pierwszy występ na scenie”. Suet. *Galba* 4.3: *menstruis deinceps supplicationibus et pervigilio anniversario coluit*, ed. Rolfe 1914: 189. „(Posąg bogini Fortuny) czcił modłami co miesiąc i jedną bezsenną nocą co rok”, przeł. Niemirska-Pliszczyńska 2004: 325 i 456. Suet. *Vit.* 10.3: *In Appennini quidem iugis pervigilium egit*, ed. Rolfe 1914: 253. „Na szczytach Apeninów spędził jedną noc bezsennie na modłach”, przeł. Niemirska-Pliszczyńska 2004: 498.

8 Gell. 2.23.15.

9 Plin. *NH* 18.32.124.

10 Arnob. *Adv. nat.* 5.24.

11 Tac. *Ann.* 15.44.1, ed. Jackson 1937: 282.

12 Tac. *Ann.* 15.44.1, przeł. Hammer 2004: 357.

*Filia hominis pauperis in pevigilio vitiata est. Ea res clam patrem fuit, et habebatur pro virgine. Ex eo vitio gravida mensibus exactis parturit*¹³.

Córka biednego człowieka podczas czuwania nocnego została zgwałcona. To wydarzenie utrzymywano w tajemnicy przed ojcem, a dziewczynę uważano za dziewicę. W wyniku gwałtu zaszła ona w ciążę i po dziewięciu miesiącach urodziła¹⁴.

Motyw gwałtu, którego dopuszczono się podczas obrzędów nocnych (*vigiliis*) związanych z kultem Cerery, pojawia się w prologu do sztuki Plauta:

*Is adulescentis illius est avunculus,
qui illum stupravit noctu, Cereris vigiliis*¹⁵.

To ten chłopiec pannę
zhańbił na nocnych obrzędach Cerery¹⁶.

Do nocnych praktyk religijnych związanych z kultem Wenery aluzje czynią jedynie Plaut, Pliniusz i Arnobiusz. W trakcie omówienia odmian ciecierzycy autor *Historii naturalnej* wzmiankuje *pervigilia* w ten sposób:

*est et columbinum, quod alii Venerium appellant, candidum, rotundum, leve, arietino minus, quod religio pervigiliis adhibet*¹⁷.

Jest także „gołębia”, którą inni nazywają ciecierzycą Wenus, biała, okrągła, lekka, mniejsza od baraniej, którą wykorzystuje się w kulcie religijnym podczas całonocnego czuwania¹⁸.

13 Gell. 2.23.15, ed. Rolfe 1927: 198.

14 Gell. 2.23.15, przekład własny.

15 Plaut. *Aul.* 35–36, ed. Stockert 1983: 126.

16 Plaut. *Aul.* 45–46, przeł. Skwara 2003: 133.

17 Plin. *NH* 18.32.124, ed. Mikołajczyk 2022: 614.

18 Plin. *NH* 18.32.124, przeł. Mikołajczyk 2022: 615 z drobnymi modyfikacjami autorskimi: 1. jako że *passus* dotyczy ciecierzycy, chodzi zatem o ciecierzycę, a nie soczewicę Wenus; 2. *arietino minus* należy potraktować jako *ablativus comparationis* – ciecierzycę gołębia, zwana Wenus, jest mniejsza od ciecierzycy baraniej.

Interesujące nas nocne praktyki religijne dwukrotnie opisuje Arnobiusz¹⁹ w piątej księdze *Adversus nationes* obejmującej szczegółową analizę misteriów pogańskich, rytuałów oraz mitów, których zdaniem autora nie można interpretować alegorycznie²⁰. Chociaż w pierwszej wzmiance zamiast terminu *pervigilia* pojawia się termin *initia*, jednak w literaturze przedmiotu można znaleźć opinię, że w tym miejscu mowa jest właśnie o *pervigilium*²¹. Według retora z Północnej Afryki podczas zainicjowanych przez Kinyrasa²² ceremonii związanych z Wenerą w procesji niesiono figurkę fallusa symbolizującego płodność. Zaś samą procesję określano jako *falloforia*:

*Nec non et Cypriae Veneris abstrusa illa initia praeterimus, quorum conditor indicatur Cinyras rex fuisse, in quibus sumentes ea certas stipes inferunt ut meretrici et referunt phallos proptitii numinis signa donatos*²³.

Pomijamy również owe tajne misteria Cypryjskiej Wenery zainicjowane przez króla Kinyrasa, podczas których uczestnicy ofiarują jej jakiś mały datek pieniężny (jałmużnę) jak nierządnicy, a w zamian otrzymują fallusy jako dowód jej życzliwości²⁴.

W rozdziale dwudziestym czwartym księgi piątej Arnobiusz, wspominając różne misteria, między innymi tesmoforia, czyli

19 Apologeta z Sicca Veneria, żyjący na przełomie III i IV wieku.

20 Amata 2000: 10.

21 Mandolfo 2012: 11.

22 Kinyras (Cinyras) – król Cypru, którego córka Myrra uchodziła za najpiękniejszą dziewczynę na wyspie Afrodyty, co wzbudziło gniew bogini miłości. Afrodyta rozpałała w córce Kinyrasa żądzę kazirodczej miłości do własnego ojca. Myrra, za namową swej piastunki, oszukała go i spędziła z nim upojne noce. Gdy ojciec odkrył oszustwo swej córki, ścigał ją z nożem, chcąc ją zabić. Ta w obliczu niebezpieczeństwa oddała się pod opiekę bogów i została przemieniona w drzewo mirry. Po jakimś czasie kora drzewa pękła i wydała dziecko, któremu nadano imię Adonis. Został on kochankiem Afrodyty, mszcząc w ten sposób nieszczęśliwą miłość swej matki – cf. Ov. *Met.* 10.335 *et seq.*; Theocr. 1.109; 3.46; Prop. 3.5.38; Paus. 6.24; Nem. *Cyn.* 26–29.

23 Arnob. *Adv. nat.* 5.19, ed. Marchesi 1953: 272–273.

24 Arnob. *Adv. nat.* 5.19, przekład własny.

święta kobiet na cześć Demeter i jej córki, używa łacińskiego słowa *pervigilia* oraz greckiego wyrażenia *pannychismi*, określając je jako *graves*. Być może za pomocą tego epitetu usiłował zaakcentować, że nocne czuwania były nie tylko podniosłe, ale także trudne do zniesienia ze względu na poddawanie celebrujących uciążliwym praktykom. Zarówno ścisły post, jak i wstrzemięźliwość, które wiązały się z misteriami, wymagały samozaparcia oraz silnej woli, a ponadto podczas nocnych świąt mogło dochodzić do przeróżnych nieprzyjemnych zdarzeń analogicznych do tych opisanych przez Liwiusza w trzydziestej dziewiątej księdze *Dziejów*. Rzymski historyk, relacjonując skandal związany z bakchanaliami, donosi, że zło niczym choroba pojawiło się nad Tybrem za sprawą nieznanego Greka przybyłego z Etrurii. Przybysza z Etrurii zalicza Liwiusz do bardziej niebezpiecznej kategorii ludzi, nazywa go „specjalistą od tajnych i nocnych obrzędów”. Były to misteria (*initia*), które początkowo gromadziły niewielu uczestników, ale z czasem, gdy zyskały na popularności, zaczęły przyciągać mężczyzn i kobiety, którzy wspólnie raczyli się winem. Wino, noc i kobiety w towarzystwie mężczyzn – takie połączenie, zdaniem Liwiusza, nie zwiastowało niczego dobrego. Następnie opisuje on różne występki, których mieli dopuszczać się biorący udział w obrzędach. Rozpusta przekroczyła granice zwykłego cudzołóstwa i z kręgu nieobyczajnych uczestników ceremonii wyszli fałszywi świadkowie oraz fałszerze testamentów. W czasie obrzędów, określonych przez historyka łacińskim słowem *initia*, uciekano się do przemocy, a krzyki ofiar wzywających pomocy zagłuszały dźwięki cymbałów i tamburynów²⁵. W piątej księdze *Adversus nationes*

25 Liv. 39.8.3–8: *consulibus ambobus quaestio de clandestinis coniurationibus decreta est. graecus ignobilis in Etruriam primum venit nulla cum arte earum, quas multas ad animorum corporumque cultum nobis eruditissima omnium gens invexit, sacrificulus et vates; nec is qui aperta religione, propalam et quaestum et disciplinam profitendo, animos errore imbueret, sed occultorum et nocturnorum antistes sacrorum. initia erant quae primo paucis tradita sunt deinde vulgari coepita sunt per viros mulieresque. additae voluptates religioni vini et epularum, quo*

Arnobiusza, w której jest mowa o tesmoforiach, pojawiają się terminy *pervigilia* i *pannychismi* odnoszące się do ceremonii nocnych, na które warto zwrócić uwagę:

*Vultis enim consideremus mysteria et illa divina, quae Thesmophoria nominantur a Graecis, quibus gente ab Attica sancta illa pervigilia consecrata sunt et pannychismi graves?*²⁶

Czy chcecie jednak byśmy poddali badaniom owe boskie mysteria, które Grecy nazywają tesmoforiami, podczas których ludność attycka oddawała się świętym czuwaniom i surowym praktykom nocnym?²⁷

W czasie attyckich tesmoforiów kobiety świętowały przez trzy dni, nazwane kolejno jako *kathodos* lub *anodos*, *nesteia* i *kalligenia*. Obrzędy odbywały się przed siewem w miesiącu Pyanepsion, czyli

plurium animi illicerentur. cum vinum animos incendisset, et nox et mixti feminis mares, aetatis tenerae maioribus, discrimen omne pudoris exstinxissent, corruptulae primum omnis generis fieri coeptae, cum ad id quisque, quo natura prionior libidinis esset, paratam voluptatem haberet. nec unum genus noxae, stupra promiscua ingenuorum feminarumque erant, sed falsi testes, falsa signa testamentaque et indicia ex eadem officina exhibant: venena indidem intestinaeque caedes, ita ut ne corpora quidem interdum ad sepulturam exstarent. multa dolo, pleraque per vim audebantur. occulebat vim quod prae ululatus tympanorumque et cymbalorum strepitu nulla vox quiritantium inter stupra et caedes exaudiri poterat, ed. Evan T. Sage 1936: 240–242. Na temat skandalu związanego z bakchanaliami w 186 roku p.n.e. vide Musiał 2000. Wielu badaczy podawało w wątpliwość wiarygodność historii opowiedzianej przez Liwiusza. Tak się jednak złożyło, że relację Liwiusza o bakchanaliach można skonfrontować z zapisem uchwały senatu podjętej na posiedzeniu w świątyni Bellony 9 października 186 r. Tekst zachował się na brązowej tablicy, odnalezionej w 1640 r. w okolicach kalabryjskiej miejscowości Tiriolo. Jest to jedna z najdłuższych znanych inskrypcji z czasów republiki, będąca ważnym świadectwem dokumentującym rozwój języka łacińskiego. Mommsen, któremu zawdzięczamy naukową edycję inskrypcji, opublikował ją jako *Epistula consulum ad Teuranos de Bacchanalibus*, vide CIL 12.581. Literatura dotycząca inskrypcji z Tiriolo jest bardzo bogata, dawniejsze prace omawia Jean-Marie Pailler 1988. Do ciekawszych tekstów opublikowanych po tej dacie należą publikacje Cancik-Lindemaier 1996, de Cazanove 2000, Flower 2002, Perri 2005.

26 Arnob. *Adv. nat.* 5.24, ed. Marchesi 1953: 279.

27 Arnob. *Adv. nat.* 5.24, przekład własny.

na przełomie października i listopada, i niekoniecznie tylko nocą. Niewiele wiemy na temat tesmoforiów, ponieważ uczestniczące w nich kobiety zobowiązane były do zachowania tajemnicy na temat przebiegu obrzędów²⁸.

Co się tyczy obrzędów ku czci Wenery, które trwały przez trzy noce kwietniowe²⁹, celebrowano je już mianowicie w drugiej połowie III wieku p.n.e., a były popularne jeszcze w IV wieku n.e.³⁰ W ceremoniach na cześć bogini miłości mogli brać udział również mężczyźni, o czym świadczy zamieszczona w komedii *Curculio* wzmianka o Fedromusie, który wybiera się na nocne obrzędy, by uczcić Wenus: *Quid tu? Venerin pervigilare te vovisti, Phaedrome?*³¹. Ze względu na popularność kultu bogini miłości, odnowionego w czasach Hadriana³², *pervigilia* mogły być praktykowane w całym Imperium Romanum i być może zainspirowały autora do odtworzenia w *Pervigilium Veneris* obrzędowego nastroju, jaki udzielał się podczas czuwania nocnego³³. Tytuł utworu można przetłumaczyć jako *Czwanie Wenery, Czwanie miłosne, Czwanie ku czci Wenus* lub *Obrzęd nocny ku czci Wenery*. Można również spolszczyć wersję łacińską terminu *pervigilia* i oddać tytuł w sposób najbardziej zbliżony do oryginału. Jednak wersja *Perwigilia Wenery* nie byłaby w pełni zrozumiała dla osoby nieznającej języka łacińskiego³⁴.

28 Cf. Burkert 1985: 242. Skąpe informacje na temat tych misterii przekazane zostały przez Herodota 6.16; 2.171 i Plutarcha, *O Izydzie i Ozyrysie* 378 E, a także przez Klemensa Aleksandryjskiego, *Protr.* 2.19.3.

29 *Pervig. Ven.* 42: *Iam tribus choros videres feriatis noctibus.*

30 Franczak 2013: 254 i 256.

31 Plaut. *Curc.* 1.181.

32 Fumagalli 2022: 10.

33 Niektórzy uważają, że poemat powstał z okazji uroczystości zorganizowanych w sycylijskiej Hybli 6 kwietnia 123 lub 125 albo 126 roku n.e. podczas wizyty Hadriana na wyspie. Zdaniem Franczaka poemat nie pełni jednak roli pieśni liturgicznej, a jedynie jest wariacją poetycką skomponowaną na marginesie święta religijnego. Cf. *HA Had.* 13; Schilling 1944: XXII *et seq.*; Cucchiarelli 2003: 22; Franczak 2013: 255.

34 Termin „Perwigilia” zapisany wielką literą i z „w” pojawia się w publikacji Franczak 2013: 258.

Poemat *Pervigilium Veneris* składa się z dziesięciu różnej długości strof i jedenastu refrenów rozpoczynających i kończących utwór oraz oddzielających poszczególne strofy. Każda z nich tworzy poetycką sekwencję, składającą się z kilku scen o wspólnym wątku tematycznym, tworzącym większą jednostkę narracyjną. Dzieło, zbudowane z dziesięciu sekwencji, można porównać do „filmowego montażu”. Podobna technika zastosowana została w bukolikach Nemezjana, zwłaszcza w jego *Ekłodze IV*³⁵. Pierwsza strofa *Pervigilium Veneris* (ww. 2–7) stanowi niejako prolog anonsujący nadejście wiosny, rozpoczynającej się dzięki Wenerze i pod auspicjami bogini miłości, której narodziny zwizualizowano w drugiej, najkrótszej stroficy (ww. 9–11). Wersy 13–26 tworzą trzecią, najdłuższą, bo aż czternastowersową sekwencję, w której zobrazowano, jak przyroda rozkwita – jest tu opis róży – ulubionego kwiatu bogini. Kolejna, czwarta strofa (ww. 28–35) ukazuje rady Wenus skierowane do nimf, aby uważały na nagiego Amora. Piąta strofa (ww. 37–47) to scena przekazania przez nimfy rozkazu królowej obrzędów; rozkaz ten skierowany jest do Diany. Bogini dzikiej natury i łowów, na prośbę Wenerę, a właściwie na jej rozkaz, musi opuścić bezkrwawą przestrzeń świąteczną, czyli sycylijską Iblę (*Hybla*), która przedstawiona została w szóstej, ośmiowersowej stroficy (ww. 49–56). W sumie te trzy strofy – tj. czwarta, piąta i szósta – odtwarzają przygotowania do obrzędów. Kolejne cztery sekwencje, skomponowane w formie litanii³⁶, objawiają wyraźnie upersonifikowaną Wenerę jako dawczynię życia i królową wszelkich istot. Jej boska władza i królewska moc rozciągają się wszędzie: siódma strofa (ww. 58–67) stanowi epifanię bogini jako kosmicznej siły odpowiedzialnej za prokreację, ósma (ww. 69–74) ukazuje Wenerę jako pramatkę i opiekunkę Rzymu, dziewiąta (ww. 76–79) – jako bóstwo sił roślinnych. Jednostka dziesiąta (ww. 81–92) ilustruje boginię jako władczynię zwierząt, w tym

35 Kucz 2022: 81.

36 Mandolfo 2012: 12.

ptaków, którym nie pozwala milczeć. Ostatnia strofa obejmuje także epilog (ww. 86–92). Zaprezentowany przeze mnie podział utworu nieco różni się od tego, który zaproponowany został przez włoskich badaczy poematu, m.in. Mandolfo i Fumagallego³⁷. Różnica dotyczy głównie refrenu i epilogu. Według mnie *versus intercalaris* oddziela poszczególne strofy, a zatem w niniejszym podziale nie został do nich zaliczony. Ponadto epilog wydaje się nieco obszerniejszy i uwydatnia osobiwą *varietas* również pod względem gramatycznym, gdyż rozpoczyna się już w wersie 86 przywołującym w trzeciej osobie liczby pojedynczej tragiczne doświadczenia Filomeli, następnie w wersach 87 i 88 za pomocą czasowników *putes* i *neges* w drugiej osobie liczby pojedynczej zmusza czytelnika do refleksji, po czym nagle podmiot liryczny stawia pytania natury osobistej: *quando ver venit meum?* (w. 89) i *quando fiam uti chelidon ut tacere desinam?* (w. 90). Epilog ten należy zatem do dziesiątej, tj. ostatniej, strofy i jest antytezą prologu, będącego radosną inwokacją poprzedzoną frazą inicjalną, która jako *versus intercalaris* spaja poszczególne sekwencje oraz – niczym kłamra spinająca dzieło – kończy w epilogu nostalgiczną refleksję na temat milczenia.

Fraza początkowa – *Cras amet qui numquam amavit quique amavit cras amet*³⁸ – to *versus intercalaris*, który został powtórzony w utworze aż jedenaście razy³⁹. Dzięki układowi opartemu na szyku chiastycznym, powtórzeniom i echolalii fraza inicjalna nawiązuje do epitalamium Katullusa: ma ono podobny do *Pervigilium Veneris* wątek erotyczny, gdzie wyraźnie uwydatniono temat dziewictwa, które wkrótce zostanie utracone⁴⁰:

37 Mandolfo 2012: 11–12; Fumagalli 2022: 21–22.

38 „Jutro niech kocha, kto nigdy nie kochał, a kto kochał, niech jutro kocha!”, przekład własny.

39 *Pervig. Ven.* 1, 8, 12, 27, 36, 48, 57, 68, 75, 80, 93.

40 Fumagalli 2022: 60.

*qui rapis teneram ad virum
virginem, o Hymenae Hymen,
o Hymen Hymenae!*⁴¹

ty, który porywasz
młodziutką dziewczynę, by oddać ją mężowi, o panie, Hymenajosie
Hymenie, Hymenie Hymenajosie!⁴²

Atmosfera erotyczna nakreślona i przez Katullusa, i w *versus intercalaris* poematu *Pervigilium Veneris* przypomina tę, która wybrzmiewa w pompejańskim graffiti⁴³:

*quis amat valeat, pereat qui nescit amare,
bis tanto pereat, quisque amare vetat*⁴⁴.

Kto kocha, niech będzie zdrów, kto nie umie kochać, niech zginie,
tym bardziej podwójnie niech zginie każdy, kto zabrania kochać⁴⁵.

Refren poematu ma elementy wspólne również z *versus intercalaris* z *Eklogi IV* Nemezjana: *Cantet, amat quod quisque: levant et carmina curas*⁴⁶. Ów refren Nemezjana przeplata dziesięć strof

41 Catull. 61.3–5, ed. Franczak, Kłęczar 2013: 358.

42 Catull. 61.3–5, przeł. Kłęczar 2013: 359.

43 Fumagalli 2022: 60.

44 CIL 4.4091 = Hunink 2011: 114, nr 271.

45 Drugie możliwe tłumaczenie: „Zdrowie dla tych, którzy kochają; śmierć dla tych, którzy nie potrafią kochać / Śmierć podwójna dla tych, którzy zabraniają kochać”, przekład własny. Cf. M. D'Alò: *Echi e modelli letterari nei graffiti in versi di Pompei*, https://www.academia.edu/es/35366764/Echi_e_modelli_letterari_nei_graffiti_in_versi_di_Pompei (data dostępu: 15.04.2023); Gigante 1979: 210–211. Podczas wykopalisk prowadzonych w Rzymie podobne przysłowie odnaleziono na zewnętrznej ścianie prywatnej willi z czasów dynastii Flawiuszów, której konstrukcja służyła za podstawę dla wzniesionej tuż nad nią łaźni Trajana. Cf. <https://lathebio.sas.wordpress.com/2020/02/14/quisquis-amat-valeat-pereat-qui-nescit-amare-bis-tanto-pereat-quisquis-amare-vetat/> (data dostępu: 15.04.2023).

46 *Nem. Ecl.* 4.19, 4.25, 4.31, 4.37, 4.43, 4.49, 4.55, 4.61, 4.67, 4.73: „Każdy niech opiewa to, co kocha: pieśni łagodzą cierpienia”, przekład własny. Na temat *Eklogi IV* Nemezjana cf. Williams 151–160; Ferri, Moerschini 69–72 i 83–89; Cupaiuolo 177–189; Oliva 2017: 17–26; Kucz 2022: 75–82; Kucz 2023: 151–162.

stanowiących agon poetycki, wykonywany naprzemiennie przez trawionych miłością pasterzy, których afektami wzgardzono. Hipoteza o autorstwie Nemezjana – dość śmiała, ale w rzeczywistości najbardziej przemawiająca ze wszystkich hipotez – wysunięta i zweryfikowana za pomocą argumentów lingwistycznych przez Monceaux⁴⁷ – wymaga także weryfikacji poprzez analizę roli tła, jaką pełni natura tak w tekstach poety kartagińskiego, jak w *Pervigilium*. Nie bez znaczenia będą tu techniki poetyckie, które posłużyły do opisu *locus amoenus*, gdzie odbędzie się święto polegające na trwającym trzy noce kontemplowaniu Wenery i kultywowaniu jej boskiej mocy.

47 Monceaux 1894: 381–385.

III

Obrazowanie *locus amoenus* w literaturze późnoantycznej na przykładzie Aristainetosa, Tyberiana, Nemezjana i w *Pervigilium Veneris*

Z punktu widzenia estetyki i poetyki klasycznej poszczególne frazy *Pervigilium Veneris* są wyjątkowe ze względu na swoistą świeżość, barwną wyobraźnię, wyrafinowane wyczucie piękna natury przypominające niemalże średniowieczną lirykę miłosną¹, gdzie zretoryzowane opisy miejsca dającego przyjemność stanowią nie tylko inscenizacyjny sztafaż. Topos *locus amoenus*², obecny w całej tradycji antycznej i poantycznej, odczuwalny też szczególnie w okresie od epoki Cesarstwa aż po wiek XVI, stanowi główny motyw wszystkich opisów przyrody³. Doskonale uchwycił obraz owego miejsca Curtius, pisząc:

Było to [...] piękne i ocienione miejsce naturalnie położone. Na jego całość składało się przynajmniej jedno drzewo (albo kilka drzew),

1 Martin 1935: 531.

2 W tej części wywodu na temat *locus amoenus* korzystam również z uwag zawartych w pracy Kucz 2022: 37–43.

3 Hom. *Il.* 20.8–9; *Od.* 5.55–64, *Od.* 9.132–133, *Od.* 13.102; Teocr. 22.36 *et seq.*; Verg. *Georg.* 2. 467; Ov. *Fasti* 5.208; cf. Schönbeck 1962; Curtius 1997: 202. Pojęcie *locus amoenus* wprowadził Izydor z Sewilli w *Etymologiarum sive Originum libri XX*. Curtius podkreśla znaczenie konwencji retorycznych służących obrazowaniu miejsca i czasu, które przyczyniły się do powstania opisów idealnych krajobrazów. Są one obecne w tekstach m.in. Wergiliusza i Owidiusza, Seneki Młodszego, Nemezjana, Klaudiana, Nonnosa z Panopolis, Aristainetosa oraz innych, czerpiących z katalogów Homera i Hezjoda – cf. Curtius 1997: 191–209, 570–578; Kuran 2018: 9.

łączka oraz źródło lub strumień. Można było do tego dodać śpiew ptaków i kwiaty. Najbardziej wyszukane przykłady zawierają także wietrzyk⁴.

W ekfrazach miejsc przynoszących ukojenie autorzy najbardziej skupiali się na charakterystyce fauny i flory. Opierając się na mitologii greckiej i rzymskiej, ukazywali oni mityczne związki bóstw, przyrody i ludzi. Dość wspomnieć *Metamorfozy* Owidiusza, w których treścią są opowieści o przemianach ludzi w zwierzęta lub w rośliny, temat nieobcy również Nemezjanowi i obecny *Pervigilium Veneris*⁵. Mityczne historie stanowią kanwę dla funkcjonującej w literaturze antycznej renarracji⁶. „Mieszkańcy lasów i łąk” tworzyli wraz z „rozkoszonym miejscem” pewną całość, symbolizującą radosną twórczość na łonie natury. W ten sposób podkreślano związek z ponadczasową i boską krainą pasterskiego, sielankowego raju, wpisującą bohaterów w fikcyjne uniwersum starożytnej i średniowiecznej poezji⁷. Zdaniem Curtiusa opisy *locus amoenus* współtworzyły scenierię nie tylko poezji bukolicznej, ale też epickiej, poezja pasterska miała zaś po epice największy wpływ na lite-

4 Curtius 1997: 202.

5 Nem. Cyn. 26–29, 33–38; *Pervig. Ven.* 85–90.

6 Na temat renarracji jako strategii intertekstualnej polegającej na ponownym opowiedzeniu mitu *vide* Stabryła 1992: 11; Walińska 2003: 21–40.

7 Na temat *locus amoenus* *vide* Curtius 1948: 207–223; Schönbeck 1962: 18–60; Petrone 1988: 3–18; Petrone 1998: 177–195; Malaspina 1994: 105–135; Hass 1998, który przytacza definicje i typologie Curtiusa; *vide etiam* Calcò 2018: 207–228; Kucz 2022: 37–38. Calcò zwraca uwagę, że termin *locus amoenus* jest powszechny w tekstach antycznych, aby wskazać miejsce przyjemne, a dopiero w epoce późnego antyku jest używany jako termin techniczny celem stworzenia ekfrazy (ἔκφρασις) pięknego miejsca, (*cf.* Serv. *Comm. Aen.* 5.734; 6.638; 7.30; Isid. *Orig.* 14.8.33) – *vide* Calcò 2018: 207. *Locus amoenus* i *amoena virecta* zostały również zobrazowane w antycznej poezji chrześcijańskiej – *cf.* Prud. *Cathemerinon* 101–105, CCL 126.14. PSP 43.46: *tunc per amoena virecta iubet / frondicomis habitare locis, / ver ubi perpetuum redolet / prataque multicolora latex / quadrifluo celer amne rigat.* 5, ed. Thomson 1949: 24. *Vide etiam* Gacia 2008: 193; Sedulius, *Carmen paschale* 1.53–57, PL 19.558; Sedulius Caelius, *Opera omnia* 46–47.

raturę. Z niej również wywodziła się większość motywów erotycznych. Według niemieckiego historyka literatury było to możliwe dzięki temu, że zespół motywów bukolicznych nie był związany ani z rodzajem poetyckim, ani też z żadną konkretną formą poezji⁸. Teoretycy literatury ze względu na synkretyczny charakter sielanki umieszczają ją na pograniczu trzech rodzajów literackich: dramatu, epiki i liryki⁹. Istotną rolę odgrywają w niej środki techniki poetyckiej służące zobrazowaniu scenerii arkadyjskiej, której przestrzeń transfigurowano na różne sposoby. „Arkadia” sielankowa, która jawi się jako kraina „zawieszona między ułudą a rzeczywistością”¹⁰, choć nie musi mieć desygnatu w świecie realnym, może jednak zawierać pewne elementy Arkadii rzeczywistej¹¹.

Za niezwykle atrakcyjny i zaskakujący sposób literackiego przedstawienia *locus amoenus* uznaje opis takiego „rozkosznego miejsca” w jednym z *Listów o miłości* Aristainetosa, „autora” z V wieku n.e. W liście do niejakiego Autokomesa mamy opis uczyty młodzieńca Fitoplatanosa w towarzystwie pięknej hetery Leimone¹². Para ucztowała w urzekającym ogrodzie dorównującym swym pięknem urodzie kochanki. „Przyjemne miejsce, które ze wszech miar zapraszało”, wypełnione pozwalającymi przeżywać rozkosz darami natury, odmalowane zostało w sposób wirtuozerski: „Był

8 Curtius 1997: 195.

9 Głowiński, Okopień-Sławińska, Sławiński (1975: 317) i Ławińska-Tyszkowska (2005: 560) genezę sielanki wiążą najczęściej z pieśniami wykonywanymi przez sycylijskich pasterzy lub przez wieśniaków na cześć bogini Diany, a także ze scenkami dramatycznymi Epicharma i Sofrona, cf. Ławińska-Tyszkowska 2005: 560–563. Natomiast, jeśli chodzi o określenie gatunku i rodzaju sielanki, to – jak podkreśla Stanisław Stabryła – „klasyfikacje antyczne nie rozróżniały tych dwóch pojęć i nie nadbudowywały nad rzędem gatunków rzędu rodzaju”, Stabryła 1982: 7. Rzeczywiście starożytni nie przydzielili sielanki do konkretnego *genus*; *vide* Diomedes: *Bucolica dicuntur poemata secundum carmen pastorale composita*, ed. Keil 1857: 486. Więcej na temat genezy sielanki w Kucz 2022: 37–43.

10 Snell 1953: 301.

11 Helbig 2019: 3–18; Kucz 2022: 43.

12 Fitoplatanos – ‘Kochający platany’, Antokomes – ‘Dbający o kwiaty’, Leimone – nawiązuje do łąki, Szarmach 2019: 6 i 28.

tam rozłożysty, rzucający cień platan, powiewał lekki wietrzyk, a delikatna trawa, zwykła lśnić w porze letniej, sprawiała, że przyjemniej było leżeć na niej niż na drogich kobiercach. Liczne zaś drzewa «rodzą granaty, gruszki, jabłka smakowite» mógłby ktoś powiedzieć, powtarzając za Homerem¹³. Jest to święte miejsce je-siennych nimf¹⁴, w którym nie zabrakło motywów dionizyjskich: „Pnąca się winorośl długimi pędami oplatała cyprysy, przez co byliśmy zmuszeni, by wyciągając szyje, oglądać wszędzie winogrona, z których jedne są już dojrzałe, drugie ciemnieją, inne zaś są jeszcze zielone albo dopiero kwitną”¹⁵. Zaskakujący jest sposób podania wina odpowiednio schłodzonego i rozcieńczonego zgodnie z zasadami przestrzeganyymi przez antycznych. Ekfrastyczny passus o umiejętności serwowania i smakowania tego trunku z pewnością może wprawić w zdumienie niejednego współczesnego znawcę *ars bene bibendi*: „Wszak coś innego sprawiło nam jeszcze większą przyjemność. Podczas gdy ogrodnik starał się, by woda mogła dopływać strumykami do klombów i drzew, niewolnik napełniał puchary wspaniałym płynem i ustawiał je śpiesznie w potoku nie bezładnie, ale jeden za drugim w pewnej odległości. Każdy z tych pucharów niczym statek przepływający dostojnie swoją drogą niósł na sobie gałązkę drzewa cytrynowego mającą gęste liście. Były to niejako żagle naszych płynących radośnie kielichów. Te prowadzone lekkim i spokojnym wiatrem wiejącym od rufy dotarły ze słodkim ładunkiem prosto do gości. Sięgając ochoczo po te kielichy, wypijamy wymieszane we właściwych proporcjach wino. Doświadczony podczaszy złagodził umyślnie jego temperaturę, mieszając je z ciepłą wodą, bo wiedział, że się wystudziło, odbywszy tę drogę w zimnym potoku. Łagodząc niewłaściwą jego temperaturę, doprowadzał ją do należytej. I tak rozmowa zeszała na Dionizosa i Afrodytę, gdy przywołaliśmy ich przy kielichach.

13 Hom. *Od.* 7.124, przeł. Siemieński 2004: 143.

14 Aristainetos, *Listy o miłości* 1.3, przeł. Szarmach 2019: 28.

15 Aristainetos, *Listy o miłości* 1.3, przeł. Szarmach 2019: 28.

Leimona przyozdobiła głowę kwiatami, by wyglądać niczym łąka¹⁶. Aristainetos, pisząc o tym ziemskim raju (*paradeisos*), nawiązuje do swych poprzedników opisujących *loci amoeni*, a zatem do Homera¹⁷, Platona¹⁸, Wergiliusza¹⁹, Achilleusa Tatiosa²⁰, Alkifrona²¹ czy Longosa²². Wiele określeń służących obrazowaniu miejsca dzisiaj nas zadziwia, ale najbardziej zaskakuje niespotykany sposób unaocznienia wewnętrznego piękna hetery Leimone, której „uroda, kiedy była rozebrana, nie mogła konkurować z bijącym z niej wewnętrznym pięknem”²³. Grecki pisarz z V wieku n.e. dostrzega autentyczną urodę natury oraz wewnętrznego kobiecego piękna, ujawniając odbiorcy ich niepowtarzalny blask. Jeśli chodzi o zagadnienie uobecniania piękna, które jest wewnętrznym światłem i duchowym promieniowaniem w pełni odtwarzającym *locus amoenus*, autor osiąga mistrzostwo nie tylko za sprawą wyrafinowanego opanowania sztuki retorycznej, ale dzięki swej wrażliwości estetycznej.

W schematyczny sposób zaprezentowany został *locus amoenus* przez wrażliwego na piękno przyrody zarządcę Galii około 335 roku²⁴, Tyberiana, w poemacie opiewającym uroczy, zielony zakątek, płynący przez łąkę strumień, wilgotną trawę wśród delikatnych kwiatów, oddychający wonnym tchnieniem gaj, a pośród tych darów i klejnotów wiosny królową wszystkich zapachów i barw – różę w blasku porannego słońca, określoną jako *flamma Diones* („płomień Diony”). Spójrzmy na przekład tegoż najpiękniejszego – zdaniem Curtiusa – przedstawienia rozkosznego miejsca:

16 Aristainetos, *Listy o miłości* 1.3, przeł. Szarmach 2019: 30–31.

17 Hom. *Od.* 7.115.

18 Plat. *Fajdros* 230 B–C.

19 Verg. *Georg.* 2.467–474.

20 Achilleus Tatios 1.15.

21 Alkifron 4.13.

22 Longos 4.2.

23 Aristainetos, *Listy o miłości* 1.3, przeł. Szarmach 2019: 29.

24 Cytowska, Szelest 1992: 546.

Strumień płynął chłodną doliną, rozlewając się wśród ziół,
błyszcząc blaskiem kamieni, ozdobiony trawiastymi roślinami.
Górą wiatr poruszał lekko niebieskie laury i zielone mirty
powabnie szumiąc, poniżej zaś rosła trawa wśród delikatnych kwiatów,
ziemia czerwieniła się od krokusów i błyszczała liliami,
a cały gaj wypełniał zapach fiołków.
Pomiędzy tymi darami wiosny i powabami drogocennych kamieni
górowała królowa wszystkich zapachów i barw, gwiazda poranna
złotokwietna róża – płomień Diony.
Pośród wilgotnych traw stał nieruchomo gąszcz ociekający rosą,
tu i tam szumiały strumyki o obfitych źródłach,
płynące wody wędrowały w postaci błyszczących kropli,
groty wewnątrz były porośnięte zielonym bluszczem i mchem,
wśród tych cieni każdy ptak wydawał się bardziej śpiewny,
niż sobie to można wyobrazić, śpiewał pieśni wiosenne
i wydawał słodki szczebiot, liściom wtórował szum
szemrzącego strumyka, tę dźwięczną pieśń intonowała
muza poszumu wiatru zachodniego; tak to idącego po murawie
zachwycały piękne zapachy i muzyka, ptaki, strumień,
gaj, kwiaty i cienie²⁵.

Oprócz cikliwego zachwytu nad urzekającym pięknem natury czytelnik, który niewątpliwie marzyłby o takiej scenerii dla siebie, niczego nie może się spodziewać: ani zaskoczenia czy zdziwienia wywołanego nagłą zmianą nastrojów, tak charakterystycznego dla *Pervigilium Veneris* i dzieł Nemezjana. Dzieje się tak, ponieważ sposób opisu rozkosznego miejsca za pomocą żywej kolorystyki, tak typowej dla poezji późnego antyku, determinuje strukturę utworu, obejmującą sześć uroków krajobrazu, gdyż zgodnie z zaleceniami Libaniosa, w Tyberianowej prezentacji *locus amoenus* powody zachwytu są następujące: „szumiące źródła i rośliny, i ogrody, i łagodne powiewy, i kwiaty, i śpiew ptaków”²⁶. Poza tkliwą euforią, wyrażoną w ostatniej części wiersza, nic szczególnego się nie

25 Tekst przekładu utworu Tyberiana za Curtius 1997: 203–204.

26 Lib. 1.517; Curtius 1997: 204.

dzieje i nie zdarza. Uczestnik tego idealnie przedstawionego miejsca, który „idzie przez zarośla, wędruje wśród zieleni, zachwyca się ptactwem, szumiącą wodą, wiatrem, cieniem, drzewem, kwiatem”, z pewnością jest szczęśliwy, gdyż znajduje się w świetle, który nigdy nie był tak piękny, powietrze tak świeże i dodające sił, zieleni miękkich traw tak intensywna, śpiew ptaków tak urzekający, a szum drzew i strumieni oraz migotanie i aromat złotokwiatnej róży – tak zachwycające. Obrazowanie rozkosznego miejsca jest wzorcowo schematyczne, również zachowana została zasada kompozycji liczbowej. Utwór bowiem obejmuje dwadzieścia wersów, czyli okrągłą liczbę²⁷.

Jeśli chodzi o omawiany tutaj anonimowy poemat, to funkcja ukazanej w nim scenerii różni się w sposób znaczący od czarującego, zdaniem niektórych badaczy, utworu Tyberiana: ów czar sprawił, iż niekiedy pojawiała się opinia, że autorem *Pervigilium* jest właśnie ów *homo eruditus*²⁸. Mamy dwa rozwiązania tego dylematu: albo Tyberian nie jest autorem *Pervigilium*, albo rzeczywiście je skomponował, ale stanowi ono spore *novum* zarówno w jego karierze literackiej, jak i w całej literaturze późnoantycznej. Różnica pomiędzy utworem, zaczynającym się od *Amnis ibat inter arva valle fusus frigida*²⁹, a poematem *Pervigilium Veneris* polega na tym, że ten ostatni wprowadza nas w stan wzburzenia: skłania, po pierwsze, do zastanowienia się nad znaczeniem *versus intercalaris*, który powtórzony jest aż jedenaście razy; a po drugie zmusza do refleksji nad samym sobą, sprawiając, że wpadamy w melancholię, sentymentalizm, a nawet niepokój. Temu służą końcowe pytania: „Kiedyż moja wiosna przyjdzie? Kiedyż będę jak jaskółka?

27 Curtius 1997: 204.

28 Baehrens 1877: 36–37; Fort 1920: 173–185; Cameron 1984: 224; Kubiak 1974: 18–19. Przeciw autorstwu Tyberiana opowiada się Shanzer, o czym wspominał w poprzednim rozdziale – cf. Shanzer 1990: 306–318. Przychyłał się do jej zdania.

29 Tiber. 1, ed. Duff, Duff 1934: 558. „Płynął strumień nurtem chłodnym przez zieloną, rzeźwą łąkę”, przeł. Kubiak 1974: 128.

W śpiew milczenie przeistoczę?”³⁰. Dramatyczny finał tych refleksji wyrażony w tonacji molowej w wersie 91 – „Milcząc, utraciłam Muzę”³¹. Febus już nie wejrzy na mnie. Tak Amikle, gdy milczały, zatraciło ich milczenie”³² – kontrastuje ze spokojną harmonią idealnego krajobrazu, który Tyberian kończy stanowczym i potężnym akordem zachwytu: „tak to idącego po murawie zachwycały piękne zapachy i muzyka, ptaki, strumień, gaj, kwiaty i cienie”³³. W utworze Tyberiana nieprzerwanie odczuwamy zachwyt, jaki wzbudza piękno otaczającej przyrody. Brakuje w nim jednak charakterystycznej dla Nemezjana i *Pervigilium Veneris* nagłej zmiany nastroju, a także osobliwego konceptu. Można się zgodzić z Kubiakiem, kiedy w swej *Antologii poezji starożytnego Rzymu* przenikliwie podkreśla, że poemat *Pervigilium Veneris* „jest tak odmienny od wszystkiego, co istniało przed nim w literaturze greckiej i łacińskiej, że należałoby mu przyznać w dziejach poezji taką rangę nowatorstwa, jaką na terenie literatury średniowiecznej i nowożytnej przyznaje się na przykład sonetom włoskiego «dolce stil nuovo» czy *Statkowi pijanemu* Rimbauda”³⁴. Na czym polega wyjątkowość *Pervigilium*, gdy idzie o świeżość, żywość wyobraźni, a przede wszystkim wyrafinowane wycucie piękna natury, które zdaniem Martin przywołuje średniowieczną poezję?³⁵ Jest to ważne pytanie, bo doświadczanie pięknej scenerii nie gwarantuje szczęścia ani poczucia zadowolenia, ani spełnienia czy przynajmniej zachwytu.

30 *Pervig. Ven.* 89–90: *Quando ver venit meum? / Quando fiam ut chelidon, uti tacere desinam?*, ed. Fumagalli 2022: 58; przeł. Kubiak 1974: 138.

31 Kubiak tłumaczy: „Milcząc, utraciłam Muzę” – w oryginale mamy *perdidi Musam tacendo*, słowo *perdidi* może oznaczać „utraciłam”, ale i „utraciłam”. Nie mamy zatem pewności co do rodzaju występującego w pierwszej osobie *indicativu perfecti activi*.

32 *Pervig. Ven.* 91–92: *Perdidi Musam tacendo, nel Phoebus respicit. / Sic Amyclas, cum tacerent, perdidit silentium*, ed. Fumagalli 2022: 58; przeł. Kubiak 1974: 138.

33 Tib. 19–20.

34 Kubiak 1974: 19.

35 Martin 1935: 531.

Zakończenie utworu jest odarte z tych odczuć wpisanych niejako w idealny krajobraz.

Całość poematu, za wyjątkiem ostatniej strofy (ww. 81–92)³⁶, tak kontrastującej z nastrojem ogólnym utworu, sprawia wrażenie żywej i jednolitej pełni, w której bóstwo, człowiek i natura wciąż się ze sobą spotykają i łączą. Analogiczną harmonię i zgodność protagonistów *sacrum* i *profanum* w świecie natury widzimy w *Ekłodzie III* Nemezjana, która jako jedyna pośród wszystkich czterech jego sielanek zawiera elementy typowe dla *locus amoenus*. W pozostałych bowiem bohaterowie-pasterze są „wplatanii” w nieszczęśliwe okoliczności lub uwikłani w skomplikowane relacje międzyludzkie. W owej arkadyjsko-elegijnej scenerii prymarną wartość stanowi przyroda, reprezentująca „gorzką Arkadię”. We wszystkich czterech eklogach czytelnik ma do czynienia z wyrafinowaniem, z jakim autor otwiera i traktuje przestrzeń. W *Ekłodzie III* uderzająca jest początkowa scenka, rozgrywająca się wśród drzew, które stanowią znakomity wyznacznik idyllicznego krajobrazu; jest to zarazem jedyna chwila ukazująca niepewność nastroju³⁷. Otóż trzej pasterze – Nyctilus, Micon i Amyntas – którzy schronili się przed piekącym słońcem w cieniu rozłożystego dębu (*ilice*), znajdują pod wiązem (*sub ulmo*) śpiącego Pana wyczerpanego łowami. Nad bogiem przyrody wisi na gałęzi fujarka, a właściwie syringa (*fistula*). Chłopcy, sądząc, że mogą dotknąć trzciny boskiej (*calamos deorum*), aby na niej zagrać, raptownie ją porywają (*invadunt furto*)³⁸. Opis kradzieży instrumentu Pana za pomocą słów *invadunt furto* przywołuje scenę przemocy seksualnej, jakiej dopuściło się dwóch piętnastoletnich chłopców wobec pięknej Donace. Gdy dziewczyna zbierała kwiaty w ogrodzie i nazrywała już miękkiego akantu (symbolu śmierci, pamięci i dziewictwa), ci rzucili się na

36 Ów kontrast również jest cechą dystynktywną poezji Nemezjana. Dzięki takiemu zróżnicowaniu budowano napięcie w narracji poetyckiej.

37 W tej części wywodu na temat *Eklogi III* Nemezjana korzystam również z analiz zawartych w pracy Kucz 2022: 61–75.

38 *Nem. Ecl.* 3.5–8.

nią i zgwałcili. Scena, przedstawiona w zmysłowych i pełnych metafor odsłonach, które pozwalają zatuszować nadmierny brutalizm i naturalizm, została oddana za pomocą eufemistycznego określenia *invasere ... furto* w *II Eklodzie* Kartagińczyka³⁹:

Napadli ją i Wenus pierwszy raz kradzioną
smakowali, i słodycz pierwszego zbliżenia⁴⁰.

W *Eklodzie III*, pomimo wysiłków pasterzy, fletnia nie chce zabrzmieć swym melodyjnym głosem i nie zamierza wysnuć swej pieśni. Zamiast przyjemnej melodii wydaje jakieś szkaradne świssty⁴¹. Przytaczam poszczególne elementy tej scenki celowo: aby zobrazować jej odmienność i oryginalność nastroju przedstawionego przez poetę kartagińskiego, wytrawny czytelnik jest bowiem przekonany, iż kradzież fletni Pana przez pasterzy powinna ściągnąć na chłopców gniew boski, do którego nie chcą dopuścić bohaterowie znani nam z pierwszej *Sielanki* Teokryta, tzw. *Pieśni Tyrsisa*:

Nie nasza rzecz, pasterzu, graniem mącić ciszę
Popołudnia. Boimy się Pana! W tej porze
Znużonego łowami sen ciężki go morzy⁴².

Nie tylko w sielance Teokrytejskiej pasterze boją się grać w porze, kiedy Pan zwykł ucinać sobie drzemkę. Dla przykładu podobny nastrój, pełen grozy i „panicznego” strachu, dominuje w *Fauście* Goethego, gdzie mamy wyobrażenie Pana jako energicznego bóstwa, ale wymagającego absolutnej ciszy popołudniową porą:

Dalejże w tan!
Ten, co się zjawia,
Wszeczeńświat przedstawia:

39 Nem. *Ecl.* 2.6–7: *Invasere simul, Venerisque immitis uterque / Tunc primum dulci carpebant gaudia furto*, ed. Keene 1969: 169.

40 Nem. *Ecl.* 2.6–7, przeł. Sękowski 1985: 109. Na temat gwałtu i defloracji dziewczicy w *Eklodzie II* Nemezjana *vide* Kucz 2021: 101–109.

41 Nem. *Ecl.* 3.8–10.

42 Theocr. *Id.* 1.15–17, przeł. Sandauer 1969: 23–24.

To wielki Pan.
Psotną otoczenie go gromadą,
Kuglarskich płasów błazenadą,
Bo on, dostojny, w swej dobroci
Lubi, gdy tańczy się i psoci.
I nawet pod sklepieniem nocy
Do snu nie mrużą mu się oczy,
Chybaby strumień szemrał śpiewem,
A wiatr usypiał go powiewem.
A niech się zdrzemnie w skwarze dziennym,
Najmniejszy nie drgnie liść nad sennym⁴³.

W bukolice Nemezjana życie pasterskie jest idealnym kostiumem uczuć, które w sposób konwencjonalny zostaną ponownie zaprezentowane w eklogach Petrarki, Tassa i Guariniego⁴⁴, a *montivagus* Pan, bóg trzód, pasterzy i wszystkich, którzy w otoczeniu wolnej przyrody zajmują się swoimi sprawami, przestaje być bogiem budzącym grozę, wywołującym strach. Jest bóstwem łagodnym, które słysząc zgrzyty bądź widząc daremne próby chłopców, rozpoczyna snuć na swym instrumencie z trzciny hymn na cześć boga Bakchusa, hymn pełen opisów zaskakujących zdarzeń oraz smakowitych detali: to katalog wyszukanych oraz niepozbowionych ekspresji i wyrazistości fraz⁴⁵. Rozpoczyna się więc swoiste święto narracji, snutej arcybogatym językiem, zanurzonej w magicznej aurze. Pieśń na cześć Bakchusa, zainicjowana kolokwialnym zwrotem *te cano*⁴⁶, pokazuje, w jaki sposób afrykański poeta śledzi i praktykuje ideał doskonałości klasycznej – pod względem formalnym czy technicznym, naśladując styl obowiązujący w poetyce późnoantycznej⁴⁷:

43 Goethe, *Faust* 2.1.5873–5885, przeł. Pomorski 1999: 255.

44 Burckhardt 2024: 171–174.

45 Ferri, Moreschini 1994: 69–72; Kucz 2022: 61–65.

46 Za pomocą kolokwialnego *te cano* poeta chce podkreślić relację opartą na zaufaniu – cf. Nem. *Ecl.* 2.42.; Verg. *Georg.* 2.2.: *nunc te, Bacche, canam*; Colum. 10.429–430: *te Bacchum ... /... canimus*; Cupaiuolo 1997: 162.

47 Pellegrino 2004: 185.

*Te cano, qui gravidis hederata fronte corymbis
vitea sarta plicas quique udo palmite tigres
ducis odoratis perfusus colla capillo,
vera Iovis proles*⁴⁸.

Ciebie opiewam, ty, który na czole zdobionym bujnym bluszczem zaplatasz kiście winorośli i który wilgotną łożą winnej latorośli poganiaasz tygrysy, a na twą szyję pukle wonnych włosów spływają, prawdziwy synu Jowisza!⁴⁹

Cała opowieść Pana – o narodzinach Bakchusa z córki Kadmosa, Semele, a następnie z lędźwi Zeusa, o nianczeniu boskiego chłopczyka przez tysego staruszka Sylena oraz nimfy, starych faunów i lekko-myślnych satyrów w zielonej grocie Nysy, o wynalezieniu nektaru winnej latorośli oraz upojeniu Sylena i całej jego radosnej świty, którzy stanowią zasadę ogólną całej przyrody uspokojonej w swoim rozwoju – odmalowana została zgodnie z konwencją mitologiczno-ekfrastyczną. Kliwy sentymentalizm i kliwe rozrzewnienie są odczuwalne w naznaczonym mitologiczną bajecznością obrazowaniu zabawy Sylena z małym Bakchusem w słynnej jaskini na górze Nysa⁵⁰, którą zamieszkiwały nimfy źródeł, określane jako hiady, bądź najady⁵¹. Jak słusznie podkreślił Giovanni Cupaiuolo, włoski badacz i tłumacz eklog Nemezjana, ten wyjątkowy obraz zabawy maleńkiego boga wina ze starym Sylenem, uchwycony w ośmiu wersach (ww. 27–34), doskonale ukazujący splendor i bez troskę arka-dyjskiej przestrzeni, jest bodaj najpiękniejszym przykładem przedstawienia relacji: *senex* i *parvulus*⁵². Dostrzegamy w nim znane już

48 Nem. Ecl. 3.18–21, ed. Keene 1969: 181; cf. Verg. Ecl. 1.75; 3.38–39; Aen. 8.301; Calp. 4.75; Sil. 4.476.

49 Nem. Ecl. 3.18–21, przekład własny; cf. Verg. Ecl. 1.75; 3.38–39; Calp. 4.75.

50 Z górą Nysą związane są opowieści pełne motywów dionizyjskich.

51 Hor. Carm. 3.25: *O Naiadum potens Baccharumque*; „Najad mokrych władców i twych Bachantek”, przeł. Lam 2019: 194 i 195.

52 Cupaiuolo 1997: 164: „In solo otto versi si ha, e ad opera di un poeta africano della tarda latinità, la migliore raffigurazione che il mondo antico ci abbia trasmesso del rapporto che di norma si instaura fra un *senex* e un *parvulus*”.

reminiscencje klasyczne, które wykorzystał poeta, by wydobyć symbolikę zażyłości opartej na pełnym fantazji dialogu gestów⁵³:

*Hunc Nymphae Faunisque senes Satyrique procaces,
nosque etiam Nysae viridi nutrimus in antro.
Quin et Silenus parvum veteranus alumnum
aut gremio fovet, aut resupinis sustinet ulnis,
evocat aut risum digito motuque quietem
allicit, aut tremulis quassat crepitacula palmis.
Cui deus arridens horrentes pectore saetas
vellicat, aut digitis aures adstringit acutas,
applauditve manu mutilum caput, aut breve mentum
et simas tenero collidit pollice nares⁵⁴.*

Nimfy, Faunowie starzy i lekkomyślne Satyry, a razem z nimi i ja – piastowaliśmy chłopczyka w zielonej pieczarze Nysy. Toć i Sylen staruszek na łonie swym tulił dziecię, w ramionach hołubił, palcem figlarnym uśmiech na twarzyczce wzniecał; do snu je kołysał, grzechotkę drżącymi rękami potrząsał. Śmiał się do Sylena chłopczyk boski: i szarpał włosy na jego piersi kudłatej, spiczaste uszy chwycił paluszkami, szczypał szeroki nos i krótki podbródek, małeńką rączką klepał staruszka po łysej głowie⁵⁵.

Błogie „łono miłej matki” małeńkiemu Bakchusowi zastępuje czule kołyszący go łysy staruszek Sylen, przytulając do swej kudłatej piersi. Widoczny jest tu kontrast między wyglądem starego Sylena a troską, jaką otacza on małego Bakchusa. Poeta nawiązuje tym samym do obrazu Sylena w *VI Eklodzie* Wergiliusza, a zatem do „sylenizmu” Platona, gdzie brzydkie posągi Sylena kryją w sobie postać tak piękną jak Sokrates⁵⁶. W ten hymn na cześć boga wina

53 Liczne nawiązania świadczą o tym, że Nemezjan traktuje tradycję literacką jako materię i inspirację dla własnej twórczości.

54 *Nem. Ecl.* 3.25–34, ed. Keene 1969: 182–183; cf. *Call. Hymn. Iov.* 46, *Hymn. Dian.* 75–76; *Verg. Ecl.* 1.75; *Aen.* 1.718; *Hor. Carm.* 2.19.3–4; *Ov. Ars.* 1.148, *Met.* 14.95, *Am.* 1.4.22; *Calp.* 4.12–13, 4.95; *Sen. Epist.* 29.5; *Stat. Silv.* 2.1.121.

55 *Nem. Ecl.* 3.25–34, przeł. Kubiak 1974: 126.

56 Nawiązanie do obrazu Sylena w *VI Eklodzie* Wergiliusza, tym samym do „sylenizmu” Platona, który kilkakrotnie opowiada o brzydkich posągach Sylena

wplecione zostały ekfrazy o niezwykłym charakterze. Zarówno obraz małego Bakchusa w ramionach Sylena, jak i przywołany wcześniej obraz prawdziwego syna Jowisza z wieńcem winorośli na czole ozdobionym bujnym bluszczem, poganiającego tygrysy płaczącą łożą winną, z wonnymi włosami spływającymi wokół szyi, pokazują, że całe otoczenie pozostaje w familiarnych relacjach. Znakiem tej zażyłości jest wino.

Znakiem zaś zobrazowanego w *Pervigilium* współżycia, uwydatnionego w *versus intercalaris*, jest miłość oraz radość z niej płynąca. Zakładam, że enigmatyczne pytania sformułowane w zakończeniu poematu wypowiada osoba w jakiś sposób wykluczona, która została pozbawiona możliwości zabierania głosu. Antyteczne tło dla przeżywanych przez nią smutku i rozpaczę stanowią pojawiające się w pierwszej strofie frazy – *Ver novum, ver iam canorum: vere natus orbis est, / vere concordant amores, vere nubunt alites*⁵⁷. Tworzą one nastrój pełen radości i wszechogarniającego szczęścia, będąc zarazem cechami dystynktywnymi *locus amoenus*. Wyraźny podział utworu na dwie części, za sprawą rozgrani-

kryjących w sobie piękną i doskonałą postać, tak jak Sokrates – cf. Platon, *Uczta* 215 a–d; 216 d–e; 221 d–e; 222 a.

57 *Pervig. Ven.* 2–3, ed. Fumagalli 2022: 50; „Wiosna przysła. W jej wołaniu / Świat narodził się na nowo. Miłość łączy się z miłością. Już ku sobie lecą ptaki”, przeł. Kubiak 1974: 132. W wersach 2 i 3, zdaniem Pyplącz, pozornie „niewinny poliptoton *ver – ver – vere – vere – vere* kryje w sobie z dużym prawdopodobieństwem pewną grę słowną, polegającą na zręcznym operowaniu ablatiwem *vere* w znaczeniu „wiosną” tak, aby odbiorcy natychmiast nasunął się na myśl identyczny brzmieniowo, całkowicie odległy pod względem semantycznym wyraz *vere* „rzeczywiście”, „naprawdę”. Taka interpretacja znalazłaby pewne potwierdzenie zarówno w treści, jak również, do czego należałoby jeszcze powrócić, w całym przypuszczalnym przesłaniu tekstu” – *vide* Pyplącz 2002: 254–255. Ze względów metrycznych na takie skojarzenie Rzymianin z całą pewnością nie mógł sobie pozwolić. W tych wersach mamy rzeczownik w ablatiwie *vērē* w znaczeniu „wiosną”, a nie *adverbium vērē* „rzeczywiście”. W przytoczonym przekładzie Kubiaka poliptoton *ver – ver – vere – vere – vere* nie w pełni jest odwziedlony. Precyzyjniej oddaje go przekład Brożka: „Wiosna nowa, wiosna śpiewna! Wiosną się narodził świat. / Wiosną serca się jedną, wiosną ptaki łączy ślub”, przeł. Brożek 1953: 292.

czenia między narracją poetycką w trzeciej osobie a „ja” intymnym, odbywa się w przestrzeni arkadyjskiej, która łączy dwie odmienne płaszczyzny. Arkadia sama w sobie nie jest jednolita, o czym przypominają nie tylko eklogi Nemezjana⁵⁸. Przyjrzyjmy się zatem, w jaki sposób opis „pięknego miejsca” unaoacza zarówno dwie przestrzenie, jak i granicę przebiegającą pomiędzy nimi, tj. pomiędzy wyznaniem poetyckim a osobistą wypowiedzią w formie końcowych pytań, które budzą nie tylko niepokój.

Pierwsza część poematu, której protagonistami są niezwykle boginie, Wenus i Diana⁵⁹, a także Amor, Ceres, Bacchus, nimfy

58 W eklogach Nemezjana, tak jak i w bukolikach jego poprzedników, uwydatniona została również „Arkadia gorzka”. W *Ekłodze I* natura, oddając hołd zmarłemu Melibeuszowi, wyszeptuje na jego cześć hymn. Obraz chaosu w przyrodzie zawiera elementy typowe dla *locus horridus*: „To hołd ostatni. Muzy dają ci jedynie pieśń. / Muzy – pieśń, więc ja ci też zanucę na trzcinie. / Szepcze twe imię platan, szepcze sosna w lesie, / A Echo odpowiada i w pieśni je niesie. / O tobie rozmawiają nawet nasze stada. / Bo pierwiej z suchej łąki foka będzie rada, / Cis da miód, lew pod wodą mieszkać będzie skory, / Pierwej się pomieszają wszystkie roku pory: / Oliwka plon da latem, a winorośl wiosną, / Zimą zboże, a kwiaty jesienią wyrosną, / Niż ta trzcina przestanie grywać ku twojej chwale”, Nem. *Ecl.* 1.70–81, przeł. Sękowski 1985: 107–108. Jak pamięć o dobroczyńcy Melibeuszu będzie trwać wiecznie, tak sława pieśniarza Timetasa nigdy nie przeminie: wprawdzie nastanie totalny zamęt w przyrodzie, zanim pieśń, która jest wieczna i „słodszą od wszystkich miódów”, ustanie. Motyw znaczenia pieśni zostanie ponownie podjęty w *Ekłodze IV*. W *Ekłodze II* natomiast dla wyrażenia przygnębienia zrozpaczonych chłopców poeta ma luje słowem „gorzką Arkadię”. Idas lamentuje, że wraz z utratą pięknej Donace przyroda straciła cały urok: „Błądzą bledszy niż bukszpan, smutny, wynędzniali, / Brzydnie mi wszelkie jądło, Bachusa specjały. / Bym zasnąć mógł spokojnie – to rzecz niemożliwa. / Bez ciebie mi się zdaje, że lilia jest siwa, / Róża biała, że hiacynt wcale się nie płoni, / Że nawet mirt i laur nie rozsiewa woni. / A kiedy wrócisz, lilia biała znów się stanie, / Róża czerwona, hiacynt barwny niesłychanie, / A mirt, laur rozsiewają znów woni tysiące”, Nem. *Ecl.* 2.42–49, przeł. Sękowski 1985: 110. Jest to klasyczny obraz rozpaczki spowodowanej zamknięciem ukochanej, obecny również gdzie indziej w: Theocr. *Id.* 3; Call. *Fr.* 401; Ov. *Met.* 4.60–62; Prop. 3.14.23; Cupaiuolo 1997: 134; Kucz 2021.

59 Diana i Wenus, jako niezależne boginie, są w poemacie niejako antytezą postaci Filomeli i Prokne, śmiertelniczek zależnych od „barbarzyńskiego” Tereusa. W *Pervig. Ven.* 38 Diana, boska dziewica, została jednak dwukrotnie poproszona

i kobiety mające zamiar uczestniczyć w radosnym święcie, jest znaczącym tłem dla drugiej części utworu, tj. dziesiątej i zarazem ostatniej strofy, w której wpleciona została aluzja do tragicznego mitu o siostrach, Filomeli i Prokne, oraz barbarzyńskim Tereusie – zamienionych w ptaki⁶⁰. Budzący się do życia świat fauny i flory stanowi scenę, w jakiej rozgrywa się spektakl zmian zachodzących podczas rozpoczynającej się nowej wiosny pełnej uniesień:

*Cras amet qui numquam amavit quique amavit cras amet.
Ver novum, ver iam canorum; vere natus orbis est,
vere concordant amores, vere nubunt alites,
et nemus comam resolvit de maritis imbribus.
Cras amorum copulatrix inter umbras arborum
implicat casas virentis de flagello myrteo,
cras Dione iura dicit fulta sublimi throno.
Cras amet qui numquam amavit, quique amavit cras amet⁶¹.*

Jutro niech kocha, kto nigdy nie kochał, a kto kochał, niech jutro kocha!
Już nowa wiosna, wiosna uniesień, wiosną zrodził się świat,
wiosną spełniają się miłości, wiosną łączą się ptaki,
a życiodajne ulewy rozplatają listowie gaju.
Jutro ta, co rozpala namiętność, w cieniu drzew
splecie z gałązek mirtowych zielone altanki,
Jutro Dione ogłosi prawa, siedząc na wzniosłym tronie.
Jutro niech kocha, kto nigdy nie kochał, a kto kochał, niech jutro kocha!⁶²

Istotnym elementem łączącym sielanki Nemezjana z *Pervigilium* jest refleksja nad „żarłocznym” czasem. Poeta kartagiński w wersach 20–24 *Eklogi IV*, traktując o ulotności urody i przemijaniu

przez Wenerę o opuszczenie uroczego miejsca: *cede, virgo Delia* oraz w *Pervig. Ven. 47: tu recede Delia*. W całej narracji bogini Venus jest zatem dominującą postacią, tak jak w *Hymnie do Venus* zaprezentowanym przez Lukrecjusza w prologu do pierwszej księgi *De rerum natura*.

60 Kobietom, tym boskim, jak i śmiertelniczkom, poświęcony jest kolejny rozdział.

61 *Pervig. Ven.* 1–7, ed. Fumagalli 2022: 50.

62 *Pervig. Ven.* 1–7, przekład własny.

piękna, odmalowuje przeobrażenia w taki sposób, by efemeryczność zmian zachodzących w świecie roślin i zwierząt odzwierciedlała ludzką kondycję. Licydas uzmysławia Jollasowi, że atrakcyjna młodość szybko przemija ze względu na dychotomiczny charakter czasu, który najpierw żywi, a potem rychło (jak u Wergilego czy Horacego⁶³) porywa wszystko, co miłe i przyjemne:

*Omnia tempus alit, tempus rapit: usus in arcto est*⁶⁴.
Ver erat, et vitulos vidi sub matribus istos,
qui nunc pro nivea coiere in cornua vacca.
et tibi iam tumidae nares et fortia colla,
*iam tibi bis denis numerantur messibus anni*⁶⁵.

Czas wszystkie rzeczy żywi, czas je zabiera: radość trwa chwilę.
Wiosną widziałem te cieleta pod matkami,
a teraz biją się one o białą krowę rogami.
I ty masz już nadęte nozdrza oraz mocny kark,
wszak liczysz już dwadzieścia lat⁶⁶.

Użyte w *Pervigilium* w refrenie jedenaście razy słowo tematyczne *cras* (pojawia się ono nadto dwukrotnie w pierwszej strofie i jeden raz w strofie siódmej) sprawia, że to, co najważniejsze, a więc święto miłości, uroczyste zapowiedziane jest na „jutro”. Entuzjazm związany z proklamacją radosnego święta nie dotyczy jednak podmiotu lirycznego, gdyż oświadcza on w epilogu, że dla niego nie ma przyszłości. O braku jakichkolwiek perspektyw na przyszłość są również przekonani protagoniści *Eklogi II* i *Eklogi IV* Nemezjana. Zarówno te dwie eklogi, jak i *Pervigilium Veneris*, obrazując zbliżenie świata nadprzyrodzonego do świata fizycznego, tworzą przestrzeń poetycką, w której bohaterowie w zaskakujący sposób nagle uświadamiają sobie, iż przemijanie czasu czyni nieszczęście tak bardzo obezwład-

63 Verg. *Georg.* 3.284; Hor. *Od.* 1.11.7–8.

64 Cf. Verg. *Ecl.* 9.51: *Omnia fert aetas, animum quoque*, ed. Wójcicki 1998: 100.

65 Nem. *Ecl.* 4.32–36, ed. Keene 1969: 192.

66 Nem. *Ecl.* 4.32–36, przekład własny.

niającym, że przyszłość przestaje się liczyć. W utworach tych odbiorca odczuwa przemijalność rzeczy, tego, co człowiekowi zda się być wartościowe; odbiorca doświadcza zatem ulotności tego, co w życiu radosne i przyjemne. Wszelkie sprawy, które toczą się własnym rytmem, zostają tu uchwycone w kontekście impresjonistycznego spojrzenia na przyrodę. Dzieje się tak, przy jednoczesnym przestrzeganiu zasad brachylogii zalecających w poetyce późnoantycznej oszczędność słowa, precyzję i ścisłość ujęcia⁶⁷. *Pervigilium Veneris*, przypominające „średniowieczną poezję romantyczną”⁶⁸, wieńczy gorzka konkluzja: radość, płynąca z odczuwania miłości, nagle okazuje się snem, oszustwem, a nawet pułapką. Myśl ta przenika w aurę wszechobecnej miłości i melancholii, podobnie jak widzimy to w *Eklodze II* i *Eklodze IV*, gdzie dominuje tonacja elegijna⁶⁹. W tej arkadyjsko-elegijnej scenerii prymarną wartość stanowi przyroda, której doświadczamy za sprawą zastosowania wyrafinowanego stylu poetyckiego. To dzięki niemu autor ukazuje doznania miłosne na tle zmieniającej się fauny i flory⁷⁰. Niebagatelną rolę w prezentacji przeżyć odgrywa dynamika kolorów, gestów i dotyków, za pomocą których zilustrowano świat natury, uwydatniając *varietas* najbliższego otoczenia, modelowego wręcz przykładu *locus amoenus*:

Gaj rozplata włosy liści
W szumie miłosnego deszczu
I otula mchem zielonym
Pierwsze, co wyrzały, kwiaty⁷¹.

W trzeciej strofie oprócz kolorów, żaru i kropli rosy odczuć można wibrujący świat smaków, zapachów, a nawet tchnienia wiatru. Rozpoczyna się widowisko niezliczonych przejawów wiosennej żywności:

67 Kucz 2023: 157.

68 Martin 1935: 531.

69 Karakasis 2011: 319 *et seq.*

70 Kucz 2022: 27.

71 *Pervig. Ven.* 4–5, przeł. Kubiak 1974: 132.

*Ipsa gemmis purpurantem pingit annum floribus,
ipsa surgentes papillas de Favoni spiritu
urget in nodos tumentes, ipsa roris lucidi,
noctis aura quem relinquit, spargit umentes aquas*⁷².

Ona sama, boska Dione,
Wokół nas roziskrzy ziemię
Klejnotami szkarłatnymi.
Pąki kwiatów, co nieśmiałe
Budzą się, przenika żarem.
I kroplami jasnej rosy,
Przyniesionej nocnym wiewem,
Skrapla błonia, wzgórza, łąki⁷³.

Natura ubrana we wszystkie możliwe odcienie purpury i złota wypuści pąki, uwolni każdy skrępowany płatek, by wypełnić rozkazy bogini, a przede wszystkim, by w dzikim przypływie zaspokoić swe podniecenie. Występująca w *Pervigilium* konwencja mitologiczno-ekfrastyczna sprawia, że utwór w sposób wirtuozerski prezentuje przemiany zachodzące w świecie fauny i flory, tworząc w ten sposób klasyczny przykład *locus amoenus*. W tym pochwalnym opisie patronki miłości, która jest jedyną sprawczynią budzącej się wiosny, uwaga narratora koncentruje się na boskiej mocy Wenus – jako źródle pierwszego tchnienia życia. Z jednej strony ten obraz bogini, personifikacji wiosny, tradycyjnie związanej z mitami o początkach Rzymu, znamy doskonale z Lukrecjuszowej inwokacji⁷⁴, dlatego w trakcie analizy literackich chwytów tej wizualizacji warto pamiętać o Wenus wykreowanej w *De rerum natura* Lukrecjusza. Z drugiej strony opis budzącej się wiosny przypomina technikę zastosowaną przez Nemezjana, główny jej atrybut w postaci róży przywołuje zaś ambiwalentny nastrój epitalamiów Katullusa. Rację ma Aleksandra Klęczar, dostrzegając w epitalamiach Katullusa,

72 *Pervig. Ven.* 13–16, ed. Fumagalli 2022: 50.

73 *Pervig. Ven.* 13–16, przeł. Kubiak 1974: 132–133.

74 *Lucr.* 1.1–23.

oprócz afirmacji tradycyjnego porządku rzeczy i zaakcentowania wagi małżeństwa, obecność nastroju niepokoju, przemocy i lęku panny młodej⁷⁵. Ślady tego niepokoju i drżenia zostały oddane zmysłowo w trzeciej strofie *Pervigilium Veneris*. W sposób niezwykle precyzyjny zobrazowano na pąkach róż migocące łyzy, które rozchwiane drżą, by nie upaść z powodu ciężaru. Ich drżenie unaoczniają w zwolnionym tempie frazy traktujące o niepewności chwili, gdy traci się dziewictwo:

*Et micant lacrimae trementes de caduco pondere!
Gutta praeceps orbe parvo sustinet casus suos.
En pudorem florulentae prodiderunt purpurae!
Umor ille quem serenae astra rorant noctibus
mane virgineas papillas solvit umenti peplo.
Ipsa iussit mane ut udae virgines nubant rosae⁷⁶.*

Łzy migocą – by nie upaść od ciężaru, całe drżą:
Małą kulką od upadku kropla chroni słabość swą.
Oto już zdradziły kwiaty swą wstydlivość pełną kras:
Bo ta rosa, co w pogodną noc kropkami spływa z gwiazd,
Rankiem ich dziewiczych pączków pierś obnaża z mokrych szat.
Wenus chce, by z ranną rosą ślub brał róż dziewiczych kwiat⁷⁷.

Rozkwitająca róża stanowi metaforę, która ma swą konkretną historię i symbolikę afirmującą tradycyjny rzymski system wartości. To w zadziwiający sposób koresponduje także z nakazem milczenia, o którym dowiadujemy się w finalnej strofie poematu. Strofa trzecia *Pervigilium*, skoncentrowana m.in. na uwydatnieniu znaczenia róży jako *flos virginitatis*, przywołuje Katullusowy obraz delikatnego kwiatu – symbolu dziewictwa jako stanu natury, który zostaje skontrapunktowany obrazem potrzebującej wsparcia winorośli, związanym ze sferą kultury⁷⁸. Jak *Ekloga III* Nemezjana jest

75 Klęczar 2013: 118.

76 *Pervig. Ven.* 17–22, ed. Fumagalli 2022: 50–52.

77 *Pervig. Ven.* 17–22, przeł. Brożek 1953: 293.

78 Catull. 62.39–47. Aspekt symbolu dziewictwa jako stanu natury uwydatnia Klęczar 2013: 117–119.

afirmacją Bakchusa i winorośli, a także celebracją narodzin wina, tak *Pervigilium* jest afirmacją Wenus, a także celebracją narodzin róży, świata i Rzymu, a ponadto twórczości poetyckiej – antytezy *silentium*. Przywołajmy raz jeszcze Nemezjanowy obraz narodzin wina. Poeta kartagiński, naśladowując Wergiliusza, nie mówi wprost, że Bakchus rozpoczyna kulturę wina, ale że „złote skronie nabrzmiały z powodu dojrzałego rogu. Dopiero wówczas po raz pierwszy winorośl wydała grona radosne”⁷⁹. Afrykańczyk, używając przenośni, tworzy zatem zagadkę-metaforę, w której ważną cechą jest użycie *significans* (*flavea/maturo*) oraz sugestia, że *significandum* (*tempora/cornu*) znajduje się w stanie przejściowym. W wyszukany sposób unaocznia on zatem kolorystycznie ekfrazę nabrzmiałych skroni Bakchusa, na których pojawia się dojrzały róg (*maturo tumuerunt cornu*), tj. symbol boskiej mocy, której wiecznym efektem jest wino i jego uprawa. Analogiczną technikę dostrzegam w *Pervigilium*. Autor poematu nie mówi wprost, że Wenus rozpoczyna wiosnę, ale prezentuje w poetyckiej narracji niezwykle bogatą w symbole metaforę narodzin czerwonej róży:

*Facta Cypridis de cruore deque amoris oculis
deque gemmis deque flammis deque solis purpuris,
cras ruborem, qui latebat veste tectus ignea,
unico marita voto non pudebit solvere*⁸⁰.

Z krwi Cyprydy i z Amora pocałunków ten kwiat róż
Narodzony, z pereł, z ognia, z purpurowych słońca zórz,
Jutro z jedną li miłością łącząc się nie będzie już
Wstydzic się swych kras odstaniać, które żar ukrywał szat⁸¹.

Z blasku wiosny, z tchnienia wiatru,
Z żaru słońca, z krwi Cyprydy
I z Amora pocałunków

79 Nem. *Ecl.* 3.36–37. Na temat obrazowania wina *vide* Kucz 2018: 31–34 oraz Kucz 2022: 61–75.

80 *Pervig. Ven.* 24–26, Mandolfo 2012: 62. Fumagalli 2022: 52 pomija wers *deque gemmis deque flammis deque solis purpuris*.

81 *Pervig. Ven.* 24–26, przeł. Brożek 1953: 293.

Narodzona róża piękna,
Która łono swe dziewczęce
Kryje suknią płomienistą,
Już o świcie – jednej żądy
Poślubiona – suknię zrzuci⁸².

Opis narodzin róży, ulubionego kwiatu Wenus, stanowi wielopoziomową metaforę, zbudowaną za pomocą wyrażeń i terminów przywołujących kolory: krwi (*cruore*), klejnotów (*gemmis*), purpury słońca (*solis purpuris*), płomiennej, a nawet ognistej sukni (*veste ignea*), a także pocałunków Amora (*amoris osculis*)⁸³. Nie bez znaczenia jest ewidentna dwuznaczność róża-dziewczyna, widoczna w słowie *papillas* (w. 14), tj. ‘brodawki sutkowe’, ‘piersi’ lub ‘pąki róż’, stymulowane promieniami słońca oraz aurą wiosenną. W kolejnych zaś wersach, oparta na estetyce wdzięku, sugeruje ona zmysłowo-erotyczne sceny, osiągając swój punkt kulminacyjny w wersie 22 (*virgines nubant rosae*). Podobna praktyka poetycka była dość często obecna w poetyce późnoantycznej, m.in. w *De rosis nascentibus*. Śmiała metafora *rosa-puella*, funkcjonująca jako koncept estetyczny w wyrafinowanym stylu poetów późnoantycznych⁸⁴, doceniona została również przez Tyberiana⁸⁵, Drakoncjusza⁸⁶, Luksuriusza⁸⁷. Strofa poświęcona róży wymaga również wnikliwej interpretacji w kontekście opisu rytu polegającego na czuwaniu. Odpowiedź na pytanie, na czym on dokładnie polegał, jest zadaniem szczególnie nęcącym, zwłaszcza że może się wydawać, iż chodzi o „erotyczne” czwanie. Wątpliwości interpretacyjne budzi użyta w zakończeniu tej strofy fraza *unico marita voto non pudebit solvere* – w moim przekonaniu pełni ona rolę kluczową w rozważaniach nad specyficznym charakterem rytuału *per-*

82 *Pervig. Ven.* 24–26, przeł. Kubiak 1974: 133.

83 Mandolfo 2008: 93–94.

84 Roberts 1989: 47–54.

85 Tiber. 1.7–10.

86 Dracontius, *De origine ros.* (Anth. Lat. 874b Riese).

87 Luxurius, *De laude rosae centumfoliae* (Anth. Lat. 366 Riese).

vigilium. O tym, że różnie można ją zrozumieć, świadczą wyżej przytoczone polskie przekłady, niezbyt precyzyjnie odzwierciedlające słowa *unico marita voto*. Należałoby je przetłumaczyć jako *univira*, czyli kobieta mająca przez całe życie jednego męża, nawet jeśli uwzględnimy drugą wersję rozpowszechnioną w edycjach: *unico marita nodo*, gdzie *nodo* jest metonimią więzi w miłości małżeńskiej⁸⁸. Według Bartona lekcja *nodo* obrazowo opisuje rytualne rozwiązanie wężła, zwanego *nodus Herculeus*, którym panna młoda obwiązywała swą talię⁸⁹. Lekcja *voto*, zasugerowana przez Teodora Bergka i Cucchiarellego, jeszcze mocniej podkreśla tak istotne dla rzymskiego społeczeństwa aspekty prawne, społeczne i obyczajowe statusu kobiety, którą określano jako *univira*, czyli posiadającej jednego małżonka. Nie rozstrzygając zatem ostatecznie w tym miejscu, jak należy interpretować 26 wers, zwłaszcza *unico marita voto*, zaznaczę jedynie, że z pewnością nawiązuje on do rzymskiego ideału kobiecości, który od wczesnej republiki po epokę wczesnochrześcijańską streszczał się w słowie *univira*: wiernej żony jednego partnera. Jako że ów ideał etyczny wielokrotnie był gloryfikowany przez Rzymian, również w *Pervigilium Veneris* został przywołany nie tylko i wyłącznie jako literacki topos⁹⁰. Być może celem rytuału, praktykowanego podczas *pervigilium*, było oddanie się dziewicy, która miała stać się kobietą, Wenerze, aby ta czuwała nad jej kobiecością⁹¹. Pojawia się tu zatem diametralnie odmienny obraz Wenery, personifikacji siły, która dyktuje prawa. Jak słusznie zauważa Barton, obraz ten jest pełnym przeciwień-

88 *unico marita nodo* – według edycji Mandolfo i Fumagallego, tak jak w koksie TVA.

89 *Nodus Herculeus* – symbolizujący czystość, płodność, przywiązanie do pana młodego – wiązano na wełnianym pasie (*cingulum*), którym panna młoda miała przewiązaną swą talię. Miał być rozwiązany (*solvere*) przez pana młodego w łóżu małżeńskim. Barton 2018: 100; Bonfante 1994: 48; Fayer 2005: 481.

90 Lucr. 4.1147–1148; Hor. *Carm.* 3.14.5; Prop. 4.11.36; Ov. *Epist.* 20.39–40, *Epist.* 4.135–136; Cypr. *Dom. orat.* 33. Cf. Lightman 1977: 17–32; Klęczar 2013: 154; Mandolfo 2012: 96–97; Fumagalli 2022: 73–74.

91 Stanza 1980: 62–64.

stwem standardowego wizerunku bogini, ukazanego w antycznej poezji lirycznej⁹².

Sposób przedstawiania świata natury w utworach Nemezjana, a także w *Pervigilium*, nie jest na tyle odmienny, aby autorstwo tych utworów nie można było przypisać tej samej osobie. Niewątpliwą cechą wspólną utworów jest możliwość odczuwania w każdym z nich wibrującego głosu wrażliwej duszy i szczerego serca, który współtworzy zmysłową i kunsztowną poezję, będącą hołdem złożonym żarłocznemu czasowi, rozkoszy i bólowi. Rozkosz i ból stapiają się i zderzają w tych utworach niczym barwy, aromaty i smaki w winie lub kolory oraz zapachy w pąkach róż. Róża, jako atrybut Wenus, która ma w antycznej literaturze bogatą historię, jest jednym z uroków „rozkosznego miejsca” w *Pervigilium Veneris*, gdzie główną rolę odgrywają kobiety, zarówno śmiertelniczki, jak i te nieśmiertelne.

IV
Dione, Diana i nimfy
w *Pervigilium Veneris*

Kto wysłucha lub przeczyta *Pervigilium Veneris*, z pewnością nie rozczaruje się, jeśli chodzi o sposób prezentacji bogini miłości¹. Jej narodziny z morskiej piany zostały przedstawione w najkrótszej trzywersowej strofice poematu, której finał stanowi powtórzenie niepozabawionej erotycznego sensu frazy *de maritis imbribus*²:

*Tunc cruore*³ *de superno spumeo pontus globo*
caerulas inter catervas, inter et bipedes equos
*fecit undantem Dionem de maritis imbribus*⁴.

1 Poemat doczekał się wielu inspirujących interpretacji zarówno literackich, jak i instrumentalno-wokalnych. Do tych ostatnich należą m.in. Casa discografica: Accademia Vivarium Novum Tyrtarion, Album: Verba Socianda Chordis 2018: https://www.youtube.com/watch?v=9a63W3A_XmQ&list=RD9a63W3A_XmQ&start_radio=1; a także w wykonaniu tegoż samego zespołu w pierwszy dzień wiosny w Liceo Statale L. DA VINCI Terracina, 2 marca 2022: <https://www.youtube.com/watch?v=QnnzFROa7oE&t=10s>; David Mourão Ferreira, Pedro Duarte <https://www.youtube.com/watch?v=gg-DYIn9cNA>.

2 Cf. Catlow 1980: 57; Barton 2018: 79.

3 Zamiast *cruore* w innych edycjach pojawia się *spermate*. Cucchiarelli, powołując się na Juwenalisa 1.42: *Accipiat sane mercedem sanguinis*, zauważa w antycznej mentalności istnienie silnego związku semantycznego między *cruor* a *sperma* – vide Cucchiarelli 2003: 97, cf. Courtney 1980: 94.

4 *Pervig. Ven.* 9–11, ed. Fumagalli 2022: 50.

Raz morze ze spienionej boską krwią kipieli
wśród lazuruwej toni i dwunożnych koni
zrodziło wynurzającą się z wód płodnych Dione⁵.

Szczególną uwagę zwraca słowo *maritus*, które, użyte w *Pervigilium Veneris* aż pięć razy, może posiadać podwójne znaczenie – tak rzeczownikowe: ‘mąż, kochanek’, jak i przymiotnikowe: ‘małżeński, zapładniający’⁶. Dosłowne powtórzenie *de maritis imbribus* w wersach czwartym i jedenastym z pewnością nie jest przypadkowe, a stanowi grę słowną, którą zastosowano raz jeszcze w nieco innej formie w wersie 61⁷. W wersie czwartym – *et nemus comam resolvit de maritis imbribus* – podstawę metafory zaślubin stanowi urodzajny deszcz czy raczej zapładniająca ulewa, która łączy *sacrum* z *profanum*, Niebo z Ziemią. Obraz gaju „rozwijającego swe liście dzięki życiodajnym ulewom” przywołuje scenę, w której panna młoda rozpuszcza swe włosy, gdy przybywa pan młody. Kult Ziemi oraz opis zaślubin Nieba i Ziemi jest częstym motywem poezji starożytnej. Podobną deskrypcję, niepozbawioną intymnych pierwiastków, śledzimy w *Georgikach* Wergiliusza:

*Vere tument terrae, et genitalia semina poscunt.
Tum pater omnipotens fecundis imbribus Aether
coniugis in gremium laetae descendit, et omnes
magnus alit magno commixtus corpore fetus*⁸.

Z wiosną gleba pęcznieje, ziarna się domaga,
Ojciec wszechmocny, Eter, deszczem rodnym smaga
Łono żony w rozkoszy, łącząc się z jej ciałem,
Wszystkim istnieniom życie rozdaje wspaniałe⁹.

5 *Pervig. Ven.* 9–11, przekład własny.

6 Plezia, s.v. *maritus*, t. 3. 1998: 447.

7 Ponownie w ostatniej zwrotce poematu mamy dwukrotne użycie wyrazu *maritus*: *cum maritis* w wersie 83 i *de marito barbaro* w wersie 88.

8 Verg. *Georg.* 2.324–328, ed. Fairclough, Goold 1916: 158.

9 Verg. *Georg.* 2.324–327, przeł. Czerny 1956: 46–47.

Podobnie rzecz ma się w wersji 60 *Eklogi VII* Wergiliusza:

*Iupiter et laeto descendet plurimus imbri*¹⁰.

Jowisz zstąpi w postaci deszczowych strumieni¹¹.

W *Pervigilium Veneris* powtórzenie wyrażenia *de maritis imbribus* za sprawą dwuznaczności wyrazu *maritus* wzbogaca obrazowanie poetyckie, stwarzając w wierszu erotyczny klimat pieśni ludowej, który kontrastuje z erudycyjną treścią poematu i nagłym zwrotem akcji w epilogu¹². Majestatyczna lekkość i niezwykła delikatność rodzącej się bogini uwydatniona została za pomocą użycia tylko jednego określenia. Jest nim epitet *undantem*¹³, który potęguje wrażenie cudownej eteryczności, oddanej słowami: „boską krwią kipieli, wśród lazurowej toni i dwunożnych koni”¹⁴. Zaprezentowane w poemacie wyobrażenie narodzin Wenery koresponduje z późniejszymi malarskimi wyobrażeniami tegoż tajemniczego momentu, który został spopularyzowany w historii sztuki na wiele sposobów. Do najbardziej znanych należy słynne dzieło Botticellego¹⁵, swoista *akme* twórczości tego artysty – jego *Narodziny Wenus* – to nie tylko najwspanialszy z obrazów propagujący w subtelny

10 Verg. *Ecl.* 7.60, ed. Wójcicki 1998: 82.

11 Verg. *Ecl.* 7.60, przeł. Sękowski 1985: 44.

12 Barton 2018: 79.

13 Również w znaczeniu *abundantem*, użyty *simplex pro composito* – vide Mandolfo 2012: 83.

14 *Pervig. Ven.* 9–10: *de superno spumeo pontus globo / caerulas inter catervas, inter et bipedes equos*, ed. Mandolfo 2012: 60 – cf. Auson. Mos. 141. Mandolfo zauważa, że określenie *inter catervas* odnosi się do zwierząt morskich i potworów w sensie ogólnym, ale też należy do nomenklatury wojskowej, używanej w języku politycznym, i nie tylko w odniesieniu do paramilitarnych działań walczących frakcji – vide Mandolfo 2012: 82.

15 Sandro Botticelli, właśc. Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi (1444 lub 1443–1510), był uczniem Fra Filippo Lippi. Pracował we Florencji i w Rzymie. Nie używał swojego prawdziwego nazwiska. Sandro to przydomek, a Botticelli to nazwisko złotnika, który był jego pierwszym nauczycielem. Pod koniec życia, pod wpływem Savonaroli, popadł w stan religijnej melancholii, która trwała aż do śmierci, cf. Pater 1998: 42.

sposób kobiecy wdzięk, ale – jak słusznie zauważa w swym „fundamentalnym dla edukacji europejskiej”¹⁶ dziele Paweł Muratow – „najwspanialszy ze wszystkich obrazów na świecie”¹⁷. Wcześniej, a mianowicie przed 1482 rokiem, Botticelli pod wpływem odnalezionego wówczas poematu Lukrecjusza namalował *Primaverę*¹⁸, obrazując zarazem ziemskie królestwo Wenus¹⁹. Rzeczą niewątpliwą jest również fakt, że generalnie utwory literackie budziły w renesansowym artyście szczególne inspiracje, dzięki którym tworzył swe obrazy w poetyckim stylu, łącząc wdzięk treści i uczuć²⁰. Gdyby nie to, że udokumentowana historia rękopisu *Pervigilium Veneris* rozpoczyna się dopiero z rokiem 1577, byłibyśmy skłonni sądzić, że anonimowy poemat miał swój udział w powstaniu tegoż arcydzieła²¹. Chociaż tego przypuszczenia nie jesteśmy w stanie

16 Przytaczam Joannę Ugniewską – *vide*: „Muratow napisał dzieło fundamentalne dla edukacji europejskiej, wychodzące poza kontekst artystyczny, o ponadczasowej wartości”, Ugniewska 2023: <https://wydawnictwoproby.pl/wlochy-jako-klucz-do-euroipy/> (data dostępu: 31.07.2023).

17 Muratow 1972: 163.

18 *Primavera* Botticellego zdobi subtelnie okładkę fundamentalnej w studiach nad *Pervigilium* publikacji *Pervigilium Veneris. La veglia di Venere* Carmeli Mandolfo 2012, obejmującej wprowadzenie, edycję krytyczną, przekład na język włoski oraz komentarz.

19 *De rerum natura* Lukrecjusza został odkryty na nowo w 1417 roku, w którym Poggio Bracciolini wydobył na światło dzienne kodeks z alzackiego klasztoru w Murbach. Poemat po raz pierwszy drukiem ukazał się około r. 1473 w Brixia (Brescia). Podstawą dla wydań drukowanych były kodeksy italskie. Korpany 1991: 219; Ważbiński 1989: 185; Greenblatt 2012.

20 Muratow 1972: 163; Pater 1998: 41–42.

21 W roku 1577 Pierre Pithou (Petrus Pithoeus) odkrył *Pervigilium Veneris* w kodeksie Thuanus (T), dziś Parisinus z IX–X wieku, f. 52r–v, przechowywany w Bibliotece Narodowej w Paryżu. W tym samym roku opublikował *editio princeps* utworu. Ostatnim właścicielem kodeksu był Jacques August de Thou (1553–1617), wcześniej posiadał go natomiast Pierre Daniel d’Orléans (1603), później Pierre Pithou (1577). *Narodziny Wenus* namalował Botticelli w 1478 lub w latach 1484–1486. Nie jest wykluczone, że rękopis poematu mógł w tym czasie znajdować się w miejscu, w którym przebywał również Botticelli, służąc mu za inspirację. Nie jest to niemożliwe, jako że w 1507 roku tekst znany był już Erazmowi z Rotterdamu i Gyraldiemu z Ferrary. *Cf.* Brożek 1958: 290.

zweryfikować, to w każdym razie możemy przyznać, że inspiracja zarówno *Pervigilium Veneris*, jak i *Narodzin Wenus* mogła mieć to samo źródło. W obu dziełach dostrzegamy podobne fale, wiatry i róże, których najdrobniejsze szczegóły są święte i nieskalane. Zostały one stworzone „z jakimś podskórnym nurtem pierwotnego uczucia, którym zostajesz tknięty jako faktyczną treścią obrazu, poprzez zasłonę pozornie w nim ukazanego tematu”²². W kompozycji Botticellego, jak i w późnoantycznym poemacie lepiej wyrażony został duch oraz nastrój starożytnej Grecji i Rzymu niż w dziełach samych Greków i Rzymian z najlepszego nawet okresu. Nie można z nich niczego ująć i niczego do nich dodać, najbardziej zaś rzucającą się w oczy cechą wspólną jest ukazywanie wszystkich kształtów w harmonijnie dynamizowanym ruchu, w którym wyszukana i rytmiczna linia wydobywa z materii ziemskiej idealne formy, znakomicie uchwycone przez Milo Borowca w jednej z prób translatorskich passusu *Pervigilium Veneris* dotyczącego narodzin bogini miłości i piękna:

Wówczas morze z boskich soków wirujących i spienionych,
Pośród niebieskich kłębowisk, pośród dwukopytnych koni,
Falującą czyni Dione, wzrosłą z deszczów małżeństwa²³.

Bogini przyjemności, swoista inspiracja napisania poematu *Pervigilium Veneris* i jego główna bohaterka zarazem (tu, jak wspominałam, zwana Dione lub Venus), już w pierwszej strofie ujawnia swą wielką moc, za sprawą której rodzi się piękno i obfitość przyrody:

*Cras amet qui numquam amavit quique amavit cras amet.
Ver novum, ver iam canorum, vere natus orbis est,
vere concordant amores, vere nubunt alites,
et nemus comam resolvit de maritis imbribus.*

22 Pater 1998: 41.

23 *Perv. Ven.* 9–11, przeł. Borowiec (przekład powstał na zajęciach w trakcie modułu *Praktyczna nauka języka łacińskiego 5* realizowanego w roku akademickim 2022/2023).

*Cras amorum copulatrix inter umbras arborum
implicat casas virentes de flagello myrteo:
Cras Dione iura dicit fulta sublimi throno.
Cras amet qui numquam amavit quique amavit cras amet*²⁴.

Jutro niech kocha, kto nigdy nie kochał, a kto kochał, niech jutro kocha!
Już nowa wiosna, wiosna uniesień, wiosną zrodził się świat,
wiosną spełniają się miłości, wiosną łączą się w pary ptaki,
a życiodajne ulewy rozplatają listowie gaju.

Jutro ta, co rozpala namiętność, w cieniu drzew
splecie z mirtowych gałązek zielone altanki,

Jutro Dione ogłosi prawa, siedząc na wyniosłym tronie.

Jutro niech kocha, kto nigdy nie kochał, a kto kochał, niech jutro kocha!²⁵

Imię Dione pojawia się w wersie 7, 11, 47 i 77, Venus natomiast jedynie w wersie 37. Ponadto aż jedenaście razy powtórzony w *Pervigilium* zaimek wskazujący *ipsa* ('ona sama')²⁶ oraz cztery razy użyty czasownik *iussit* ('rozkazała')²⁷ definiuje protagonistkę jako jedyną i najważniejszą organizatorkę nocnych obrzędów. Imię Dione zostało użyte w poemacie nie tylko ze względów metrycznych (niewątpliwie z uwagi na iloczasy jest ono w tetrametrze trocheicznym bardziej odpowiednie niż słowo *Vēnūs*), ale także dlatego, że wydaje się mieć brzmienie bardziej uroczyste niż 'Afrodyta' czy 'Wenus'²⁸. W tradycji łacińskiej imię Dione traktowane jest jako synonim samej bogini, której matka, według tradycji homearyckiej, tak była nazywana²⁹. Według Hezjoda natomiast Wenus zrodziła się z morskiej piany zapłodnionej nasieniem Uranosa wykastrowanego przez Kronosa³⁰. Utożsamienie Wenus z Dio-

24 *Perv. Ven.* 1–8, ed. Fumagalli 2022: 50.

25 *Perv. Ven.* 1–8, przekład własny.

26 *Pervig. Ven.* 13, 14, 22, 28, 40, 41, 63, 69, 70, 72, 78, 79.

27 *Pervig. Ven.* 49, 55, 56, 67.

28 Cf. Mandolfo 2012: 80; Kubiak 1974: 186.

29 *Vide Hom. Il.* 370–381.

30 Hes. *Theog.* 176–206. Obraz morza, z którego rodzi się Wenus, jest też obecny u Enniusza w *Ann.* 52 V2, ale poeta nie wzmiankuje w nim o okaleczeniu

ne (*Venus = Dione*) pojawia się w literaturze niejednokrotnie³¹. Jak zauważa Catlow, liczne przykłady pojawiają się w tekstach późnołacińskich³².

Pod auspicjami bogini rozpoczyna się nie tylko wiosna, ale rodzi cały świat, którego zasady funkcjonowania zostają ogłaszane przez dawczynię życia, z królewską godnością zarządzającą z majestatycznego tronu³³. Analogiczną technikę obrazowania – kontynuowaną w strofie siódmej, która ilustruje stwórczą rangę bogini (*procreatrix*³⁴) – doświadczamy w porywającym hymnie do Wenus Lukrecjusza³⁵, a także w błyskotliwych *Metamorfozach* Apulejusza³⁶. I w *De rerum natura*, i *Pervigilium Veneris* wyjątkowość Wenus polega nie tylko na tym, że uosabia ona siłę, dzięki

Uranosa: *Te sale nata precor, Venus, et genetrix patris nostri*, ed. Goldberg, Manu-wald 2018: 146, a także u Katullusa w *Carm.* 36.11: *nunc o caeruleo creata ponto*, ed. Franczak, Kłęczar 2013: 302, i Tibullusa w *Tib.* 1.2.41–42: *is sanguine natam, / is Venerem e rapido sentiet esse mari*, ed. Goold 1913: 200.

31 *Vide Verg. Aen.* 3.19; *Ov. Fasti* 2.461; 5.309; *Ov. Am.* 1.14.33; *Stat. Theb.* 1.288; *Nem. Ecl.* 2.56; *Tib. Carm.* 1.10; *Sidon. Carm.* 9.173.

32 Catlow 1980: 58.

33 Określenie Diony jako *fulva sublimi throno* pojawia się również u Klaudia-na w *Epithalamium dictum Honorio Augusto et Mariae* 151 (*Claud. Carm. maio-ra* 10.151): *hoc navigat antro / fulva Venus*, ed. Platnauer 1922: 252.

34 *Pervig. Ven.* 64.

35 *Lucr.* 1.1–49. Wersy 2–21 pierwszej księgi stanowią piękny poetycki obraz bogini miłości, za sprawą której wiosną budzi się nowe życie: *concelebras, per te quoniam genus omne animantum concipitur* – ww. 4–5; *te fugiunt venti* – w. 6; *tibi rident aequora ponti placatumque nitet diffuso lumine caelum* – ww. 7–8; *ariae primum volucres te, diva, tuumque significant initum percussae corda tua vi* – ww. 12–13; *pecudes persultant* – w. 14; *ita capta lepore te sequitur cupide quo quamque inducere pergis* – ww. 15–16; *incutiens blandum per pectora amorem efficis, ut cupide generatim saecula propagent* – ww. 19–20; *rerum naturam sola gubernas, nec sine te quicquam dias in luminis oras exoritur neque fit laetum neque amabile quicquam* – ww. 21–23, ed. Rouse, Smith 1924: 4. Więcej na temat plastycznego opisu Wenery u Lukrecjusza *vide* Stawecka 1994: 17–20.

36 Apulejusz, *Metamorfozy*, 4.30: *En rerum naturae prisca parens, en elementorum origo initialis, en orbis totius alma Venus*, ed. Hanson 1996: 196. „Jaż to – odwieczna wszechrzeczy żywicielka, ja praźródło żywiołów, ja, Wenus, żywicielka świata”, przeł. Jędrkiewicz 2005: 97.

której natura wydaje na świat wszystko, co się w nim rodzi³⁷, ale przede wszystkim na tym, że jedynie ona może zagwarantować nastanie pokoju³⁸.

Obraz Wenus w poemacie, a szczególnie w siódmym wersie – *Cras Dione iura dicit fulta sublimi throno* – jest potwierdzeniem innowacji religijnych, polegających na połączeniu kultu Romy z kultem Wenus, dokonanych przez Hadriana. Spektakularnym symbolem tych zmian była zaprojektowana przez cesarza świątynia Romy i Wenus (*templum Romae Aeternae et Veneris Felicis*), której budowę rozpoczęto w rocznicę narodzin Rzymu, czyli 21 kwietnia 121 roku n.e., a w 135 lub 136 poświęcono³⁹. Uosabianie boskości Wiecznego Miasta z Matką Miłości pokazuje, jak ogromne znaczenie odgrywała ta, która rozdziela to, co przyjemne i radosne. Jako opiekunka rodziny cesarskiej nie była związana tylko i wyłącznie z panującą dynastią, ale i z całym Rzymem⁴⁰. Uosabiając rzymską potęgę, rozumna Wenus stała się boską doradczynią, a jej oddziaływanie miało charakter kosmiczny i święty; była opiekunką i propagatorką pokoju. To wszystko zostało uwydatnione w badanym poemacie. Aby zilustrować wskazane cechy świadczące o zatroskaniu bogini, przywołać wystarczy czwartą strofę *Pervigilium* i jej przekłady – Brożka i Kubiaka – odzwierciedlające w sposób rytmiczny i bajeczny, ale także ironiczny, moc i czar nagego Amora. Dzieje się tak dzięki licznym powtórzeniom, chiasmowi i antytezom⁴¹:

*Ipsa Nymphas diva luco iussit ire myrteo.
It puer comes puellis: nec tamen credi potest
esse Amorem feriatum, si sagittas vexerit.*

37 Lucr. 1.21: *quae quoniam rerum naturam sola gubernas*, ed. Rouse, Smith 1924: 4; *Perv. Ven.* 63–67.

38 Lucr. 1.29–33.

39 Franczak 2013: 160.

40 Beard, North, Price 1998: 256–257.

41 Częste powtórzenia, chiazmy i antytezy to cecha charakterystyczna *Pervigilium*, a także poezji Nemezjana.

*Ite, Nymphae, posuit arma, feriatu est Amor!
Iussu est inermis ire, nudu ire iussu est,
neu quid arcu neu sagitta neu quid igne laederet.
Sed tamen, Nymphae, cavete, quod Cupido pulcher est:
totu est in armis idem quando nudu est Amor*⁴².

Sama pani boska Nimfom w mirtów gaj kazała iść.
Amor chce im towarzyszyć. Lecz jak można pewnym być,
Że ten chłopczyk chce pokoju, jeśli z sobą weźmie łuk?
Idźcie, Nimfy, już broń złożył: chce pokoju serca bóg.
Kazałam mu iść bez broni, nago mu iść każe w las,
By ni łukiem, ani strzałą, ani ogniem ranił was.
Jednak, Nimfy, wy się strzeżcie, bo Kupidyn – pełen kras!
Cały w zbroi nawet wtedy, gdy jest nagi i bez szat!⁴³

Boska Pani woła Nimfy,
Aby szły przez gaj mirtowy:
„Idźcie Nimfy, idźcie śmiało!
Oto Amor broń swą złożył.
Musi teraz iść łagodny,
Bez oręża, obnażony,
By nikogo nie ukrzywdził
Strzałą łuku, ogniem srogim”.
Kroczy teraz pośród dziewcząt.
Lecz czy ktoś uwierzyć zdoła,
Że ten chłopiec jest niegroźny,
Skoro strzał się swoich wyzbył?
Lepiej, Nimfy, uważajcie,
Bo Cupido bardzo piękny:
Kroczy zawsze w pełnej zbroi,
Nawet kiedy nagi kroczy⁴⁴.

Wenus jest nie tylko boginią przenikającą całą przyrodę, rządzącą światem. Uświadamia też dziewczęta, by nie straciły daru

42 *Pervig. Ven.* 28–35, ed. Fumagalli 2022: 52.

43 *Pervig. Ven.* 28–35, przeł. Brożek 1958: 293.

44 *Pervig. Ven.* 28–35, przeł. Kubiak 1974: 134–135.

krytycznej oceny sytuacji, przestrzegając je w ten sposób przed Amorem. Nagość podkreśla jego piękno, a on sam może okazać się podstępny, nawet jeśli „złożył broń”⁴⁵. Dwukrotne powtórzone *iussus est* na początku i na końcu 32 wersu wskazuje na to, że źródłem porządku jest Wenus, która wydaje rozkazy swemu skrzydlatemu synowi. Jest to zatem sytuacja zupełnie odmienna od przedstawionej przez Wergiliusza w *Eneidzie*, w której bogini miłości zwraca się z prośbą do Kupidyna, by ten rozpałił w nieszczęśliwej Dydonie bezgraniczną żądzę miłosną. Użyty w wersie 29 termin *puellis* sugeruje ludzki, być może kultowy odpowiednik nimf – *Nymphas* (w. 28) – mityczno-religijnych postaci, przywołanych w *X Eklodzie* Wergiliusza, które nie ustrzegły Gallusa przed nieszczęściem spowodowanym niegodną miłością:

*Quae nemora, aut qui vos saltus habuere, puellae
Naiades, indigno cum Gallus amore periret?*⁴⁶

Jakież to wy ustronia dziewicze w te czasy,
Jakie gaje, Najady, obrały schronieniem,
Kiedy mój Gallus niszczał niegodnym płomieniem⁴⁷.

Wizerunek Wenus jako bogini troszczącej się o pokój i bezpieczeństwo, a także panującej nad wszystkim i wszystkimi, został zobrazowany również w kolejnej, piątej strofie zawierającej prośbę skierowaną do Diany. Nimfy, jako posłanki Dione, kategorycznie rozkazują swej odwiecznej antagonistce Dianie, aby opuściła gaj, w którym przez trzy kolejne noce będą celebrowane uroczystości ku czci bogini wiosny, jako że przestrzeń lasów, gajów i łąk wymaga błęgiego pokoju i spokoju, przede wszystkim zaś ma być wolna

45 *Pervig. Ven.* 30.: *Ite, Nymphae, posuit arma, feriatu est Amor!* Carmela Mandolfo, a za nią Pio Mario Fumagalli, zwracają uwagę na zastosowanie militarne-go stylu języka technicznego, który staje się częstą metaforą charakterystyczną dla poetyki erotyczno-elegijnej – cf. *Ov. Amores* 1.9; *Tib.* 2.1.81–82; Mandolfo 2012: 98; Fumagalli 2020: 75.

46 *Verg. Ecl.* 10.9–10, ed. Wójcicki 1998: 102.

47 *Verg. Ecl.* 10.10–12, przeł. Koźmian 1998: 103.

od krwi zabitych zwierząt i charakterystycznego w czasie łowów popłochu wzbudzanego przez boginię łowów (w. 39). Ta scena, a szczególnie wyartykułowany dwukrotnie przez nimfy rozkaz, ujawnia ogólną atmosferę i podstawowe obyczaje oraz obowiązujący porządek, którego zasady usankcjonowane zostały przez kult znany wszystkim wtajemniczonym w radosne *pervigilia*. Spójrzmy zatem na piątą strofę poematu wraz z jej przekładem Brożka odsłaniającą w jedenastu wersach (ww. 37–47) scenę przekazania przez nimfy nakazu królowej obrzędów skierowanego do Diany:

*Compari Venus pudore mittit ad te virgines:
una res est quam rogamus: cede, virgo Delia,
ut nemus sit incruentum de ferinis stragibus.
Ipsa vellet te rogare, si pudicam flecteret;
ipsa vellet ut venires, si deceret virginem.
Iam tribus choros videres feriatis noctibus
congreges inter catervas ire per saltus tuos
floreas inter coronas, myrteas inter casas.
Nec Ceres nec Bacchus absunt nec poetarum deus.
Detinenda tota nox est, pervigilanda⁴⁸ canticis:
regnet in silvis Dione! Tu recede, Delia!⁴⁹*

Wenus do cię nas przysła, panny czyste jako ty:
O Delijska Panno, ustąp! O to jedno prosim cię,
Aby gaj ten wolny był dziś od zabitych zwierząt krwi.
Chciałaby cię także prosić, gdyby nie wstydlivość twa,
Chciałaby, byś także przyszła; lecz jak pannę prosić ma?
Patrzałabyś wtedy sama, jak tłumy wśród lasów twych
Idą z naszym korowodem przez świąteczne noce trzy,
Wśród kwitnących koron kwiatów, wśród ukrytych w mirtach gniazd.
Pójdzie Ceres, Bakchus, pójdzie bóg poetów z nami wraz.
Całą noc będziem świętować, będziem śpiewać cały czas:
Niech króluje w lasach Wenus, ty, Delijko, opuść las!⁵⁰

48 Termin *pervigilanda* wydaje się wyjaśniać tytuł poematu.

49 *Pervig. Ven.* 37–47, ed. Fumagalli 2022: 52–54.

50 *Pervig. Ven.* 37–47, przeł. Brożek 1953: 293–294.

Diana na rozkaz Wenusy musi opuścić bezkrwawą przestrzeń świąteczną, czyli sycylijską Iblę (*Hybla*), w której cieniu rozgrywa się walka o prymat w czasie nocnych świąt. Pierwsze miejsce należy Dione, jako władczyni siedzącej na wyniosłym tronie i głoszącej prawa nie tylko śmiertelnikom, ale również innym bogom i boginiom, może świadczyć o randze bóstwa związanego z całym Rzymem, które rywalizuje z surową Dianą leśną⁵¹. To, że Wenus potrafi zmusić Dianę do wycofania się, nie powinno dziwić, jak słusznie zauważa Fumagalli⁵², dlatego że bogini miłości potrafi wykorzystać swą perswazyjną i kojącą moc nawet w relacji z krwawym Marsem⁵³. Ważną rolę zatem pełni ukazanie Wenus jako personifikacji potęgi miłości, przeciwstawiającej się sile niszczenia, której symbolem są działania Diany czy Marsa. Nie bez znaczenia jest również charakter chóralny piątej strofy, odśpiewanej przez dziewice (*virgines*), o czym świadczy użyty czasownik w pierwszej osobie liczby mnogiej: *rogamus*. Ponadto, jak zauważa Cucchiarelli, strofa ta pełni także pod względem strategicznym ważną funkcję – jest centrum symetrycznym (*omphalos*) całego poematu⁵⁴.

Opisy otaczającej przyrody, rozkwitających roślin – zwłaszcza narodzin róży – w środowisku mirtowych gajów stanowią swoiste tło dla święta miłości. Uzmysławiają również, że Wenus, będąc pierwotnie boginią wiosny, patronką roślinności i ogrodów, otacza się swym ulubionym mirtem, który odegrał ważną rolę w czasie jej

51 Rywalizacja ta została zilustrowana w literaturze antycznej, między innymi w *Hymnie homeryckim* (*Ad Aphr.* 5.16–17), w *Hipolicie* Eurypidesa, a także w elegii Propercjusza (2.19.17–26). Opozycja ta jest również widoczna u Owidiusza (*Rem. Amoris* 199–206) i w *X Eklodzie* Wergiliusza (*Ecl.* 10.55–61).

52 Fumagalli 2022: 79.

53 Lucr. 1.31–40. Ukazanie władzy Wenusy nad Marsem w *De rerum natura* stanowi logiczne uzasadnienie prośby o pokój wyartykułowanej w wersie 40.: *loquellas funde petens placidam Romanis, incluta, pacem*, ed. Rouse, Smith 1924: 4. Na temat interpretacji władzy Wenusy zobrazowanej w jednym z najpiękniejszych hymnów *vide* Swoboda 1980; Stawecka 1994: 18; Danek 2003; Grzelak-Krzymianowska 2021: 86.

54 Cucchiarelli 2003: 113.

narodzin. Według niektórych tradycji stara italska bogini wiosny, ogrodów i kwiatów pod wpływem greckiego kultu Afrodyty, praktykowanego w południowej Italii, nie tyle przemieniła się w boginię miłości i piękna, ile zaopiekowała sferą piękna i miłości, stając się w ten sposób patronką poszukujących i łaknących tych wartości. Nie wiadomo jednak, kiedy dokładnie ta zmiana nastąpiła⁵⁵. Według Serwiusza bogini, rodząc się z piany morskiej i wynurzając z morskich fal, była obserwowana przez lubieżnego satyra. Wówczas miała pod mirtowymi gałązkami ukryć swą nagość⁵⁶. Mirt odegrał ponadto niebagatelną rolę w słynnym konkursie piękności, rozstrzygniętym przez Parysa: Wenus, ozdobiona mirtem, wydała się piękniejsza od Hery i Ateny, dlatego te dwie ostatnie nie nawidziły później zwycięskiej bogini, jak i jej ulubionej rośliny⁵⁷. Świątynie poświęcone patronce miłości budowano wśród gajów mirtowych, jako że ta aromatyczna roślina odgrywała istotną rolę podczas celebracji związanych z Wenus⁵⁸. Symbolizując jej moc generowania i podtrzymywania miłości, mirt używany był w trakcie ceremonii zaślubin, zdobiąc głowy starożytnych pańien młodych⁵⁹. Wierzano, że roślina zapewnia schronienie i dodaje urody, a także wzmacnia siły życiowe, nade wszystko zaś jest ozdobą

55 Świątynia starej italsko-rzymskiej bogini, strażniczki ogrodów nieznanego pochodzenia znajdowała się w Ardei na długo przed założeniem Rzymu. Zdaniem Mikołajczyka dopiero w II wieku p.n.e. zaczęto ją utożsamiać z grecką boginią miłości Afrodytą. Cf. Var. *R. r.* 1.1.6; Plin. *NH* 15.36.120; Mikołajczyk 2022: 858, przyp. 406.

56 Serv. Verg. *Eclog.* 224.

57 W czasach starożytnych mirt był atrybutem sumeryjskiej Inanny, mezopotamskiej Isztar, fenickiej Astarte, greckiej Afrodyty i rzymskiej Wenery, a także trzech Gracji – cf. Kopański 1999: 228–229.

58 Przykładem jest świątynia Wenus Verticordii (Murcii), którą wybudowano w IV wieku p.n.e. na południowym krańcu Circus Maximus, gdzie (zgodnie z przedstawieniami ikonograficznymi) rosło drzewo mirtowe. Franczak uzasadnia, że „starożytni znali także boginię Murcię niemającą nic wspólnego z Wenus, którą w bliżej nam nieznanym okresie zaczęto utożsamiać z Wenerą o przydomku Myrtea” – Franczak 2013: 137; cf. Serv. *Com. in Verg. Ad Aen.* 8.636; Plin. *NH* 15.121; Varro. *De lingua Latina* 5.154.

59 Helbig 2019: 164.

wtajemniczonych. To uzasadniało obecność mirtu podczas misteriów, do których zaliczamy również kwietniowe *pervigilia*⁶⁰. Kilukrotne przywołanie w *Pervigilium Veneris* mirtowych domków i gaju potwierdza, że to właśnie pośród mirtu rozgrywa się główna akcja obrzędów kultowych: Dione, będąc jednocześnie siłą nieosobową i bóstwem antropomorficznym, jako personifikacja rozrodczych sił natury siedząca na tronie, nie tylko rozpala zmysłowe pożądanie i łączy w pary (*amorum copulatrix*⁶¹), ale przenika wszystko swą wszechmocą, zapewniając życie na ziemi oraz bezpieczne schronienie w altankach, które samodzielnie splata z mirtowych gałązek:

*Cras amorum copulatrix inter umbras arborum
implicat casas virentes de flagello myrteo*⁶².

Jutro ta, co rozpala namiętność, w cieniu drzew
spiecie z mirtowych gałązek zielone altanki⁶³.

Przywołuję ponownie wers 6 – *implicat casas virentes de flagello myrteo*⁶⁴ – poeta oddał w nim bowiem klimat przyjemnego miej-

60 Wieńce mirtowe zwieńczały skronie weselnych biesiadników, symbolizując radość, zaś pan młody, trzymając w ręku gałązkę mirtową, nie powinien zwątpić w swą męskość – *vide* Norenberg 2022. Wieńce z mirtu pojawiały się również podczas ceremonii Misteriów Eleuzyjskich – *vide* Hageneder 2001: 95.

61 Określenie bogini jako *amorum copulatrix* (w. 5), czyli ‘ta, która łączy kochanków’, jest terminem bardzo rzadko pojawiającym się w literaturze. Występuje jedynie w późnej łacinie – *cf.* Aug. *Trin.* 11.7.12; 11.9.16; Ps. Leo M. *Humil.* 6.

62 *Pervig. Ven.* 5–6, ed. Fumagalli 2022: 50.

63 *Pervig. Ven.* 5–6, przekład własny.

64 *casas virentes* – zielone altanki stawiane w czasie uroczystości religijnych, są wzmiankowane przez autorów antycznych, ale samo słowo *casa*, jako określenie domu, jest używane bardzo rzadko. Owidiusz wspomina o szałasach budowanych z gałęzi z okazji świąt Anny Perenny, które obchodzono w Idy Marcowe. Podczas tych uroczystości, organizowanych w gaju przy pierwszym słupie milowym Via Flaminia, dochodziło do znacznych konsumpcji wina, gdyż wyrocznia przepowiadała, że tyle lat przeżyjesz, ile w czasie świąt Anny Perenny kubków wina wypijesz – *vide* Ov. *Fast.* 3.523–542. *Cf.* Ov. *Fast.* 3.528: *sunt quibus e ramis frondea facta casa est*, ed. Frazer 1931: 158; Tib. 2.1.23–24: *turbaque vernarum, satura bona signa coloni,* /

sca, w którym świętujący mogą znaleźć bezpieczne *locum*, jakie oferuje natura dzięki mirtowi zwyczajnemu⁶⁵, który jest wiecznie zielonym drzewiastym krzewem, odznaczającym się aromatycznym, żywicznym zapachem odświeżającym powietrze. To dzięki niemu łatwiej można oddychać. Mirt doskonale nadaje się do tego, by upleść z niego altanki, gdyż osiąga do pięciu metrów wysokości, a jego gałązki są niezwykle elastyczne. Dzięki wielu właściwościom był on doceniany i wykorzystywany nie tylko w czasach starożytnych. Jego niezwykle bogata symbolika⁶⁶ i historia zrelacjonowana została przez Pliniusza w XV księdze *Historii naturalnej*⁶⁷. Już w pierwszym zdaniu swego wywodu encyklopedysta akcentuje, że „mirt zasługuje na podziw ze względu na właściwość soku, ponieważ jako jedyna ze wszystkich roślin daje dwa gatunki oliwy i dwa gatunki wina”⁶⁸. Dalej objaśnia, że rósł już wtedy „na terenie, na którym teraz leży Rzym, gdy Miasto było zakładane”⁶⁹. Jak donosi bowiem tradycja, kiedy „Rzymianie i Sabinowie chcieli ze sobą

ludet et ex virgis extruet ante casas, http://www.poesialatina.it/_ns/Testi/Tibull/Eleg2.htm (data dostępu: 7.12.2022). Aspekt bezpieczeństwa, które oferuje dom (*casa*), został podkreślony w przysłowiu Ter. *Phorm.* 768: *Ita fugias ne praeter casam, quod aiunt*, ed. Barsby 2001: 78.

65 *Myrtus communis* L. – jako roślina naturalnie występująca głównie w obszarze śródziemnomorskim, rośnie na Sycylii, Sardynii, Korsyce, w Ligurii i w Grecji, szczególnie w gęstych zaroślach rejonów śródlądowych i górskich. Co się tyczy mirtu, wiele informacji dostarcza dysertacja doktorska Macieja Helbiga, która dzięki przeprowadzonej analizie problemów związanych z identyfikacją roślin w sielankach Wergiliusza ma charakter interdyscyplinarny – *vide* Helbig 2019: 159–164.

66 Mirt symbolizuje również poezję sielankową, tak jak wawrzyn – bohaterską, a bluszcz – liryczną. Charakterystyczne przyporządkowanie poszczególnych roślin bóstwom zobrazowano w *Eklodze VII* Wergiliusza w wersach 61–64, w których Korydon, łącząc elementy erotyczne z przyrodniczymi, opiewa swą miłość do Fyllidy: *Populus Alcidae gratissima, vitis Iaccho / Formosae myrtus Veneri, sua laurea Phoebo: / Phyllis amat corylos; illas dum Phyllis amabit, / Nec myrtus vincet corylos, nec laurea Phoebi*, ed. Wójcicki 1998: 82. Podobnie Pliniusz w *Historii naturalnej* (12.2.3) stwierdza, że jest poświęcony Wenerze: *Veneri myrtus*.

67 Plin. *NH* 15. 35–38, par. 118–126.

68 Plin. *NH* 15.35.118, przeł. Mikołajczyk 2022: 297.

69 Plin. *NH* 15.36.119, przeł. Mikołajczyk 2022: 299.

walczyć, z powodu porwania dziewic, oczyścili się gałązkami mirtowymi, złożwszy broń w tym miejscu, w którym teraz znajdują się posągi Wenus Cluaciny. *Cluere* bowiem u starożytnych oznacza oczyszczać. Również w tym drzewie znajduje się jakiś rodzaj kadzidła, dlatego zostało wtedy wybrane, ponieważ Wenus jest opiekunką małżeństwa i tego drzewa⁷⁰.

Mirtowy gaj, do którego wezwane zostały nimfy, by wziąć udział w obrzędach⁷¹, dziewczęta zamieszkujące wsie, góry, lasy, gaje oraz źródła⁷², a także pozostali uczestnicy tańców, śpiewów i innych nocnych ceremonii⁷³ – całość stanowi sceneryę przyjemnego krajobrazu, w którym przyroda zależna jest od bogini piękna i miłości. Rzeczywistym znakiem tegoż *locus amoenus* jest sycylijska Hybla, która do dziś zdumiewa swą urodą, a w formie klasycznego hymnu została zwizualizowana w szóstej ośmiowersowej strofocie poematu:

*Iussit Hyblaeis tribunal stare diva floribus:
praeses ipsa iura dicit, adsiderunt Gratiae.
Hybla, totos funde flores, quidquid annus adtulit;
Hybla florum sume vestem, quantus Aetnae campus est.
Ruris hic erunt puellae vel puellae montium
quaeque silvas, quaeque lucos, quaeque fontes incolunt.
Iussit omnes adsidere pueri mater alitis,
iussit et nudo puellas nil Amori credere⁷⁴.*

Tron kazała wznieść bogini, gdzie Hyblejski kwitnie kwiat.

Zeń swe prawa będzie głosić. Gracje siądą koło niej.

Hyblo! Wszystkie kwiaty roku, wszystkie ty rozwinąć chciej.

Hyblo! Przywdziej z kwiatów szatę wielką jako Etny kraj.

Nimfy polne tu przybędą, nimfy gór i te, co gaj

70 Plin. *NH* 15.36.119–120, przekład własny.

71 *Pervig. Ven.* 28: *Ipsa Nymphas diva luco iussit ire myrteo*, ed. Fumagalli 2022: 52.

72 *Pervig. Ven.* 53–54: *Ruris hic erunt puellae vel puellae montium, / quaeque silvas, quaeque lucos, quaeque fontes incolunt*, ed. Fumagalli 2022: 54.

73 *Pervig. Ven.* 44: *floreas inter coronas, myrteas inter casas*, ed. Fumagalli 2022: 54

74 *Pervig. Ven.* 49–56, ed. Fumagalli 2022: 54.

I co lasy zamieszkują, i krynice wszystkich wód.
Wszystkim boga skrzydlatego matka sięść kazała tu,
Amorowi zaś nie ufać, choć bez zbroi wśród nas siadł⁷⁵.

Rankiem tron jej będzie tonął
W miodnych kwiatach z gór Hyblejskich.
Siądzie tam, by głosić prawa.
Z boku Gracje będą stały.
Hyblo, kwietna, miodna góro,
Rozściel wszystkie kwiaty swoje!
Niech rozpostrze się kobierzec
Poprzez całą łąkę Enny (*sic*)!
Przyjdą tu dziewczęta polne i dziewczęta źródołów rzeźwych –
Te, co w lasach, te, co w gajach,
Te, co w górach domy mają.
Wszystkie, wszystkie tu wezwała
Matka chłopca skrzydlatego
I szepnęła: „Uważajcie –
Choć on teraz nagi kroczy...”⁷⁶

Zachwycająco kwietna Hybla, słynna ze swoich pasiek⁷⁷, tworzy fikcyjne uniwersum, na które składają się elementy Teokrytejskiego, Wergilijskiego, a także Nemezjanowego środowiska, w którym miejsce protagonistów pasterskich zajmują nimfy pól, gór, gajów i lasów oraz źródła, związane z otaczającą je florą⁷⁸. Wśród

75 *Pervig. Ven.* 49–56, przeł. Brożek 1953: 294.

76 *Pervig. Ven.* 49–56, przeł. Kubiak 1974: 135.

77 *Verg. Ecl.* 1.54–55: *Hinc tibi quae semper vicino ab limite saepes / Hyblaeis apibus florem depsata salicti*, ed. Wójcicki 1998: 34. „Tu, jak dawniej, przy miedzy żywoplot z wierzbiny, / który kwieciami hyblejskie pszczoły sycić umie”, przeł. Sękowski 1985: 21. Hybla na Sycylii słynęła z bujnej roślinności oraz pszczół dających niezwykle aromatyczny, wystawiany przez poetów miód. *Vide* Wójcicki 1998: 117.

78 Fumagalli zauważa, że nie jest łatwym zadaniem identyfikacja opiewanej w poemacie Hybli. Włoski badacz konstatuje, że prawdopodobnie chodzi o znajdującą się u podnóża Etny starożytną wioskę Hyblę Gereatis (Ἰβλα ἡ Γερεάτις), wspomnianą również przez Pauzania, według którego pochodzenie nazwy Hybla nawiązuje do sycylijskiego bóstwa – Paus. 5.23.6: καὶ ἱερὸν σφισιν Ἰβλαίας

aromatycznych ziół i kwiatów znajduje się tron, o którym była wzmianka w wersie siódmym. *Tribunal stare*⁷⁹ – wyrażenie typowe dla nomenklatury militarnej – doskonale odzwierciedla pozycję Wenery jako imperatorki otaczającej się kwiatami, których ekfrazą niepozabawiona metafor w kolejnych wersach uwydatnia cudowną żyzność pól i łąk u podnóża Etny, czym zauroczeni byli też Cyceyron, Strabon i Klaudian⁸⁰. Wydawać się może, że w tym sielankowym obrazie nie powinno nas nic zaskoczyć. Jednak jedna kwestia wzbudzić może zdziwienie, a mianowicie powtórzone ostrzeżenie bogini-matki przed jej skrzydlatym i ulotnym synem. Wersy 35 (*totus est in armis idem quando nudus est Amor*) i 56 (*iussit et nudo puellas nil Amori credere*) wywołują wątpliwości, czy *Pervigilium Veneris* powinno być interpretowane tylko i wyłącznie w świetle swoistego permissywizmu seksualnego⁸¹. Wprawdzie narracja poetycka ogólnie związana jest z wiosennym świętem bogini miłości,

ἐστὶ θεοῦ, παρὰ Σικελιωτῶν ἔχον τιμάς, ed. Jones, Ormerod 1926: 522. Dziś miejscowość ta nazywa się Paternò i znajduje się pomiędzy Katanią (Catania) a Centuripe. Warto zauważyć, że Centuripe filmowana z lotu ptaka przypomina kształtem swych granic postać człowieka, a przestrzenie ją okalające niewątpliwie nadają się na zorganizowanie w nich tajemnych misteriów – <https://styl.interia.pl/podroze/news-centuripe-wloskie-miasteczko-ktore-wyglada-jak-czlowiek,nId,5771401> (data dostępu: 9.08.2023). Wieś Hyble w czasach antycznych przyjęła nazwę Hybla Gereatis lub Galeatis, dla odróżnienia od innych sycylijskich miejscowości o tej samej nazwie: *Hybla Maior*, znajdującej się pomiędzy Katanią a Syrakuzami, i *Hybla Hereaea*, położonej pomiędzy Camariną a Eloro. *Vide* Fumagalli 2022: 81–82.

79 *Pervig. Ven.* 49.

80 *Cic Verr.* 2.3.47; *Strab.* 5.2.3; *Claud. De raptu Proserpinae* 53–54.

81 W interesującym studium *Sexo ritual en el Pervigilium Veneris* Vicente Cristóbal zwraca uwagę na to, że poemat jest świadectwem starożytnych obchodów Nowego Roku, które zakładały permissywizm seksualny poprzedzony okresem wstrzemięźliwości. O ile rzeczywiście jest możliwe zaakceptowanie takiej interpretacji, byłabym jednak bardzo ostrożna z porównaniem tych obrzędów do Triduum Paschalnego – *vide* <http://www.anma.uma.es/numero32/Pervigilium.htm>. Czuwanie erotyczne *sensu stricto* byłoby oczywiście prerogatywą Wenus, ale również w *Hymnie orfickim do Afrodyty* (*Hymn. Orph.* 55), oprócz miłości zmysłowej, zaakcentowana została też miłość duchowa. Więcej na ten temat w publikacji Kucz i Gryksy 2025: *Pervigilium Veneris w siedmiu odśtonach* (w przygotowaniu).

niemniej jednak pełni rolę uwiecznienia i uświadomienia rangi Wenery w panteonie rzymskich bogów oraz w oficjalnej religii rzymskiej. Przesłanie wypowiedziane dwukrotnie w formie przestrogi sprawia, że odczuwalna jest pewnego rodzaju niepewność co do znaczenia *versus intercalaris*, przewijającego się pomiędzy poszczególnymi strofami, a skoncentrowanego na słowach *cras* i *amare*. Czy chodzi tylko o pospolite rozkosze życia, które do niczego nie zobowiązują, o ludową beztroskę, o rozpasanie zmysłowe? Czy też rozkaz boskiej prawodawczyni nie jest także objawem odautorskiej aluzji do rzymskich przesądów, przede wszystkim zaś przestrogą, że Rzymianie uznają tylko rozkosz, podczas gdy miłość mają za wstydlivy obłąd?

Zarówno w szóstej strofie, jak i w trzech następnych bogini opiewana jest na sposób liryczny, jako personifikacja sił rozrodczych natury, dzięki którym pojawia się, rozwija i trwa życie wraz z ładem na ziemi. Strofy te, silnie akcentują wyjątkową moc Wenery, zawierają też elementy litanii bądź klasycznego hymnu⁸². Strofa siódma kontynuuje tematykę kosmogoniczną, zobrazowaną za pomocą motywu zaślubin Nieba i Ziemi, który zainicjowany został w wersie czwartym poematu za pomocą idei mityczno-filozoficznej skoncentrowanej w słowach *maritus imber*. Najważniejszy dowód wszechmocnej władzy bogini miłości to jej dynamiczna zdolność ingerowania w skojarzeniu par oraz umiejętność nakłaniania istot żywych do prokreacji⁸³. Spójrzmy zatem na ekfrazę boskiej stwórczyni, która za pomocą tajemnych sił tchnie życie w każde istnienie:

*Et rigentibus⁸⁴ virentes ducat umbras floribus.
Cras erit quo primus Aether copulavit nuptias.*

82 Mandolfo 2012: 12.

83 Cucchiarelli 2013: 121.

84 *Rigentibus* pojawia się w edycji Catlow, Cameron, Formicoli, Cucchiarellego i Mandolfo. W innych edycjach pojawia się lekcja *recentibus*, jednak – jak słusznie zauważa Fumagalli – słowo to jest zbyt banalne. *Rigentibus* natomiast występuje rzadziej i bardziej odpowiada psotnej czy też podstępnej tonacji pieśni. *Vide* Fumagalli 2022: 83.

*Ut pater totum crearet vernis annum nubibus.
in sinum maritus imber fluxit almae coniugis,
unde fetus mixtus omnis aleret magno corpore.
Ipsa venas atque mentem permeanti spiritu
intus occultis gubernat procreatrix viribus,
perque caelum perque terras perque pontum subditum
pervium sui tenorem seminali tramite
imbuit iussitque mundum nosse nascendi vias⁸⁵.*

I zielony swój nad kwieciami młodym roztoczy cień!
Jutro święcić będziemy pierwszych zaślubin Eteru dzień,
Gdy ten rodzic, chcąc w rok cały życie tchnąć wiosenną mgłą,
Deszczem w łono swej małżonki spłynął i zapłodnił ją,
By z nią złączony z siłą jej ciała karmił wszelki życia siew.
Wenus sama swym przenika tchnieniem duszę wskroś i krew.
I tajemną siłą wewnątrz wciąż rozmnaża każdy płód.
Tak na niebie jak na ziemi i w głębinach morskich wód
Nieprzerwaną drogą wszędzie mocy swej wszczepiła ślad,
Bo jej wolą jest, by drogi rozmnażania poznał cały świat⁸⁶.

Wenus, bóstwo płodności kosmicznej, w powyższym obrazie poetyckim jawi się jako przenikające wszystko *principium*, które naucza i decyduje o powstawaniu życia. Owa epifania bogini jako kosmicznej siły odpowiedzialnej za prokreację przywołuje wspomniany już poetycki obraz zarysowany w Lukrecjuszowym hymnie do Wenus. Cała siódma strofa z finalną konstatacją w wersie 67: *imbuit iussitque mundum nosse nascendi vias* stanowi liryczną kontynuację rzymskiej tradycji literackiej, niepozobawionej wpływów myśli epikurejskiej i stoickiej⁸⁷.

Ósma strofa (ww. 69–74), ukazująca Wenerę jako pramatkę i opiekunkę Rzymu, nawiązuje do powszechnie przyjętego poglądu o boskim (i trojańskim) pochodzeniu Rzymian. Jest również

85 *Pervig. Ven.* 58–67, ed. Fumagalli 2022: 56.

86 *Pervig. Ven.* 58–67, przeł. Brożek 1953: 294.

87 Cf. *Lucr.* 1.250–261, 2.991–998; *Verg. Georg.* 2.325–335, *Aen.* 6.724–732; *Stat. Silv.* 1.2.185 *et seq.*, 323–327. Na temat nurtów filozoficznych w poemacie *vide* Cucchiarelli 2003: 124; Fumagalli 2022: 83–93.

potwierdzeniem i urzeczywistnieniem w zaprezentowanej historii Rzymu przymiotów przypisanych bogini w poprzedniej zwrotce:

*Ipsa Troianos nepotes in Latinos transtulit,
ipsa Laurentem puellam coniugem nato dedit,
moxque Marti de sacello dat pudicam virginem;
Romuleas ipsa fecit cum Sabinis nuptias;
unde Ramnes et Quirites proque prole posterum
Romuli patrem crearet et nepotem Caesarem*⁸⁸.

Ona to zmieniała Troi wnuków w szczerp latyńskich ziem:
Ona młodą Laurentyjkę połączyła z synem swym.
Potem czystą ze świątyni pannę z Marssem łączy wnet,
Potem ślubem z Sabinkami Romulusa wiąże szczerp,
By zeń Ramnów i Kwiryków wydać, by dla przyszłych dni
Cezarów, ojca, i wnuka, z Romulusa wskrzesić krwi⁸⁹.

Zarysowana w sześciowersowej miniaturce legendarna historia Rzymu koncentruje się na uwydatnieniu opiekuńczej funkcji matki Eneasza w legendarnych początkach Rzymu. Opieka bogini rzymskiej rozciąga się nad życiem bohaterów od ucieczki protoplastów rodu julijskiego z Troi aż po czasy Juliusza Cezara⁹⁰. Trzy słynne epizody, przedstawione w wersach 70–72, zawierają umoralniającą wymowę za sprawą motywów miłości, pragnienia i małżeństwa⁹¹. Na plan pierwszy wysuwa się obraz pramatki – znany nam z hymnu do Wenus Lukrecjusza – w którym *Aeneadam genetrix*, rodzicielka potomków Eneasza, przypomina, iż syn Eneasza jest protoplastą rodu julijskiego. Epokowe wydarzenia przywołane są w poemacie w postaci trzech kolejnych sekwencji. Pierwsza dotyczy panny

88 *Pervig. Ven.* 69–74, ed. Fumagalli 2022: 56.

89 *Pervig. Ven.* 69–74, przeł. Brożek 1958: 294.

90 Jak słusznie zauważa Mandolfo, miniaturka historyczna została zamknięta w ramach czasowych wyznaczonych przez Owidiusza – *vide Ov. Fasti* 4.123–124. Analogicznie uwydatniającą aspekt rzymski Venerę, jako siłę kosmiczną i opiekunkę Rzymu, zarysowuje w postaci historycznej miniaturki Stacjusz – *vide Stat. Silv.* 1.2.185 *et seq.*; Mandolfo 2012: 12–13, 118.

91 Fumagalli 2022: 93.

laurentyńskiej (*Laurentem puellam*), którą Wenus połączyła ze swym synem, kolejna przypomina o niewinnej dziewczycy (*pudicam virginem*), którą bogini złączyła z Marsem, a ostatnia ilustruje triumfalne gody Sabineek ze szczepem Romulusa (*Romuleas ipsa fecit cum Sabinis nuptias*), które dały początek Ramnom i Kwirytom (*Ramnes et Quirites*⁹²) oraz Cezarowi. Sekwencje te dokumentują rolę założycielki imperium, jaką pełni Wenus – obdarzona mocami wywołującymi pożądanie, a przede wszystkim zdolnością zsyłania pożądania zmysłowego, skutkującego prokreacją. Wizerunek Wenus, jako bogini jedności, zgody oraz małżeństwa, z jednej strony stanowi tradycyjne wyobrażenie mitologiczno-literackie, bogate w treści historyczne, patriotyczne, religijne oraz filozoficzne, z drugiej natomiast kieruje uwagę w tej mitycznej narracji na silne postaci kobiece, które odegrały rolę w kształtowaniu początków Rzymu.

Cztery wersy (ww. 76–79) dziewiątej strofy manifestują wymiar bytowania na wsi, która jest szczególnie miejscem: stanowi dowód szacunku dla boskich sił przyrody. Na podobieństwo strofy drugiej poświęconej narodzinom Wenery w strofie przedostatniej żywo ukazano zalety i możliwości, jakie daje życie na wsi, gdzie narodził się, a następnie wychowany został przez jego matkę wśród kwiatnych pocałunków – Amor:

*Rura fecundat voluptas, rura Venerem sentiunt;
ipse Amor, puer Dionae, rure natus dicitur.
Hunc, ager cum parturiret, ipsa suscepit sinu;
ipsa florum delicatis educavit osculis*⁹³.

Wieś rozkoszy żyznej pełna: moc Wenery czuje wieś.
Amor sam, Diony dziecko, na wsi się urodził gdzieś:
Poła na świat go wydały, ona wzięta do swych rąk,
Potem w kwiatów pocałunkach wychowała w woni łąk⁹⁴.

92 Wyrażenie *Ramnes et Quirites* służyło do określenia całego narodu rzymskiego – *vide* Mandolfo 2012: 119.

93 *Pervig. Ven.* 76–79, ed. Fumagalli 2022: 56–58.

94 *Pervig. Ven.* 76–79, przeł. Brożek 1953: 294.

Jak dowodzi Cucchiarelli, przedostatnia zwrotka pełni bardzo ważną funkcję nie tylko treściową, ale też i kompozycyjną; ma ona swoje źródła w tradycji literackiej⁹⁵. W obrazie narodzin rozkoszy (*rura fecundat voluptas*), która zapładnia wieś, dostrzegamy ślady Lukrecjuszowego *incipitu*: *Aeneadum genetrix, hominum divomque voluptas*⁹⁶. Ponadto rozbrzmiewają frazy Nemezjanowego rozumienia rozkoszy w świecie fauny: *et Venerem sensere lupae, sensere leaenae*⁹⁷, które objawiają płodność i radość życia, stanowiąc zarazem błagalną pieśń o przemijaniu⁹⁸.

O ile prawdopodobne jest założenie, które poczyniłam w rozdziale drugim, iż poemat powstał w III wieku n.e., o tyle nie będzie również przesadą, jeśli powtórzymy za Kubiakiem, że poemat tworzy znakomitą linię demarkacyjną pomiędzy klasyczną poezją antyczną a poezją późnoantyczną⁹⁹, istotą zaś utworu jest niesztampowy sposób przedstawienia nieśmiertelnych kobiet: Dione, Diany i nimf. W tym poetyckim obrazowaniu Dione stanowi prawdziwą świętość, stąd otacza ją kult i swoisty nimb, pozwalający odbiorcy odczuć przemożną i upajającą żądzę życia. Nie bez znaczenia pozostaje również przywołanie tragicznych doświadczeń sióstr Prokne i Filomeli, których losy, aluzyjnie wspomniane w epilogu poematu, omówione zostaną w kolejnym rozdziale.

95 Cucchiarelli 2003: 137.

96 Lucr. 1, ed. Rouse, Smith 1924: 2. Utożsamienie Wenus z rozkoszą (*voluptas*) dokonane zostało już przez Platona w *Filebie*, w dialogu napisanym po śmierci Eudoksosa – *vide* Plat. *Fileb* 12b. Eudoksos przez jakiś czas przebywał w Akademii, a później zajął się astronomią, geografiami i etyką. Głosił pogląd, reprezentowany w dialogu przez Fileba i Protarcha, że rozkosz jest dobrem najwyższym. Sam dialog jest rozprawą Platona na temat rozkoszy.

97 Nem. *Ecl.* 4.27, ed. Keene 1969: 191.

98 Kucz 2023: 151–162.

99 Kubiak 1974: 19.

V
Kobiety i milczenie
w *Pervigilium Veneris*

Na tle wszechobecnych w arkadyjskiej scenerii motywów miłości i radości ostatnią strofę *Pervigilium Veneris* wypełnia, w nieoczekiwanym zwrocie akcji, smutek i melancholia. Zdaniem badaczy ta gwałtowna zmiana nastroju jest odzwierciedleniem egzystencjalnej kondycji autora: poety bądź poetki¹. W poemacie z łatwością można dostrzec charakterystyczną dla poetyki Kartagińczyka finezyjną i zmysłową metodę obrazowania „gorzkiej Arkadii” w perspektywie sielankowej scenerii, niepozbawionej elementów elegijnych. W *Pervigilium Veneris* można również prześledzić technikę wizualizacji, która uwydatnia urokliwy zakątek natury. W niemal schematycznie wyidealizowanym *locus amoenus* nie brakuje drzew i krzewów, kwiatów, łagodnego wiatru, śpiewu ptaków. W ostatniej zwrotce uwaga czytelnika skoncentrowana jest w głównej mierze na ptactwie, którego śpiew wiąże się z przesłaniem utworu. Dziewięć poprzednich strof przepełnionych jest radością i przypomina o bogini oraz jej atrybutach, wprawdzie napisano je w odmiennej tonacji od tej, która cechuje ostatnią zwrotkę, ale wszystkie tworzą razem subtelną całość ukazującą mityczne związki bóstw, przyrody i ludzi. Pierwsza lektura epilogu sprawia, że *versus intercalaris* w takim kontekście nabiera zupełnie innego, niemal gorzkiego smaku, interpretacja dzieła

1 Fumagalli 2022: 101.

staje się zaś niepokojąco zawiła. Czy taka konkretyzacja jest rzeczywiście właściwa, spróbuję odpowiedzieć, dokonawszy analizy ostatniej strofy²:

*Ecce iam subter genestas explicant tauri latus,
quisque tutus quo tenetur coniugali foedere.
Subter umbras cum maritis ecce balantum greges;
et canoras non tacere diva iussit alites.
Iam loquaces ore rauco stagna cygni perstrepunt.
Adsonat **Terei puella** subter umbram populi,
ut **putes** motus amoris ore dici musico
et **neges queri sororem de marito barbaro.**
Ille cantat, nos **tacemus**. Quando ver venit meum?
Quando **fiam** uti chelidon, ut tacere **desinam**?
Perdidi Musam tacendo, nec me Phoebus respicit.
Sic Amyclas, cum tacerent, perdidit silentium³.*

Strofa składa się z dwóch części: wersy 81–85 stanowią antytetyczne tło dla epilogu obejmującego wersy 86–92. Z woli Wenery uaktywnia się nie tylko świat flory, co zostało uwydatnione szczególnie w pierwszej, trzeciej, szóstej i siódmej oraz dziewiątej strofie, ale także świat fauny, w którym bogini nie pozwala milczeć nawet ptakom – to wyraźnie zostało zaakcentowane w atmosferze pełnej napięcia, pożądania i niepokoju w strofie dziesiątej. Ów śpiew ptaków współtworzy osnowę dla funkcjonującej w literaturze antycznej renarracji mitu o Filomeli i Prokne, których bolesne doświadczenia życiowe stanowią kontrast dla nastrojów panujących podczas przepełnionego wiosennym zachwytem i boskim objawieniem święta radości. O ile pierwsza część ostatniej strofy, odsłaniająca bieg życia natury, nie budzi poważniejszych wątpliwości dla tłumacza, o tyle drugą część różnie można interpretować. Jest ona

2 Najbardziej problematyczne słowa wytuściłam zarówno w tekście oryginalnym, jak i w zaprezentowanych poniżej tłumaczeniach Wroczyńskiego, Brożka, Kubiaka i moim.

3 *Pervig. Ven.* 81–92, ed. Mandolfo 2012: 70.

kluczem do zrozumienia utworu⁴. W najstarszym polskim przekładzie Wroczyńskiego, którego zdaniem autorstwo *Pervigilium Veneris* można przypisać Katullusowi lub Korneliuszowi Gallusowi, ostatnia zwrotka poematu prezentuje się następująco:

Wzdłuż strug skaczą stada owiec,
Przy nich tuż baranów huf. –
Nawet ptakom Wenus każe,
By nie milkły pośród drzew.
Nawet tam – na błót obszarze –
Brzmi łabędzi gromki śpiew.
Wtórzy im **Tereja dziewa.**
Skryta pod topoli cień – –
Nawet ona – ona śpiewa
Pieśń miłosnych serca drzeń.
Zamiast płakać na swą dolę,
Na swój srom, na wstyd, że zgasi! –
Śpiewa! – ja też śpiewać wolę
A nie milczeć – dziś mój czas!
Moja wiosna! – **więc świegocę,**
Toż mnie za to lubi Feb.
Zmilknę – zginą we mnie moce
Śpiewać miłość ziem i nieb!
Toż Amyklów gród trwał w błędzie,
Milczał – aż w zgubę wpadł!⁵

O ile przekład pierwszej części i 89 wersu jest kompatybilny z oryginałem, podobnie jak wersy 86 i 87 nie rodzą żadnych zastrzeżeń, o tyle od wersu 88 pojawiają się znaczne rozbieżności translatołogiczne. Wersy: „Moja wiosna! – więc świegocę, / Toż mnie za to lubi Feb” zupełnie nie odpowiadają łacińskiemu pierwowzorowi. Po pierwsze w przekładzie ujęto tylko częściowo treść pierwowzoru, po drugie to, co przetłumaczono, jest sprzeczne z wersją tekstu łacińskiego:

4 Fumagalli 2022: 107.

5 *Pervig. Ven.* 81–92, przeł. Wroczyński 1907: 220.

*Quando ver venit meum?
Quando **fiam** uti chelidon, ut tacere **desinam**?
Perdidi Musam tacendo, nec me Phoebus respicit*⁶.

W przekładzie Brożka dziesiąta strofa brzmi z kolei następująco:

Oto woły pod janowcem wzdętych boków kładą ślad:
Každy z nich spokojnie leży, przywiązany do swych krów.
Oto w cieniu gdzieś z mężami pobekują owce znów.
Z woli tej bogini śpiewny też nie milczy ptasi ród:
Gadatliwych krzyk łabędzi wciąż rozbrzmiewa sponad wód,
A wtóruje im **Tereusa żona** w cieniu smukłych drzew,
Jakbyś **słyszał** melodyjny serca jej i wzruszeń śpiew,
Nie płacz, gdy przez złego męża nad swej siostry dołą łka.
Ona śpiewa, a **ja milczę!** Kiedyż przyjdzie wiosna ma?
Kiedyż przerwać jak jaskółka swe milczenie **będę mógł.**
Utraciłem Mużę, milcząc: już nie patrzy na mnie bóg!
Tak Amykle, gdy milczały, zgubił spokój niemych czat⁷.

Kubiak proponuje natomiast nieco inny sposób rozumienia fraz dotyczących słów *Terei puella* w wersie 85, a także *sororem* w 87 wersie:

Już w buhajach wzbiera żądza,
Gdy w zaroślach janowcowych
Kroczą obok swoich samic.
Owce, becząc, już się tłoczą
Przy baranach jurnych. Z dala –
To łabędzia głos chrapliwy
Biegnie ponad wodą stawu.
Także ptakom boska Pani
Nie pozwoli dłużej milczeć.
W topolowym, gęstym cieniu
Już słowika głosem śpiewa
Filomela biedna. Słyszysz?

6 *Pervig. Ven.* 89–91, ed. Mandolfo 2012: 70.

7 *Pervig. Ven.* 81–92, przeł. Brożek 1953: 295.

Ona pieśnią melodyjną
Tylko miłość opowiada,
Szczęście wiosny. **Już niepomna**
Wszystkich cierpień, kaźni, trwogi.
Ona śpiewa. A ja milczę.
Kiedyż moja wiosna przyjdzie?
Kiedyż będę jak jaskółka?
W śpiew milczenie przeistoczę?
Milcząc, **utraciłem** Muzę.
Febus już nie wejrzy na mnie.
Tak Amikle, gdy milczały,
Zatraciło ich milczenie⁸.

Rozbieżność pojawiająca się w przekładach wynika z odmiennej interpretacji *Terei puella* oraz *sororem*. Pytanie podstawowe brzmi, czy *puella* oznacza żonę Tereusa (czyli Prokne), tak jak tłumaczy Brożek, czy, jak proponuje Kubiak, chodzi o jej siostrę Filomełę? W tłumaczeniach dostrzegamy również poważne różnice dotyczące wersu 88. Zanim przejdę do identyfikacji wyrazów *puella* i *soror*, streszczę tragiczne losy siostr Prokne i Filomeli oraz Tereusa, których historia znana jest zarówno z antycznych tekstów literackich, jak i przedstawień w malarstwie wazowym⁹. Wiele źródeł, które opisują losy siostr, zawiera odmienne wersje tej opowieści, przedstawienia wazowe są natomiast zbyt fragmentaryczne, by na ich podstawie zrekonstruować wersję spójną. W każdym razie sedno opowieści dotyczy syna Aresa, Tereusa, króla Tracji, który poślubił, córkę króla ateńskiego Pandiona – Prokne. Po ślubie Prokne z małżonkiem jadą do Tracji i tam rodzi im się syn Itys. Po jakimś czasie małżonkowie postanawiają sprowadzić z Aten do Tracji siostrę Prokne – Filomełę. Tereus w drodze powrotnej zakochuje się w szwagierce i gwałci ją, po czym, chcąc uniknąć jej skarg, ucina nieszczęsnej język i więzi ją w niedostępnym dla Prokne miejscu. Zrozpaczona Filomela ujawnia

8 *Pervig. Ven.* 81–92, przeł. Kubiak 1974: 137–138.

9 Zadka 2015: 148.

wszystko swej siostrze, haftując na tkaninie swą historię. Prokne, dowiedziawszy się o brutalnych postępkach małżonka, uwalnia Filomełę, a następnie siostry w akcie zemsty za doznane okrucieństwa zabijają Itysa i przygotowaną z niego potrawę podają do zjedzenia jego ojcu. Tereus, gdy odkrywa, że zjadł posiłek przyrządzony z syna, udaje się w pościg za uciekającymi siostrami i dopada je w Daulis w Fokidzie. Tam, znalazłszy się w niebezpieczeństwie, obie błagają bogów o pomoc, po których interwencji wszyscy zostają zamienieni w ptaki: Filomela w słowika, Prokne w jaskółkę, a Tereus w dudka. Rozbieżności wersji opowieści przedstawionej w licznych źródłach literackich dotyczą najczęściej jej finału, a mianowicie: kto w jakiego ptaka został zamieniony¹⁰. W większości opowieści przeważa wersja attycko-sofoklejska, w której Prokne, prawowita małżonka Tereusa, zostaje zamieniona w słowika, a Filomela w jaskółkę. W rzymskich adaptacjach natomiast metamorfoza przeważnie zachodzi w ten sposób, że słowikiem staje się Filomela, i to ona częstokroć uchodzi za żonę Tereusa, podczas gdy jaskółką jest Prokne¹¹.

10 Różne wersje mitu zestawia Małgorzata Zadka w artykule, gdzie analizuje sposób, w jaki Filomela kontaktuje się z siostrą za pośrednictwem tkanej szaty – *vide* Zadka 2015: 147–155. W tym miejscu jedynie zaznaczę, że mit związany z rodzinnym dramatem Tereusa, Prokne i Filomeli oraz Itysa pojawia się w literaturze antycznej wielokrotnie, m.in. w: Hom. *Od.* 19.518–523; Hes. *Prace i dni* 568–569; Sapho fr. 135 LP/ 86 D; Aesch. *Supp.* 60, *Agam.* 60–68; Arist. *Poet.* 1454b, *Retor.* 3.3 *et seq.*; Tuc. *Hist.* 2.29; Callim. *Hymn. Pall.* 94 *et seqq.*; Varr. *Ling.* 5.11.76; Catullus 65.13–14; Hyg. *Fab.* 45, 60; Virg. *Ecl.* 6.74–81; Serv. *Ecl.* 6.78; Virg. 4.15; Ov. *Met.* 6.424–674, Her. 153–155; Apollod. *Bibl.* 3.14.8; Stat. *Theb.* 5.120; Libanios *Prog.* 18; Paus. 1.5.4, 1.41.8–9, 10.4.8–9; Achilles Tatios *Leuc. et Clit.* 5.5.1–9; Focjusz *Bibl.* 5.443A; ME 1.7. Nonnos w *Dionysiaca* poszczególne epizody mitu przedstawia dość dokładnie, choć nie określa gatunku ptaka, w jakiego został zamieniony Tereus: opis gwałtu Filomeli i obcięcie jej języka przez Tereusa w: 4.319–330; 12.75–78; wyhaftowanie na tkaninie przez Filomełę informacji o tragicznych zdarzeniach w: 4.321; 12.75–78; 47.30; zamordowanie Itysa i przyrządzenie z niego posiłku dla Tereusa w: 2.137; 44.265–269; 48.745–748; przeistoczenie Prokne w słowika, Filomeli w jaskółkę, a Tereusa w ptaka w: 2.130–139; 12.75–78; 47.30–33.

11 Szczegółową analizę ambiwalencji, tak charakterystycznej w interpretacjach metamorfozy Filomeli i Prokne w łacińskiej tradycji, przeprowadza Privitera 2007.

Ta odmienna wersja przemiany ma swe źródło, zdaniem badaczy, w błędnej etymologii greckiego terminu *philomela*, które utożsamiano ze słowikiem¹². Jak zauważa przenikliwie Cucchiarelli, owa podwójna tradycja wraz z zawiłymi wariantami mitu doprowadziła do poważnych niejasności, które próbowano w inspirujący sposób wyjaśnić¹³. Cazzaniga w swej publikacji, w której prezentuje opracowanie historii Prokne i Filomeli w grecko-rzymskiej tradycji literackiej i mitograficznej, zwraca uwagę, że mit ten był przez Rzymian doceniany i często wykorzystywany jako nieodzowny element poezji erudycyjnej, dzięki któremu osiągnano efekt artystyczny, świadczący o wykształceniu i wyrafinowaniu poety¹⁴.

W *Pervigilium Veneris* podstawową wątpliwość, jak już podkreślałam, rodzi interpretacja rzeczowników *puella* i *soror*, które użyto w dwuznaczonej peryfrazie. Jako że w swoich rozważaniach próbuję również wysledzić elementy wspólne analizowanego poematu i poezji Nemezjana, warto zaznaczyć, że w rozbudowanym *prooemium* traktatu *O łowiectwie* Kartagińczyk nawiązuje do ucztę przygotowanej przez Filomelę dla Tereusa¹⁵:

(*Sunt qui ... velint semper numerare ...*)
miratumque rudes se tollere Terea pinnas
*post epulas, Philomela, tuas*¹⁶.

(Są tacy, co chcą zawsze wspominać)
zdumienie Tereusa, że, choć nigdy wcześniej nie latał, po twojej,
Filomelo, uczcie, unoszą go skrzydła¹⁷.

12 Mandolfo 2012: 128.

13 Cucchiarelli 2003: 145.

14 Cazzaniga 1950–1951, t. 1.: 92–93.

15 Wprawdzie w tekście oryginalnym *Cynegetica* Nemezjana nie mamy precyzyjnego określenia, że Filomela jest żoną Tereusa, zamienioną w słowika, jednak takie założenie pojawia się w komentarzach do wersów 33 i 34 – *vide* Sestili 2011: 50, przyp. 23.

16 *Nem. Cyn.* (30–32) 33–34, ed. Sestili 2011: 30.

17 *Nem. Cyn.* (30–32) 33–34, przeł. Kucz, Gryksa 2019: 60–61.

Elementem wspólnym powyższych dwóch wersów *prooemium* traktatu *O łowiectwie* i trzech wersów (ww. 86–88) epilogu *Pervigilium Veneris* jest położenie akcentu na inny epizod tego mitu – na to, co się działo po dokonanych zbrodniach, tj. na sposób, w jaki przeżywano makabryczne doświadczenia potęgujące niepokój ocierający się o histerię bohaterów i zakończony ptasią metamorfozą. Mamy zatem ukazany obraz sytuacji emocjonalnej po dokonanym gwałcie, obcięciu języka, dzieciobójstwie oraz przyrządzeniu z ciała chłopca posiłku, a następnie podaniu go barbarzyńskiemu małżonkowi. W obu narracjach uwypuklono odmienne odczucia i emocje – w przeciwieństwie do znanych nam innych wyobrażeń literackich bądź scen na wazach. U Sofoklesa, Owidiusza, Apollodora, Achilleusa Tatiosa, Libaniosa i Nonnosa oraz w pozostałych tekstach przywołanych w przypisie 10 Filomela przekazuje swojej siostrze utkaną czy też wyhaftowaną na tkaninie informację o jej nieszczęściu, którego sprawcą był Tereus. Jako że Filomela została przez dzikiego Traka pozbawiona narzędzia mowy, przedstawia więc swoje losy za pomocą tkaniny, która spełnia rolę listu i jest rodzajem pisma – najlepszą w tym wypadku formą komunikacji dla osoby niemej¹⁸. Jak słusznie konkluduje Zadka, skoro Filomela nie może mówić, to przemawiają za nią czółenka; i ich „głos” przekazuje jej siostrze Prokne wiadomość pod postacią symbolicznych znaków¹⁹. Utkane przez Filomelę znaki nie znalazły uznania Arystotelesa, gdyż „stanowią rozpoznania, które wprowadza poeta według swej woli”²⁰. Z tego względu, zdaniem autora *Poetyki*, „są one nieartystyczne”²¹. Jednak odgłosy „tkackiego czółenka”, choć z jednej strony są nieczytelne dla trackiej służby, dla Prokne nie są nieme: są literami. Dzięki nim niewyobrażalnie doświadczona i udręczona przez Tereusa protagonistka odczuwa swą sprawczą

18 Zadka 2015: 152.

19 Zadka 2015: 152.

20 Dosłownie: „utworzone przez poetę” – *vide* Arist. *Poet.* 1454b, przeł. Podbielski 2004: 342 i n. 160.

21 Arist. *Poet.* 1454b, przeł. Podbielski 2004: 342–343.

podmiotowość, a Prokne „małżonka okrutnego władcy rozwija płótno i odczytuje nieszczęsną pieśń swego losu. Ale o dziwo milczy. Ból jej usta zamyka. Nie znajduje słowa zdolnego wyrazić, co czuje. Nawet płakać nie może, lecz gotowa jest na wszystko, jest cała uosobieniem zemsty”²². Każda forma przesłania jest sposobem na przedstawienie czy ujawnienie mrocznych doświadczeń i emocji, zwłaszcza w sytuacji wyśmiania, wykorzystania, wykluczenia, poniżenia. Nemezjan w traktacie *O łowiectwie* ironicznie i efektownie skupia uwagę na zdziwieniu Tereusa, że nagle, po uczcie przygotowanej przez Filomełę, unoszą go skrzydła. W *Pervigilium Veneris* i czytelnik, za sprawą kolokwialnego *putes* (‘uznałbyś’, w. 87) i *neges* (‘stwierdziłbyś, że nie’, w. 88), doznaje zdziwienia, wręcz osłupienia na dźwięk harmonijnego śpiewu „dziewczyny Tereusa”, która opiewa „uniesienia miłosne”, jak gdyby nie były w ogóle związane z okrutnym postępowaniem „barbarzyńskiego męża”. *Nota bene* w wersie 88 użyta została fraza *de marito barbaro*, której wyrażenie *de marito* odgrywa w poemacie niebagatelną rolę, zasygnalizowaną w poprzednim rozdziale. Również w zakończeniu odgrywa polisemiczną funkcję. Proponuję zatem taki przekład epilogu, który nieco dokładniej uwzględni tekst oryginalny (pogrubienia moje – A.K.):

Tak, im wtóruje **dziewczyna Tereusa** w cieniu topoli
że **uznałbyś**, iż uniesienia miłosne są opiewane harmonijnym głosem
i **stwierdziłbyś**, że **siostra nie żali się na barbarzyńskiego męża**.
Ona śpiewa, a **my milczymy**. Kiedy wiosna moja przyjdzie?
Kiedy **będę** jak jaskółka, aby przestać milczeć?
Utraciłam Mużę, milcząc i nie wejrzy na mnie Feb.
Tak Amikle, gdy milczało, zagubiło jej milczenie.

22 Ov. *Met.* 6.582–585: *evolvit vestes saevi matrona tyranni / germanaeque suae fatum miserabile legit / et (mirum potuisse) silet: dolor ora repressit, / verbaque quaerenti satis indignantia linguae / defuerunt, nec flere vacat, sed fasque nefasque / confusura ruit poenaeque in imagine tota est*, ed. Miller, Goold 1916: 328; przeł. Kamińska 2004: 180–181.

W 86 wersie zagadkowe *Terei puella* tłumaczę jako „dziewczyna Tereusa”. Uważam bowiem, że chodzi tu o Filomełę, która swe doznania miłosne opiewa melodyjnym głosem, charakterystycznym dla słowika²³. Rzeczownikiem *puella* w poezji późnoantycznej najczęściej określano młodą niezamężną kobietę²⁴, także ukochaną (co nie wyklucza oczywiście żony, a nawet hetery)²⁵. Słyszając upojny śpiew dziewczyny, zamienionej w słowika, można odnieść wrażenie, że nie dotyczy on makabrycznych doświadczeń. Czyżby przestała już o nich pamiętać, czy może była w stanie wybaczyć nie tylko zdradę, ale także okaleczenie i uwięzienie ukochanej siostry? Być może ból wynikający z traumatycznych doświadczeń nieco zmaleł, jako że „pieśni łagodzą cierpienia”²⁶, okropne wspomnienia stały się dla niej zatem mniej ważne? Terapeutyczna rola harmonijnego śpiewu współbrzmi z Nemezjanowym refrenem z *Eklogi IV: levant et carmina curas*, gdzie podkreślono, iż pieśń pozwala odetchnąć i przetrwać w bezdusznych relacjach międzyludzkich²⁷. W wersie 88 słowo *sororem*²⁸ odnosi się natomiast do siostry Filomeli, Prokne, która już nie wydaje żałosnych dźwięków z powodu okrucieństw „barbarzyńskiego męża”. Co więcej, siostra Filomeli i jednocześnie żona Tereusa, będąc jaskółką, śpiewa, nie skarżąc się na „bezdusznego dzikusa”. Czyżby również zapomniała o swym *fatum miserabile* i tragicznych przeżyciach?²⁹ Z pewnością nie – ale już wie, że pełne żalu rozpamiętywanie powinno

23 Zdaniem Bartona chodzi o Filomełę zamienioną w słowika, ponieważ ten ptak siada na drzewach, a jaskółka krąży nad lub pod dachami – *vide* Barton 2018: 131.

24 Privitera 2007: 80.

25 Mandolfo 2012: 134.

26 *Cf.* Kucz 2023: 159.

27 O terapeutycznej roli poezji świadczą słowa *versus intercalaris* w *Ekłodzie IV* Nemezjana – *vide* Kucz 2023: 151–162.

28 Według mnie rzeczownik *sororem*, użyty w konstrukcji ACI, to *accusativus* jako funkcjonalny odpowiednik podmiotu. Pozostałe elementy to *neges* jako *verbum regens* i *queri* jako *infinitivus* w ACI.

29 *Ov. Met.* 6.582.

rozsypanie się w popiół, by móc się odrodzić. W *Pervigilium Veneris* zilustrowana została opowieść zgodnie z tradycją post-sofoklejską, w której Prokne, małżonka Tereusa, zamieniona zostaje w jaskółkę³⁰, a jej siostra Filomela w słowika³¹. Podobną tradycję śledzimy u Wergiliusza i Owidiusza³², jednak w poemacie poświęconym czuwaniu Wenery, mrożąca krew w żyłach opowieść służy do nakłonienia ofiary – nawet jeśli przeszły one ziemskie piekło na ziemi, że wszystko w życiu straciło sens, a marzenia o szczęściu zdają się być ułudą i powinny zostać pogrzebane – do heroicznej postawy i przerwania milczenia. Melodyjny śpiew ptasi nie jest już pieśnią świadcząca o zadręczaniu się i rozpamiętywaniu ponurych doświadczeń, które, rodząc rozczarowanie, ponownie zadają gwałt własnemu wnętrzu. Mandolfo słusznie przywołuje w komentarzu do wersu 89: *illa cantat, nos tacemus. Quando ver venit meum?* passus z Nemezjanowej *Eklogi IV*. Wprawdzie nieszczęśliwie zakochany Mopsus wypowiada całkowicie antytetyczną frazę, ale, zdaniem komentatorki, rzeczywiście istnieje pomiędzy nimi silny związek nie tylko zresztą z leksykalnego punktu widzenia:

30 Czerwone plamki na piersi jaskółki to relikwie krwi zabitego syna Itysa – *vide Ov. Met.* 670: „druga [Prokne] gnieździ się pod dachami. Do dzisiaj z piersi ich nie schodzi znak morderstwa, piórko jakby w krwi zmoczone”, przeł. Kamieńska 2004: 184; *cf.* Czerny 1956: 116.

31 Ten biedny ptak przypomina słowika z bajki z *Pracy i dni* Hezjoda (ww. 202–213): „Bajkę teraz opowiem władcóm, niech ją przemyślą, / jak to sokół przemawiał do barwnopiórego słowika, / niosąc wysoko go w chmurach, mocno ścisnąwszy szponami. / Ten zaś jęczał żałośnie przebity krzywymi szponami, / sokół zaś taką do niego wygłosił hardą przemowę: / «Nieszczęśniku, cóż jęczysz? Silniejszy od ciebie cię trzyma. / Pójdziesz, gdzie cię powiodę, i chociaż jesteś śpiewakiem, / zrobię z ciebie posiłek, gdy zechcę, albo cię puszczę. / Bezrozumny, kto pragnie się przeciwstawić silniejszemu – / nie odniesie zwycięstwa, do hańby cierpienia dołączy». / Tak mówił szybkolotny sokół, szybując na skrzydłach. / Ty, Peresie, usłuchaj prawa, a nie idź za pychą!”, przeł. Łanowski 1999: 66.

32 Verg. *Georg.* 4.15: *et manibus Procne pectus signata cruentis*, ed. Fairclough, Goold 1916: 218; *Ov. Met.* 669–674, *Ars poetica* 2.383–384, *Fast.* 2.853–856.

*Huc, Meroe formosa, veni: vocat aestus in umbram.
Iam pecudes subiere nemus, iam nulla canoro
gutturē cantat avis, torto non squamea tractu
signat humum serpens: solus cano. Me sonat omnis
silva, nec aestivis cantu concedo cicadis.
Cantet, amat quod quisque: levant et carmina curas*³³.

Tu przyjdź, piękna Meroe; skwar wzywa pod drzewa.
Bydło weszło już w lasy, żaden ptak nie śpiewa
I krętymi śladami wąż nie znaczy ziemi.
Śpiewam sam, gaj napełniam pieśniami swoimi.
Nie ustępuję świerszczom, gdy chodzi o pienie.
Każdy miłość opiewa; pieśń zmniejsza zmartwienie³⁴.

W zobrazowanym przez Nemezjana agonie poetyckim, jaki śpiewa trawiony niespełnioną miłością Mopsus, w którego przestrzeni „ptaki milczą i nie pełzają żadne gady”, czytelnik zda się wręcz odczuwać głęboką ciszę. Ta zostaje nagle przerwana pieśnią rozpaczonego pasterza, rozbrzmiewającą na cały las. Może wydać się dziwne, że w tak spokojnej atmosferze są tacy, którzy cierpią i rozpaczają, na tym jednak właśnie polega swoista aura emocjonalna poezji sielankowej³⁵. Co się tyczy poematu *Pervigilium Veneris*, niepozbawionego elementów arkadyjskich, depresyjne samopoczucie podmiotu zostało wykreowane w nostalgiczno-melancholijnym zwrocie *nos tacemus* oraz pytaniach *Quando ver venit meum? Quando fiam uti chelidon, ut tacere desinam?*³⁶; są one antytezą dla *solus cano*³⁷. Autor poematu śpiewa swą pieśń nieco dosadniej niż jego poprzednicy, demonstruje bowiem skutki destrukcyjnej siły milczenia, która może spowodować nieodwracalną zmianę, taką, jaką dotkliwie odczuło Amikle. Ostatnia fraza: *Sic Amyclas, cum tacerent, perdidit silentium*, wyartykułowana przed

33 *Nem. Ecl.* 4.38–43, ed. Keene 1969: 192–193.

34 *Nem. Ecl.* 4.39–44, przeł. Sękowski 1985: 117.

35 Ferri, Moreschini 1994: 116; Kucz 2023: 155.

36 *Pervig. Ven.* 89–90, ed. Fumagalli 2022: 58.

37 *Nem. Ecl.* 4.41, ed. Keene 1969: 193.

ostatnim refrenem, przywołuje przysłowie antyczne, które – ewokując zniszczenie lakońskiego miasta Amikle, leżącego niedaleko Sparty, stale zagrożonego napaścią z jej strony – uświadamia skutki bezmyślnego i nieuzasadnionego milczenia³⁸. Jako że w Amikle stale brzmiały irytujące wszystkich pogłoski: „Już idą Spartanie, by nas podbić”, władze miasta ustawowo, pod groźbą kary, zabroniły mówić o Spartanach. Gdy więc miejscowość pogrążyła się w milczeniu, niespodziewanie została zaatakowana i zniszczona przez rzeźonych Lacedemończyków³⁹. *Silentium* w takim kontekście nabiera z pewnością gorzkiego smaku. Podmiot przeczy więc sobie, milczeniem i melancholią przeciwstawiając się śpiewającej *Terei puella*. Ostanie słowo wersu 92 – *silentium* – nie wydaje się zatem tylko i wyłącznie poetyckim milczeniem, ale milczeniem, które (w)skazuje na samotność, izolację i w konsekwencji wykluczenie z udziału w święcie kultywującym boginię miłości. Z ciszy tej może wynikać jedynie udręka dla jednostki i nieszczęście dla całej społeczności. Pytanie wyartykułowane w wersie 90: *Quando fiam uti chelidon ut tacere desinam?* koresponduje z wersem 84, w którym bogini miłości nakazuje śpiewającym ptakom, by nie milczały, a podmiot zazdrości żonie Tereusa, Prokne, która – na podobieństwo przemiany Filomeli w słowika – zyskuje dzięki przeistoczeniu się w jaskółkę głos. Przypominać nie trzeba, że jaskółka, oprócz tego, że wraz z mirtem, różą, łąbędziem i małym Erosem, należy do atrybutów Wenery, jest także zwiastunem wiosny i symbolem *garrulitas*. Nie chodzi jednak o ‘gadatliwość’ w znaczeniu negatywnym, lecz o kontrast z milczeniem poety. Chodzi o absolutną

38 *Pervig. Ven.* 92; cf. *Verg. Aen.* 10.563–564.

39 *Serv. Aen.* 10.564: *cum frequenter falso nuntiantur hostes et inani terrore civitas quassaretur, lata lege cautum est ne quis umquam hostis nuntiaret adventum. postea cum vere hostis veniret, nullo nuntiante, ex improviso civitas capta est: unde tacitae Amyclae dictae sunt, quod periere silentio. hinc est quod ait Lucilius ‘mihi necesse est loqui: nam scio Amyclas tacendo perisse’*, ed. Thilo 1881, <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0053%3Ab ook%3D10%3Acard%3D543> (data dostępu: 7.10.2023).

konieczność przewyciężenia milczenia, gdyż, jak konkluduje Mandolfo, poeta myśli o przemianie za sprawą siły miłości, która przemieni jego życie⁴⁰. Trafnie zauważa Fumagalli, że poeta, wyśpiewując po raz ostatni naznaczony smutkiem i rezygnacją refren, czuje się dramatycznie wykluczony⁴¹. Wówczas to *versus intercalaris* wybrzmiewa w zupełnie innej tonacji niż w pozostałych dzieśięciu poprzednich powtórzeniach. Biorąc pod uwagę przywołanie tragicznego mitu o Prokne i Filomeli, jak i jego aluzyjny charakter, czytelnik zmuszony jest do ponownego odczytania poematu, tym razem z myślą o tych wykluczonych z celebracji miłości i pieśni. Być może nie jest rzeczą nieuzasadnioną rozszerzenie funkcji mitologicznej metafory i uznanie, że poemat to ostatni klejnot (*gemma*) poezji klasycznej – wyraz wyrafinowanego arcyzmu, wyjątkowy w oceanie rozlewającego się wokół barbarzyństwa⁴².

40 Na temat jaskółki symbolizującej gadatliwość (*garrulitas*) vide Mandolfo 2012: 136–138.

41 Fumagalli 2022: 108–113.

42 Fumagalli 2022: 113.

Zakończenie

Pervigilium Veneris to poetycka wizualizacja poruszającego spektaklu, który upamiętnia czuwanie nocne (*pervigilium*) ku czci bogini miłości, Wenery, nazwanej w utworze Dione. Dzieło to z jednej strony gloryfikuje życie pełne rozkoszy zmysłowych i charakteryzuje się wyjątkową wrażliwością połączoną z rzadko spotykanym artystycznym poczuciem piękna natury. Z drugiej – mając za tło niekończące się święto miłości odbywające się wśród mirtowych gajów, kwitnących róż i śpiewu ptaków – przywołano w nim dogłębnie tragiczną opowieść o nieszczęśliwych siostrach i okrutnym barbarzyńcy, trackim Tereusie. Nie bez znaczenia są tu również przestrogi Dione dotyczące nagiego Amora i jej nakaz, aby Diana opuściła przestrzeń świąteczną, a ptaki nie przestawały śpiewać. Milczenie, które należy przerwać, nie dotyczy tylko i wyłącznie jednostki, ale i całego społeczeństwa, czego pouczającym przykładem jest, przywołane w epilogu, postępowanie społeczności w Amikle, którą zgubiło milczenie, gdyż w odpowiednim momencie nie użyła swego głosu, aby zaalarmować o zbliżającym się ataku wroga. Utwór poświęcony celebracji bogini miłości i piękna być może powstał w III wieku n.e. i zrodził się z niezgody na milczenie. Chęć przerwania milczenia jest punktem kulminacyjnym utworu i fundamentalnym etapem w procesie odrodzenia (*palinogenesis*), do którego tak dążono w trzecim stuleciu. Autor krytycznego wydania *Pervigilium Veneris*, W.M. Barton, proponując

w swym komentarzu uzasadnioną interpretację, podkreśla ironię czy też kontrast myśli, obrazów i nastrojów, których doznaje upokorzony poeta, postrzegając siebie jako osobę tracącą umiejętność śpiewania (ww. 90 i 91), bo milczeniem utracił Muzę i wsparcie Feba, zarazem jednak stworzył i pozostawił po sobie jeden z najbardziej godnych pamięci poematów późnego antyku¹. „O czymże opowiada w poemacie? Dlaczego poeta milczy, dlaczego odbiegła go Muza?” – na te pytania, które stawiamy wraz z Kubiakiem², nie jesteśmy w stanie jednoznacznie odpowiedzieć.

Poetyckie upamiętnienie kultu *Venus*, bogini miłości, pramatki i opiekunki Imperium Romanum, kosmicznej siły, pełniło i dalej może pełnić funkcję terapii oczyszczającej. Jeszcze dziś, podobnie jak miało to miejsce w wiekach dawno minionych, narracja ta może stanowić przykład *katharsis* dla kobiet tragicznie doświadczonych przez los – by mimo wszystko mogły one dalej żyć, mówić, tańczyć, śpiewać, kochać i cieszyć się życiem. W poemacie mamy do czynienia z archaicznością, jak u Homera, Lukrecjusza i Liwiusza, z wpływami aleksandryjskiej poetyki, jak u Katullusa, z nadmierną wrażliwością, jak u Wergiliusza i Owidiusza, z retorycznym manieryzmem i wibracją kolorów, jak u Stacjusza, wreszcie z wdziękiem i wzniosłością oraz swoistą mozaikowością, jak u Nemezjana. Wszystkie te cechy, połączone ze sobą w jednym tekście, tchną wewnętrzną powagą i prostotą oraz niezwykle lekkością, lecz nie lekkomyślnością. Jeśli rzeczywiście Nemezjan, poeta z Kartaginy, który żył i tworzył w III wieku n.e., jest autorem tegoż poematu, to jest w nim wyrazicielem najwyższego napięcia namiętności i ludzkich emocji. W ostatniej strofie, w której rzekomo powinniśmy usłyszeć rozlegającą się straszliwą skargę *Terei puellae*, odczuwalna jest siła napięcia artysty, który, aludując do zakazu milczenia, próbuje jeszcze konwulsyjnie oddać sens swego istnienia pełnego miłości i rozkoszy, ale nie zapomina o grozie historii

1 Barton 2018: 79.

2 Kubiak 2013: 580.

i jej okrucieństwach. Jeśli chodzi o nastrój panujący w *Pervigilium Veneris* i eklogach Nemezjana, osobiwie uderza w nich to, że na tle urzekająco wesołej i beztroskiej atmosfery nieoczekiwanie pojawia się ton tragicznego smutku, co ma związek z postrzeganiem kobiety jedynie jako obiektu seksualnego. Na tle sielankowej atmosfery, tożsamej z poczuciem radości życia, niespodziewanie pojawia się nerwowe napięcie – podobnie jak w II, III i IV *Eklodze* Nemezjana. Epilogi w *Pervigilium Veneris* i w eklogach Nemezjana przenika niewymowna melancholia. Podobna aura smutku otacza kompozycje Botticellego, przedstawiające narodziny bogini rozkoszy, która miała (nie tylko w czasach starożytnych) tak wielką władzę nad ludźmi. Nie bez znaczenia jest również fakt, że *versus intercalaris*, zapowiadający terapeutyczną funkcję poezji, został powtórzony przez poetę afrykańskiego w *Eklodze IV* – poświęconej nieodwzajemnionej miłości Mopsusa i Licydasa – aż dziesięć razy. Jeśli rzeczywiście Nemezjan stworzył *Pervigilium Veneris*, to, tworząc go, w żadnym wypadku nie można mu zarzucić, że jego spuścizna stanowi jedynie niewolnicze i powierzchowne naśladownictwo wzorców antycznych³.

Cechą wyróżniającą poematy Nemezjana i *Pervigilium Veneris* jest niespodziewane zrozumienie, że otaczające piękno i rozkoszowanie się nim, a także spotkania z kochającymi i kochanymi osobami są raczej aluzją do szczęścia nieokreślonego i istniejącego w bliżej niesprecyzowanym „gdzieś” niż szczęściem rzeczywistym, które jest udziałem protagonistów już to eklog, już poematu propagującego kult bogini miłości i piękna. Pomimo tak wielu wątpliwości, które rodzi to wieloznaczne dzieło, jedno jest pewne: wizerunek Wenus i kobiet jej towarzyszących w *Pervigilium Veneris* to jeden z najwspanialszych poetyckich obrazów nie tylko

3 Cupaiuolo 1997: 8–13; cf. Schenk 1885; Curcio 1899: 462; Morawski 1921: 134; Aymard 1951: 170; Verdière 1966: 185; Volpillac 1975: 84–88; Vinchesi 1998: 134; Sestili 2011: 21; Ferri, Moreschini 1994: 7; Gualandri 2005: 200; Gualandri 2020: 157–169; Mayer 2006: 451–466; Nosarti 2012: 265; Whitlatch 2013: 145–161.

późnoantycznej literatury. To arcydzieło nastroju, uczucia i natury. To poetycka kreacja uwodząca bogactwem obrazów, która stanowi cesurę pomiędzy antyczną a późnoantyczną literaturą, stając się prawdziwym westybulem romantycznego piękna w średniowieczu.

Skróty autorów i dzieł starożytnych

Apollod.	Apollodorus	
	<i>Bibl.</i>	<i>Bibliotheca</i>
Arist.	Aristoteles	
	<i>Poet.</i>	<i>Poetica</i>
	<i>Ret.</i>	<i>Retorica</i>
Arnob.	Arnobius	
	<i>Adv. nat.</i>	<i>Adversus nationes</i>
Aurel. Vict.	Sextus Aurelius Victor	
	<i>De caes.</i>	<i>Liber de caesaribus</i>
Call.	Callimachus	
	<i>Hymn. in Iov.</i>	<i>Hymnus in Iovem</i>
	<i>Hymn. in Dian.</i>	<i>Hymnus in Dianam</i>
	<i>Hymn. in Pallad.</i>	<i>Hymnus in lavacra Palladis</i>
Calp.	Titus Calpurnius Siculus	
	<i>Ecl.</i>	<i>Eclogae</i>
Catull.	Gaius Valerius Catullus	
Cic.	Marcus Tullius Cicero	
	<i>Pro Sestio</i>	
Claud.	Claudius Claudianus	
	<i>De raptu Pros.</i>	<i>De raptu Proserpinae</i>
Colum.	Columella	
	<i>De re rustica</i>	
Eur.	Euripides	
	<i>Bacch.</i>	<i>Bacchae</i>
	<i>Heracl.</i>	<i>Heraclidae</i>

Gell.	Aulus Gellius <i>Noctes Atticae</i>
Gratt.	Grattius Faliscus <i>Cyn.</i> <i>Cynegetica</i>
HA	<i>Historiae Augustae</i>
Hes.	Hesiodus <i>Theog.</i> <i>Theogonia</i>
Hom.	Homerus <i>Il.</i> <i>Ilias</i> <i>Od.</i> <i>Odyssea</i>
Hier.	Hieronymus Sophronius Eusebius <i>Chron.</i> <i>Chronica</i>
Hor.	Quintus Horatius Flaccus <i>Ars poetica</i> <i>Carm.</i> <i>Carmina</i> <i>Epod.</i> <i>Epodon liber</i>
Hyg.	Hyginus <i>Fab.</i> <i>Fabulae</i>
Isid.	Isidorus Hispalensis <i>Orig.</i> <i>Etymologiarum sive Originum libri XX</i>
Liv.	Titus Livius <i>Ab urbe condita libri</i>
Lucr.	Titus Lucretius Carus <i>De rerum natura</i>
Mart.	Marcus Valerius Martialis <i>Liber spectaculorum</i>
Nem.	Marcus Aurelius Olimpius Nemesianus <i>Cyn.</i> <i>Cynegetica</i> <i>Ecl.</i> <i>Eclogae</i>
Ov.	Publius Ovidius Naso <i>Am.</i> <i>Amores</i> <i>Met.</i> <i>Metamorphoseon libri</i> <i>Pont.</i> <i>Epistulae ex Ponto</i> <i>Trist.</i> <i>Tristia</i>
Paus.	Pausanias <i>Graeciae descriptio</i>

Paul. Nol.	Paulinus Nolanus	
	<i>Carm.</i>	<i>Carmina</i>
Plat.	Plato	
	<i>Simp.</i>	<i>Symposium</i>
Plaut.	Plautus	
	<i>Aul.</i>	<i>Aulularia</i>
	<i>Capt.</i>	<i>Captivi</i>
	<i>Curc.</i>	<i>Curculio</i>
Plin.	Gaius Plinius Secundus Maior	
	<i>NH</i>	<i>Naturalis Historia</i>
Plut.	Plutarchus	
	<i>Quaest. conv.</i>	<i>Quaestiones convivales</i>
Prop.	Sextus Propertius	
	<i>Elegiae</i>	
Quint.	Quintilianus	
	<i>Inst. or.</i>	<i>Institutio oratoria</i>
Sen.	Lucius Annaeus Seneca	
	<i>Epist.</i>	<i>Epistulae morales ad Lucilium</i>
	<i>Herc.</i>	<i>Hercules Oetaeus</i>
	<i>Phaedr.</i>	<i>Phaedra</i>
Serv.	Servius	
	<i>Aen.</i>	<i>Commentarius in Vergilium ad Aeneidem</i>
Sidon.	Gaius Sollius Sidonius Apollinaris	
	<i>Carm.</i>	<i>Carmina</i>
Suet.	Gaius Suetonius Tranquillus	
	<i>Calig.</i>	<i>Caligula</i>
Stat.	Publius Papinius Statius	
	<i>Ach.</i>	<i>Achilleis</i>
	<i>Silv.</i>	<i>Silvae</i>
	<i>Theb.</i>	<i>Thebais</i>
Tac.	Publius Cornelius Tacitus	
	<i>Hist.</i>	<i>Historiae</i>
Theocr.	Theocritus	
	<i>Id.</i>	<i>Idyllia</i>
Tib.	Albius Tibullus	
	<i>Elegiae</i>	

Tiber.	Tiberianus	
	<i>Carm.</i>	<i>Carmina</i>
Verg.	Publius Vergilius Maro	
	<i>Aen.</i>	<i>Aeneis</i>
	<i>Ecl.</i>	<i>Eclogae</i>
	<i>Georg.</i>	<i>Georgica</i>
Xen.	Xenophon	
	<i>Cyn.</i>	<i>Cynegetica</i>

Bibliografia

Edycje, przekłady i komentarze *Pervigilium Veneris*

- Barton W.M. 2018: *The Pervigilium Veneris. A New Critical Text, Translation and Commentary*. London–New York: Bloomsbury USA Academic.
- Bergk T. 1859: *Commentatio de Pervigilio Veneris*. Halae: Hendel.
- Brożek M. 1953: *Pervigilium Veneris*. Przetłóżył i wstępem opatrzył M. Brożek. „Meander” 8: 290–299.
- Catlow L. 1980: *Pervigilium Veneris*. Edited with Translation and Commentary by L. Catlow. Collection Latomus. Vol. 172. Bruxelles: Latomus.
- Clementi C. 1936: *Pervigilium Veneris*. Oxford: Basil Blackwell.
- Cucchiarelli A. 2003: *La veglia di Venere. Pervigilium Veneris*. Introduzione, traduzione e note di A. Cucchiarelli. Milano: BUR Classici Greci e Latini.
- Curtius E.R. 1948: *Die Nachtfeier der Venus [Pervigilium Veneris]*. „Merkur”, 2.7: 69–71.
- Formicola C. 1998: *Pervigilium Veneris*. Introd., testo cr., trad., comm. e lexicon a cura di C. Formicola. Napoli: Loffredo Editore.
- Fumagalli P.M. 2022: *Pervigilium Veneris. La veglia di Venere*. A cura di P.M. Fumagalli. Lecce: Youcanprint Self-Publishing.
- Kubiak Z. 1974: *Czuwanie miłosne*. W: Idem: *Muza rzymska. Antologia poezji starożytnego Rzymu*. Wybór opracował, przetłóżył i wstępem poprzedził Z. Kubiak. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy: 132–138. [Zmodyfikowany przekład utworu opublikowany został w publikacji: Kubiak 2013].

- Kubiak Z. 2013: *Czuwanie ku czci Wenus*. W: Idem: *Literatura Greków i Rzymian*. Kraków: Wydawnictwo Znak: 617–623.
- Mandolfo C. 2012: *Pervigilium Veneris. La veglia di Venere*. Introduzione, edizione critica, traduzione e commento di C. Mandolfo, seconda edizione ampliata. Roma: Bonanno Editore.
- Pypłacz J. 2002: *Pervigilium Veneris*. „Nowy Filomata” 4: 249–252.
- Schilling R. 1944: *La Veillée de Vénus. Pervigilium Veneris*. Texte établi et traduit par R. Schilling. Paris: Les Belles Lettres.
- Scriverius P. / Schrijver P. 1638: *Pervigilium Veneris nova editio auctior et emendatior*. In: *Dominici Baudii Amores, edente Petro Scriverio, inscripti Th. Graswinckelio, equiti*. Amstelodami 421–426, 437–468: *Petri Scriverii Animadversiones in Pervigilium Veneris*.
- Wroczyński K. 1907: *Peany miłości. Wenus czuwa (Pervigilium Veneris) Katulla lub Galla*. Przekład K. Wroczyńskiego. „Chimera” 10. 28/29: 214–220.

Edycje, przekłady i komentarze innych tekstów antycznych

- Barsby J. 2001: *Terence: Phormio. The Mother-in-Law. The Brothers*. Edited and translated by J. Barsby. Loeb Classical Library 23. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Brożek M. 1968: *Petroniusz: Satyryki*. Przeł. i oprac. M. Brożek. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Cichoń N. 2018: *Repozjanus: O schadzce Marsa i Wenery*. Przekład z analizą i komentarzem. „Scripta Classica” 15: 51–61.
- Courtney E. 1980: *A Commentary on the Satires of Juvenal*. Ed. E. Courtney. London: Cambridge University Press.
- Cupaiuolo G. 1997: *Nemesiano: Eclogae*. A cura di G. Cupaiuolo. Napoli: Loffredo Editore.
- Czerny A.L. 1956: *Publiusz Wergiliusz Maro: Georgiki*. Przeł. i objaśniła A.L. Czerny. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Duff J.W., Duff A.M. 1934: *Minor Latin Poets, Volume II: Florus. Hadrian. Nemesianus. Reposianus. Tiberianus. Dicta Catonis. Phoenix. Avianus. Rutilius Namatianus. Others*. Translated by J. Wight Duff, Arnold

- M. Duff. Loeb Classical Library 434. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Fairclough H.R., Goold G.P. 1916: *Virgil: Eclogues. Georgics. Aeneid: Books 1–6*. Translated by H.R. Fairclough. Revised by G.P. Goold. Loeb Classical Library 63. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Fedeli P. 1991: *Bucolica, lirica, elegia*. In: *La poesia Latina*. A cura di F. Montanari. Roma: La Nuova Italia Scientifica.
- Ferri L., Moreschini L. 1994: *Nemesiano: Le egloghe*. Edizione critica, note, traduzione e commento a cura di L. Ferri e L. Moreschini. L'Aquila-Roma: Japadre Editore.
- Frazer J.G. 1931: *Ovid: Fasti*. Translated by J.G. Frazer. Revised by G.P. Goold. Loeb Classical Library 253. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Goethe J.W. 1999: *Faust*. Przeł. A. Pomorski. Warszawa: Świat Książki.
- Goldberg S.M., Manuwald G. 2018: *Ennius: Fragmentary Republican Latin, Volume I: Ennius, Testimonia. Epic Fragments*. Edited and translated by S.M. Goldberg, G. Manuwald. Loeb Classical Library 294. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Goold G.P. 1913: *Catullus. Tibullus. Pervigilium Veneris*. Translated by F.W. Cornish, J.P. Postgate, J.W. Mackail. Revised by G.P. Goold. Loeb Classical Library 6. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Hammer S. 2004: *Tacyt: Dzieła*. Z języka łacińskiego przełożył S. Hammer. Warszawa: Czytelnik.
- Hanson J.A. 1996: *Apuleius: Metamorphoses (The Golden Ass), Volume I: Books 1–6*. Edited and translated by J.A. Hanson. Loeb Classical Library 44. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Hunink V. 2011: *Glücklich ist dieser Ort! 1000 Graffiti aus Pompeji. Lateinisch/Deutsch*, Stuttgart: Verlag.
- Jackson J. 1937: *Tacitus: Annals: Books 13–16*. Translated by J. Jackson. Loeb Classical Library 322. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Jędrkiewicz E. 2005: *Apulejusz z Madaury: Metamorfozy albo Złoty osioł*. Przeł. E. Jędrkiewicz. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Jones W.H.S., Ormerod H.A. 1926: *Pausanias. Description of Greece, Volume II: Books 3–5 (Laconia, Messenia, Elis 1)*. Translated by W.H.S. Jones, H.A. Ormerod. Loeb Classical Library 188. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Keene Ch.H. 1969: *The Eclogues of Calpurnius Siculus and M. Aurelius Olympius Nemesianus*. With Introduction, Commenatry, and Appendix. Ed. Ch.H. Keene. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Keil H. 1857: *Diomedis Artis grammaticae libri III*. In: *Grammatici Latini*. Vol. 1. Lipsiae: in aedibus B.G. Teubneri: 297–529.
- Kłęczar A. 2013: *Katullus. Poezje wszystkie*. Przekład: G. Franczak i A. Kłęczar. Wstęp: A. Kłęczar. Indeksy metryczne: K. Woś. Kraków: Homini.
- Kubiak Z. 1974²: *Tiberianus*. W: Idem: *Muza rzymska. Antologia poezji starożytnego Rzymu*. Wybór opracował, przełożył i wstępem poprzedził Z. Kubiak. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy: 128–140.
- Lam A. 2019: *Horacy. Dzieła wszystkie*. Wydanie dwujęzyczne polsko-lacińskie. Przełożył, przedmową, kroniką i objaśnieniami opatrzył A. Lam. Warszawa: Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR.
- Marchesi C. 1953: *Arnobii Adversus Nationes Libri Septem*. Ed. C. Marchesi. Corpus Scriptorum Latinorum Paravianum 62. Torino: Paravia.
- Mattiacci S. 1990: *I carmi e i frammenti di Tiberiano*. Introduzione, edizione critica, traduzione e commento a cura di Mattiacci Silvia. Firenze: Olschki.
- Mikołajczyk I. 2022: *Gajusz Pliniusz Sekundus: Historia naturalna*. T. 3: *Botanika. Rolnictwo i Ogrodnictwo*. Ks. 12–19. Tekst, wstęp, przekład i komentarz I. Mikołajczyk. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Miller F.J. 1916: *Ovid. Metamorphoses, Volume I: Books 1–8*. Translated by F.J. Miller. Revised by G.P. Goold. Loeb Classical Library 42. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Moore C.H. 1925: *Tacitus: Histories: Books 1–3*. Translated by C.H. Moore. Loeb Classical Library 111. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Niemirska-Pliszczyńska J. 2004: *Gajus Swetoniusz Trankwillus: Żyoty Cezarów*. T. 1 i 2. Przekład, wstęp i komentarz J. Niemirska-Pliszczyńska. Wrocław: Zakład Narodowy im. Osolińskich.
- Platnauer M. 1922: *Claudian: Panegyric on Probinus and Olybrius. Against Rufinus 1 and 2. War against Gildo. Against Eutropius 1 and 2. Fescennine Verses on the Marriage of Honorius. Epithalamium of Honorius and Maria. Panegyrics on the Third and Fourth Consulships of Honorius. Panegyric on the Consulship of Manlius. On Stilicho's Consulship 1*. Translated by M. Platnauer. Loeb Classical Library 135. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Podbielski H. 2016: *Pseudo-Longinus: O wzniosłości*. Przekład i opracowanie H. Podbielski. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II.
- Raynaud E. 1931: *Némésien. Poèmes sur la chasse*. Ed. E. Raynaud. Paris: Garnier.
- Rolfe J.C. 1914: *Suetonius: Lives of the Caesars, Volume I: Julius. Augustus. Tiberius. Gaius. Caligula*. Translated by J.C. Rolfe. Introduction by K.R. Bradley. Loeb Classical Library 31. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1914.
- Rolfe J.C. 1914: *Suetonius: Lives of the Caesars, Volume II: Claudius. Nero. Galba, Otho, and Vitellius. Vespasian. Titus, Domitian. Lives of Illustrious Men: Grammarians and Rhetoricians. Poets (Terence. Virgil. Horace. Tibullus. Persius. Lucan). Lives of Pliny the Elder and Passienus Crispus*. Translated by J.C. Rolfe. Loeb Classical Library 38. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Rouse W.H.D, Smith M.F. 1924: *Lucretius: On the Nature of Things*. Translated by W.H.D. Rouse. Revised by Martin F. Smith. Loeb Classical Library 181. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Russell D.A. 1964: *On the Sublime*. Ed. D.A. Russell. Oxford: The Clarendon Press.
- Sandauer A. 1953: *Teokryt: Sielanki*. Przeł. A. Sandauer. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Schmeling G. 2020: *Petronius, Seneca. Satyricon. Apocolocyntosis*. Edited and translated by G. Schmeling. Loeb Classical Library 15. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Sestili A. 2011: *Marco Aurelio Olimpico Nemesiano: Il Cinegetico. Trattato sulla caccia*. Introduzione, traduzione e note a cura di A. Sestili. Roma: Società Editrice Dante Alighieri.
- Sękowski J. 1985: *Sielanka rzymska*. Przeł. i opracował J. Sękowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Szarmach M. 2019: *Aristainetos: Listy o miłości*. Z języka greckiego przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył M. Szarmach. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Szczepaniak A. 2015: *Hefajstion: O metrach*. Przełożyła, wstępem i komentarzem opatrzyła A. Szczepaniak. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

- Szelest H. 1966: *Historycy cesarstwa rzymskiego (Scriptores Historiae Augustae): Żywoty cesarzy od Hadriana do Numeriana*. Przeł. H. Szelest. Warszawa: Czytelnik.
- Thilo G. 1881: *Maurus Servius Honoratus: In Vergilii carmina comentarii. Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii; recensuerunt Georgius Thilo et Hermannus Hagen*. Georgius Thilo. Leipzig: B.G. Teubner, <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0053%3Abook%3D10%3Acard%3D543> (data dostępu: 7.10.2023).
- Thomson H.J. 1949: *Prudentius: Preface. Daily Round. Divinity of Christ. Origin of Sin. Fight for Mansoul. Against Symmachus 1*. Translated by H.J. Thomson. Loeb Classical Library 387. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Wójcicki J. 1998: *Wergiliusz: Bukoliki. P. Vergili Maronis Bucolicon Liber*. Przeł. K. Koźmian, z rękopisu wydał J. Wójcicki. Warszawa: Czytelnik.
- Yardley J.C. 2020: *Livy: History of Rome, Volume VI: Books 23–25*. Edited and translated by J.C. Yardley. Loeb Classical Library 355. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Zuccarelli U. 1987: *Tiberiano*. Introduzione, testo, traduzione e commento di U. Zuccarelli. Napoli: Grafica San Giovanni.

Opracowania

- Albrecht M. von 1997: *History of Roman Literature. From Livius Andronicus to Boetius*. Vol. 2. Leiden–New York–Köln: Brill.
- Aymard J. 1934: *Vénus et les impératrices sous les derniers Antonins*. „Mélanges d'archéologie et d'histoire” 51: 178–196.
- Baehrens E. 1877: *Unedirte lateinische Gedichte*. Leipzig: B.G. Teubner.
- Balcerzan E. 2011: *Tłumaczenie jako wojna światów. W kręgu translatołogii i komparatystyki*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Baldwin B. 1988: *Four problems with Florus*. „Latomus” 47.1: 134–142.
- Baldinucci F. 1681: *Vocabolario toscano dell'arte del disegno nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della pittura, scultura et architettura, ma ancora di altre arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamenti il disegno*. Firenze: per Santi Franchi, al segno della Passione.

- Baldinucci F. 1994: *Toskański słownik sztuk rysunkowych*. W: *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*. Wybór i oprac. J. Białostocki, red. naukowa i uzup. M. Poprzęcka, A. Ziemia. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN: 238–242.
- Bastiaensen A. 1998: *L'histoire d'un vers: le septénaire trochaïque de l'antiquité au moyen âge*, „Humanitas” 1: 173–187.
- Beard M., North J., Price S. 1998: *Religions of Rome*. Vol. 1: *A History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bernardi Perini G. 1995: *Per la datazione del Pervigilium Veneris*. In: AA. VV.: *Storia, letteratura e arte a Roma nel secondo secolo dopo Cristo*. Atti del Convegno: Mantova 8–9–10 ottobre 1992. Firenze: Olschki: 139–158.
- Bolecki W. 2009: *Wizualizacja, literatura i cała reszta*. „Teksty drugie” 1–2: 5–10.
- Bolisani E. 1963–1964: *Quel che rimane della poesia di Floro, uno dei neoterici o novelli dell'età adrianea*. AIV 122: 47–70.
- Booth A. 2015: «*Quando fiam uti chelidon*»: *Pervigilium Veneris*. In: *Eadem: Reading The Waste Land from the Bottom Up*. New York: Palgrave Macmillan: 237–242, https://doi.org/10.1057/9781137482846_51.
- Bouhier J. 1737: *Conjectures sur le poème intitulé Pervigilium Veneris*. In: *Poème de Pétrone sur la guerre civile entre César et Pompée, avec deux épîtres d'Ovide, le tout traduit en vers français avec des remarques et des conjectures sur le poème intitulé «Pervigilium Veneris»*. Amsterdam: chez François Changuion: 165–200.
- Boyancé P. 1966: *Le Pervigilium Veneris et les Veneralia*. In: *Mélanges d'archéologie et d'histoire offerts à André Piganiol*. Ed. R. Chevallier. Paris: École Pratique des Hautes Études: 1547–1563.
- Boyancé P. 1972: *Encore le Pervigilium Veneris*. In: *Études sur la religion romaine*. Rome: École Française de Rome: 359–382, https://www.persee.fr/doc/efr_0000-0000_1972_ant_11_1_1552 (data dostępu: 17.05.2022).
- Brakman C. 1928: *Quando Pervigilium Veneris conditum est?* „Mnemosyne” 56: 254–270.
- Bravo B. 1997: *Pannychis e symposio. Feste private notturne di donne e uomini nei testi letterari e nel culto con uno studio iconografico di Françoise Frontisi-Ducroux*. Pisa–Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.

- Brennan T.C. 1998: *The poets Julia Balbilla and Damo at the Colossus of Memnon*. CW 91.4: 215–234.
- Burckhardt J. 2024: *Kultura Odrodzenia we Włoszech. Próba ujęcia*. Kraków: Vis-à-Vis/Etiuda.
- Burkert W. 1985: *Greek Religion*. Cambridge: Harvard University Press.
- Büchner K. 1976: *Die römische Lyrik*. Stuttgart: Reclam.
- Camassa G. 1988: *Phantasia da Platone ai Neoplatonici*. In: *Phantasia/ imaginatio. Atti del V Colloquio del Lessico Intellettuale Europeo*. Cur. M. Fattori, M. Bianchi. Roma: Edizioni dell'Ateneo: 23–55.
- Cameron A. 1984: *The Pervigilium Veneris*. In: *La poesia Tardoantica: tra retorica, teologia e politica, Atti del V Corso della Scuola Superiore di Archeologia e Civiltà medievali presso il Centro di Cultura Scientifica, Erice (Trapani) 6–12 dic. 1981*. A cura di S. Costanza. Messina: Centro di Studi Umanistici: 209–234.
- Cameron A. 2016: *Studies in Late Roman Literature and History*. Bari: Edipuglia.
- Cazzaniga I. 1956: *Il Pervigilium Veneris*. „Nuova Antologia” 468: 331–342.
- Cazzaniga I. 1962: *Storia della letteratura latina*. Milano: Nuova Accademia.
- Christ K. 2016: *Historia Cesarstwa Rzymskiego od Augusta do Konstantyna*. Przeł. A. Gierlińska. Poznań–Gniezno: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Cichoń N. 2017: *Repozjanus: O szadźce Marsa i Wenery*. „Scripta Classica” 14: 51–56.
- Cruttwell Ch.Th. 1877: *History of Roman Literature*. London: Charles Griffin.
- Curcio G. 1899: *Il Cinegetico di M. Olimpio Nemesiano*. „RFIC” 27: 447–462.
- Curtius E.R. 1997: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przeł. A. Borowski. Kraków: Universitas.
- Cytowska M., Szelest H. 1992: *Literatura rzymska. Okres cesarstwa*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Danek Z. 2003: *Wenus – nadzieja fizyki epikurejskiej: z rozważań nad hymnem Lukrecjusza do Wenus, «De rerum natura» 1.1–43*. „Collectanea Philologica” 6: 139–153.
- Dodds E.R. 2004: *Pogaństwo i chrześcijaństwo w epoce niepokoju. Niektóre aspekty doświadczenia religijnego od Marka Aureliusza do Konstantyna Wielkiego*. Przeł. J. Partyka. Kraków: Homini.

- Fayer C. 2005: *La Familia Romana: aspetti giuridici et antiquari. Sponsalia. Matrimonio. Dote. Problemi e ricerche di storia antica*. 21. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Fort J.A. 1920: *The Pervigilium Veneris and the Tiberiani Amnis in Quatrans*. CQ 14: 173–185.
- Franczak A. 2013: *Oblicza Wenus. Bogini i jej święta w Rzymie*. Kraków: Towarzystwo Wydawnicze „Historia Iagellonica” z siedzibą w Instytucie Historii UJ.
- Gacia T. 2008: *Topos locus amoenus w łacińskiej poezji chrześcijańskiego antyku*. „Vox Patrum” 28.52: 187–198.
- Gagliardi D. 1967: *Il Pervigilium Veneris e la poesia novella*. In: Idem: *Da Petronio a Reposiano*. Napoli: La Buona Stampa: 84–99.
- Ginter A. 2003: *Obrazowanie a przekład*. „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Linguistica Rossica” 1: 7–14.
- Głowiński M., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. 1972: *Zarys teorii literatury*. Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych.
- Głowiński M. 1977: *O konkretyzacji*. W: Idem: *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. Kraków: Wydawnictwo Literackie: 93–115.
- Greenblatt S. 2012: *Zwrot. Jak zaczął się renesans*. Przeł. M. Słysz. Warszawa: Wydawnictwo Albatros.
- Grimal P. 1978: *Le lyrisme à Rome*. Paris: Presses Universitaires de France – PUF.
- Gryksa E. 2017: *Obraz Rzymu u Florusa*. Tarnów: Biblos.
- G.F. 1872: *Zum Pervigilium Veneris*, „Neue Jahrbücher für Philologie und Paedagogik” 18.
- Grzelak-Krzyżmianowska A. 2021: *Nauka etyczna Lukrecjusza*. Łódź–Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Gualandri I. 2005: *Proserpina e le tre dee (De rapu Pros. 1.214–2.54)*. In: *Nuovo e antico nella cultura greco-latina di IV–VI secolo*. A cura di I. Gualandri, F. Conca, R. Passarella. Milano: Cisalpino: Istituto Editoriale Universitario: 185–217.
- Hageneder F. 2001: *The Heritage of trees – History, Culture and Symbolism*. Edinburgh: Floris Books.
- Heidtmann G.H. 1842: *De carmine Latino quod Pervigilium Veneris inscribitur*. Dissertatio, Gryphiae.
- Helbig M. 2019: *Musa illa rustica. Rośliny w sielankach Wergiliusza*. Katowice: dissertatio ad doctoratum.

- Herrmann L. 1953: *Claudius Antonius et le Pervigilium Veneris*. „Latomus” 12: 53–69.
- Ingarden R. 1988: *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Warszawa: PWN.
- Jasiński T. 2016: *Próba rekonstrukcji pierwotnego tekstu wiersza Angilberta o bitwie pod Fontenoy (841)*. „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” 33: 29–84.
- Karakasis E. 2011: *Song Exchange in Roman Pastoral*. Berlin–New York: De Gruyter.
- Korpanty J. 2003: *Słownik łacińsko-polski*. T. 2: I–Z. Warszawa: Wydawnictwo Szkolne PWN.
- Kotula T. 1992: *Kryzys III wieku w zachodnich prowincjach cesarstwa rzymskiego*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Krawczuk A. 1986: *Poczet cesarzy rzymskich: pryncypat*. Warszawa.
- Kubaszczyk J. 2013: *Przekład dzieła literackiego jako konkretyzacja*. „Scripta Neophilologica Posnaniensia” 13: 37–54.
- Kucz A., Gryksa E. 2025: *Pervigilium Veneris w siedmiu odsłonach*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego [w przygotowaniu].
- Kucz A. 2023: *Levant et carmina curas – o terapeutycznym walorze poezji w Eklodze IV Nemesjana*. „Collectanea Philologica” 26: 151–162, <https://doi.org/10.18778/1733-0319.26.13>.
- Kucz A. 2022: *Visualizzazione nella poesia di Nemesiano*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum w Krakowie.
- Kucz A. 2021: *Wizerunek kobiety w Eklodze II Nemesjana*. „Collectanea Philologica” 24: 101–109, <https://doi.org/10.18778/1733-0319.24.06>.
- Kucz A., Gryksa E. 2019: *Nemezjan w kręgu antycznej tradycji łowieckiej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Kucz A. 2018: *Lingua colorum nell'Egloga III di Nemesiano*. W: *Szkice o antyku*. T. IV: *Lingua coloris*. Red. A. Kucz, P. Matusiak. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego: 27–37.
- Kunisz A. 1971: *Obieg monetarny w cesarstwie rzymskim w latach 214/215–238 n.e.* Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Kuran M. 2018: *Motywy fauny i flory w literaturze i kulturze – wprowadzenie do monografii*. W: *Motywy fauny i flory w literaturze i kulturze*. Red. M. Kuran. „Analecta Literackie i Językowe”. T. 9. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Latkóczy M. 1894: *Verfasser und Veranlassung des Pervigilium Veneris*. In: *Verhandlungen der 42sten Sammlung deutscher Philologen und*

- Schulmänner in Wien vom 24 bis 27 Mai 1893*. Leipzig: Teubner: 255–256 [praca nieopublikowana, ale streszczona w *Verhandlungen...*].
- Laurenti E. 1982: *De Iulio Annaeo Floro poeta atque historico Pervigilii Veneris auctore*. RFIC 20: 125–143.
- Lewandowski I. 1970: *Florus w Polsce*. Wrocław.
- Liddell H.G., Scott R. 1996: *A Greek-English Lexicon*. Eds. H.G. Liddell, R. Scott. Oxford: Clarendon Press.
- Lightman M., Zaisel W. 1977: *Univira. An Example of Continuity and Change in Roman Society*. „Church History” 46.1: 17–32.
- Ławińska-Tyszkowska J. 2005: *Teokryt i poeci bukoliczni*. W: *Literatura Grecji starożytnej*. T. 1: *Epika – liryka – dramat*. Red. H. Podbielski. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL: 560–563.
- Martin G. 1935: *Claudian and the «Pervigilium Veneris»*. „The Classical Journal” 30.9: 531–543, <http://www.jstor.org/stable/3290295> (data dostępu: 29.11.2022).
- Mayer R. 2006: *Latin Pastoral after Virgil*. In: *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*. Eds. M. Fantuzzi, Th. Papanghelis. Leiden–Boston: Brill: 451–466.
- Meeus A. 2019: *Life Portraits: Royals and People in a Globalizing World*. In: *A Companion to Greco-Roman and Late Antique Egypt*. Ed. K. Vandorpe. New York: Wiley-Blackwell: 89–99.
- Monceaux P. 1894: *Les Africains. Étude sur la littérature latine d'Afrique: les païens*. Paris: Nouvelle Bibliothèque Littéraire, H. Lecène et H. Oudin.
- Morawski K. 1921: *Historia literatury rzymskiej za cesarstwa. Schyłek literatury rzymskiej w drugim i trzecim wieku po Chr.* Kraków: Nakładem Akademii Umiejętności.
- Morelli C. 1916: *Floro e il certame capitolino*. „Atene e Roma” 23: 97–106.
- Moreno Soldevila R. 2018: *Motivos amorios en las Églogas de Nemesiano*. „Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos” 38.1: 59–82.
- Müller O. 1855: *De P. Annio Floro poeta et carmine quod Pervigilium Veneris inscriptum est*. Berolini [dissertatio].
- Niebelska-Rajca B. 2018: *Kłopot z wyobraźnią. Pojęcie «phantasia-imaginatio» w teorii twórczości renesansu i baroku*. Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Norenberg M. 2022: *O mircie*. W: <https://lente-magazyn.com/o-mircie/> (data dostępu: 23.10.2022).

- Nosarti L. 2012: *Nemesiano, Cyn.* 67–68, „Aevum” 86.1: 265–280.
- Oliva M. 2017: *La quarta egloga di Nemesiano: il superamento del modello elegiaco nel rito magico nemesiano.* „Quaderni Borromaici. Saggi studi proposti” 4: 17–26.
- Pater W. 1998: *Renesans. Rozważania o sztuce i poezji.* Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Pellegrino B. 2004: *L'esametro bucolico latino.* In: *L'esametro greco e latino: analisi, problemi e prospettive.* Ed. E. di Lorenzo. Napoli 2004.
- Pennisi G. 1979: *Lo spozalizio delle rose nel Pervigilium Veneris. Mito, funzione referenziale e trasposizione del reale.* AAPel 55: 19–43.
- Plezia M. 1998: *Słownik łacińsko-polski.* T. 1: A–C. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Plezia M. 1999: *Słownik łacińsko-polski.* T. 4: P–R. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Pypłacz J. 2002: *Quando ver venit meum? Próba interpretacji Pervigilium Veneris.* „Nowy Filomata” 4: 253–265.
- Raquettius L. 1905: *De auctore carminis Pervigilium Veneris inscripti.* CR 19: 224–225. The Classical Review / Volume 19 / Issue 04 / May 1905, pp. 224–225, <https://doi.org/10.1017/S0009840X00000524>, Published online: 27 October 2009.
- Rembowska-Płuciennik M. 2009: *Wizualne efekty i afekty. Obrazowanie mentalne a emocjonalne zaangażowanie czytelnika.* „Teksty Drugie” 6: 120–134.
- Rispoli G.M. 1985: *L'artista sapiente. Per una storia della fantasia.* Napoli: Liguori.
- Roberts M. 1989: *The Jeweled Style. Poetry and Poetics in Late Antiquity.* Ithaca–London: Cornell University Press.
- Robertson D.S. 1938: *The Date and Occasion of the Pervigilium Veneris.* CR 52: 109–112.
- Romano D. 1976: *Le strofe storica del Pervigilium Veneris.* „Pan” 4: 69–86.
- Rollo W. 1929: *The Date and Authorship of the Pervigilium Veneris.* CPh 24: 405–408.
- Salemme C. 1993: *Letteratura latina imperiale. Da Manilio a Boezio.* Napoli: Loffredo.
- Sanetti C. 2010: *Modulans Alterna Notavi. Itinerari musicali nella poesia bucolica latina.* Rel. T. Privitera. Tesi in letteratura latina. Roma: Università degli studi di Roma Tor Vergata.

- Shanzer D. 1990: *Once again Tiberianus and the Pervigilium Veneris*. RFIC 118: 306–318.
- Schenkl K. 1867: *Zur Kritik des Pervigilium Veneris*. ZCEG 18: 233–243.
- Schilling R. 1958: *Les origines de la Vénus romaine*. „Latomus” 17.1: 3–26, <https://www.jstor.org/stable/41518778> (data dostępu: 20.12.2022).
- Smolak K. 1989: *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike*. V Bd.: *Restauration und Erneuerung. Die lateinische Literatur von 284 bis 373 n. Chr.* Hrsg. R. Herzog, P.L. Schmidt. München: Verlag C.H. Beck.
- Snell B. 1953: *Discovery of the Mind. Greek Origins of the European Thought*. Trad. G. Rosenmeyer. Oxford: Blackwell.
- Stabryła S. 1992: *Mit – człowiek – literatura*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Stabryła S. 1982: *Pojęcie rodzaju i gatunku w antycznej teorii genologicznej*. W: Idem: *Problemy genologii antycznej*. Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Stankiewicz L. 2013: *Kult bogini Wenus*. „Nowy Filomata” 17.2: 163–167.
- Starobinski J. 1975: *Lineamenti per una storia del concetto di immaginazione*. In: Idem: *L'occhio vivente*. Trad. it. di G. Guglielmi. Torino: Einaudi: 27–94.
- Stawecka K. 1994: *Lukrecjuszowy Hymn do Wenery*. „Roczniki Humanistyczne” 42.3: 17–20.
- Stover J., Woudhuysen G. 2022: *The Poet Nemesianus and the Historia Augusta*. „Journal of Roman Studies” 112: 173–197.
- Swoboda M. 1980: *De Lucretii Hymno Veneris sacro*. „Eos” 68: 95–102.
- Styka J. 2008: *Sydoniusz Apollinaris i kultura literacka w Galii V wieku*. Kraków: Polska Akademia Umiejętności.
- Tabakowska E. 2001: *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*. Przeł. A. Pokojka. Kraków: Universitas.
- Uden J. 2018: *Untimely Antiquity: Walter Pater and the «Vigil of Venus»*. In: *Reading Late Antiquity*. Eds. S.S. Cullhed & M. Malm. Heidelberg: Universitätsverlag Winter: 17–32.
- Ugniewska J. 2023: *Włochy jako klucz do Europy*. In: *Próby*, <https://wydawnictwoproby.pl/wlochy-jako-klucz-do-europy/> (data dostępu: 31.07.2023).
- Verdière R. 1966: *La bucolique post-vergilienne*, „Eos” 56.1: 179–181.

- Vinchesi M.A. 1998: *Il canto d'amore nella seconda Egloga di Nemesiano e l'Officina Poetica' di un tardo autore bucolico*. In: *Percorsi della Memoria* 1. Ed. M.P. Pieri. Florence: Polistampa: 133–143.
- Volpilhac P. 1998: *État présent des recherches sur Némésien*, „ANRW” 34.4: 3175–3178.
- Walińska M. 2003: *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych*. Katowice: Wydawnictwo Gnome.
- Węcowski M. 2014: *Sympozjon, czyli wspólne picie. Początki greckiej biesiady arystokratycznej (IX–VII wiek p.n.e.)*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa.
- Whitlatch L.A. 2013: *The Hunt for Knowledge: Hunting in Latin Didactic Poets*. „New Brunswick” (N.J.), <https://doi.org/doi:10.7282/T30863VK> [dissertatio].
- Yourcenar M. 2022: *Pamiętniki Hadriana*. Przeł. H. Szumańska-Grossowa. *Zapiski do Pamiętników Hadriana*. Przeł. K. Dolatowska. Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Zadka M. 2015: *Użycie narracji wizualnej w micie o Filomeli i Prokne*. „Wratislaviensium Studia Classica” 14.35: 147–155.

Indeks osób, bóstw i postaci mitycznych

- A
- Achilleus Tatios (Achilles Tattius) 49, 98, 100
- Adonis 36
- Afrodyta 36, 48, 74, 81, 86
- Alfius Awitus 24
- Albrecht Michael von 22, 100, 120
- Alkifron (Alciphron) 49
- Amata Biagio 36
- Amor 40, 59, 65, 66, 76–78, 84–86, 90, 107
- Anna Perenna 82
- Annianus Faliskus 24
- Aristainetos (Aristaenetus) 45, 47–49, 119
- Arnobiusz z Sicca Veneria (Arnobius) 34–36, 38, 111, 118
- Astarte 81
- Aymard Jacques 22, 109, 120
- B
- Baehrens Emil 25, 51, 120
- Bakchus (Bacchus) 55–59, 65, 79
- Balbilla Julia 12, 23, 122
- Balcerzan Edward 17, 120
- Baldinucci Filippo 15, 120, 121
- Baldwin Barry 22, 120
- Barsby John 83, 116
- Barton William M. 11, 19, 67–69, 71, 102, 107, 108, 115
- Bastiaensen Antoon 18, 121
- Beard Mary 76, 121
- Bergk Teodor 67, 115
- Bernardi Perini Giorgio 24, 121
- Bolecki Włodzimierz 13, 121
- Bolisani Ettore 21, 22, 121
- Borowiec Milo 73
- Botticelli Sandro (Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi) 71–73, 109, 136
- Bouhier Jean 21, 22, 121
- Boyancé Pierre 12, 23, 121
- Brakman Cornelius 25, 121
- Brennan T. Corey 23, 122
- Brożek Mieczysław 11, 16, 17, 34, 58, 64, 65, 72, 76, 77, 79, 85, 88–90, 94, 96, 97, 115, 116
- Büchner Karl 21, 22, 122

- C
- Camassa Giorgio 15, 122
- Cameron Alan 25, 51, 87, 122
- Catlow Laurence 25, 69, 75, 87, 115
- Cazzaniga Ignazio 23, 24, 99, 122
- Cerera (Ceres) 35, 59, 79
- Christ Karl 31, 122
- Cichoń Natalia 26, 116, 122
- Clementi Cecil 26, 115
- Courtney Edward 69, 116
- Cruttwell Charles Thomas 21, 22, 122
- Cucchiarelli Andrea 25, 39, 67, 69, 80, 87, 88, 91, 99, 115
- Cupaiuolo Giovanni 12, 28, 42, 55, 56, 59, 109, 116
- Curcio Gaetano 109, 122
- Curtius Ernst Robert 11, 18, 31, 45–47, 49–51, 115, 122
- Cytowska Maria 19, 22–24, 49, 122
- Czerny Anna Ludwika 70, 103, 116
- D
- Danek Zbigniew 80, 122
- Diana 7, 12, 15, 24, 29, 31, 40, 47, 57, 59, 69, 78–80, 91, 107, 111
- Diomedes 47
- Dione 15, 49, 50, 60, 63, 69, 70, 73–76, 78–80, 82, 90, 91, 107
- Dionizos 48
- Dionizjusz z Halikarnasu 33
- Dodds Eric R. 31, 122
- Domicjan (Caesar Domitianus Augustus Germanicus) 22, 119
- Drakoncjusz (Blossius Aemilius Dracontius) 66
- Duff Arnold M. 11, 51, 116, 117
- Duff J. Wight 11, 51, 116, 117
- E
- Erazm z Rotterdamu 72
- Ennius (Quintus Ennius) 74, 117
- Eskulap 24
- Eudoksos 91
- Eurypides (Euripides) 80, 112
- F
- Fairclough Henry Rushton 70, 103, 117
- Fayer Carla 67, 123
- Fedeli Paolo 24, 117
- Fedromus (Phaedromus) 39
- Ferri Lucia 11, 28, 42, 55, 104, 109, 117
- Filomela 12, 15, 31, 32, 41, 59, 60, 91, 94, 96–103, 106, 128
- Florus (Publius Annius Florus) 21, 22, 116, 118, 120, 121, 123–125
- Formicola Crescenzo 27, 87, 115
- Fort James Alfred 25, 51, 123
- Franczak Aneta 17, 26, 33, 39, 76, 81, 123
- Franczak Grzegorz 42, 75, 118
- Frazer James George 82, 117
- Frynich 18
- Fumagalli Pio Mario 11, 12, 19, 21–25, 27, 28, 31, 39, 41, 42, 52, 58, 60, 63–65, 67, 69, 74, 77–80, 82, 84–90, 93, 95, 104, 106, 115

- G
- Gacia Tadeusz 46, 123
- Gajusz Juliusz Archealos Antioch Epifanes 23
- Gagliardi Donato 22, 123
- Gallus (Gaius Cornelius Gallus) 21, 78, 95
- Gelliusz (Aulus Gellius) 34, 35, 112
- Ginter Anna 13, 123
- Głowiński Michał 17, 47, 123
- Goethe Johann Wolfgang 54, 55, 117
- Goldberg Sander M. 75, 117
- Goold George Patrick 70, 75, 101, 103, 117, 118
- Greenblatt Stephen 72, 123
- Grimal Pierre 21, 22, 123
- Gryksa Edyta 12, 17, 22, 86, 99, 123, 124
- Grzelak-Krzymianowska Adriana 80, 123
- Gualandri Isabella 28, 109, 123
- Gyraldi z Ferrary 72
- H
- Hadrian (Publius Aelius Hadrianus) 18, 21–24, 39, 76, 116, 120, 128
- Hageneder Fred 82, 123
- Hammer Seweryn 34, 117
- Hanson John Arthur 75, 117
- Heidtmann Gustavus Henricus 24, 123
- Helbig Maciej 47, 81, 83, 123
- Herodot (Herodotus) 39
- Herrmann Leon 25, 124
- Hezjod (Hesiodus) 45, 74, 103, 112
- Homer (Homerus) 45, 48, 49, 74, 80, 108, 112
- Horacy (Quintus Horatius Flaccus) 21, 28, 61, 112, 118, 119
- Hunink Vincent 42, 117
- Hymen 42
- I
- Ingarden Roman 17, 124
- Izydor z Sewilli (Isidorus Hispalensis) 45
- J
- Jackson John 34, 117
- Jasiński Tomasz 18, 124
- Jędrkiewicz Edwin 75, 117
- Jones William Henry Samuel 86, 117
- Juliusz Cezar 89, 90
- Juliusz Nepos 26
- K
- Keil Heinrich 47, 118
- Karakasis Evangelos 29, 62, 124
- Katullus (Gaius Valerius Catullus) 15, 21, 41, 42, 63, 64, 75, 95, 98, 108, 111, 117, 118
- Keene Charles Heines 54, 56, 57, 61, 91, 104, 118
- Kinyras 36
- Klaudia Kapitołińska 23
- Klaudian (Claudius Claudianus) 25, 45, 75, 86, 111
- Klemens Aleksandryjski (Clemens Alexandrinus) 39

Kłęczar Aleksandra 42, 63, 64,
67, 75, 118
Kotula Tadeusz 31, 124
Kozmian Kajetan 78, 120
Krawczuk Aleksander 23, 124
Kronos 74
Kubaszczyk Joanna 17, 124
Kubiak Zygmunt 11, 16, 17,
24, 25, 30, 51, 52, 57, 58, 62,
63, 66, 74, 76, 77, 85, 91, 94,
96, 97, 108, 115, 116, 118,
124
Kunisz Andrzej 30, 124
Kupidyn 77, 78
Kuran Michał 45, 124
Kwintus Tulliusz Maksymus
24

L

Lam Andrzej 28, 56, 118
Latkóczy Mihály 18, 21, 22, 124
Laurenti Eugenio 21, 22, 124
Lewandowski Ignacy 22, 125
Liddell Henry George 33, 125
Lightman Majorie 67, 125
Liwiusz (Titus Livius) 33, 37, 38,
108, 112
Longos 49
Lukrecjusz (Titus Lucretius Ca-
rus) 15, 31, 60, 63, 67, 72, 75,
76, 80, 88, 89, 91, 108, 112, 119,
122, 123, 127, 132
Luksuriusz 26, 66

Ł

Ławińska-Tyszkowska Janina 47,
125

M

Mandolfo Carmela 11, 19, 21, 27,
28, 36, 40, 41, 65–67, 71, 72, 74,
78, 87, 89, 90, 94, 96, 99, 102,
103, 106, 116

Marchesi Concetto 36, 38, 118
Marianus 24
Mars 31, 80, 89, 90, 116, 122
Martin Gladys 25, 45, 52, 62,
125
Mattiacci Silvia 25, 118
Mayer Roland 28, 109, 125
Meeus Alexander 23, 125
Mikołajczyk Ireneusz 35, 81, 83,
118
Miller Frank Justus 101, 118
Monceaux Paul 12, 24, 25, 27–30,
43, 125
Moore Clifford H. 34, 118
Morawski Kazimierz 24, 109, 125
Moreno Soldevila Rosario 12, 28,
125
Morelli Camillo 22, 125
Moreschini Laura 11, 28, 42, 55,
104, 109, 117
Müller Otto 21, 22, 125
Myrra 36

N

Nemezjan (Marcus Aurelius Olym-
pius Nemesianus) 11–13, 15,
24, 25, 27–31, 36, 40, 42–46,
50, 52–57, 59–61, 63–65, 68,
75, 76, 91, 99, 101–104, 108,
109, 112, 116–119, 122, 124–128
Niebelska-Rajca Barbara 15, 125

- Niemirska-Pliszczyńska Janina
34, 118
- Norenberg Marta 82, 125
- North John 76, 121
- Nosarti Lorenzo 28, 109, 125
-
- Okopień-Sławińska Aleksandra
47, 123
- Oliva Matilde 29, 42, 126
- Ormerod Henry Ardene 86, 117
- Owidiusz (Publius Ovidius Naso)
15, 36, 45, 46, 57, 59, 67, 75, 78,
80, 82, 89, 98, 100–103, 108,
112, 117, 118, 121
- P
- Pan 53–56
- Pandion 15, 97
- Parys 81
- Pater Walter 71–73, 126, 127
- Pellegrino Bruno 55, 126
- Pennisi Giuseppe 21, 22, 126
- Petroniusz (Gaius Petronius) 33,
116, 119
- Pithou Pierre (Petrus Pithoeus)
72
- Platnauer Maurice 75, 118
- Plaut (Titus Maccius Plautus) 18,
33, 35, 39, 113
- Plezia Marian 33, 70, 126
- Pliniusz (Gaius Plinius Secundus)
34, 35, 81, 83, 84, 113, 118
- Plutarch (Plutarchus) 33, 39
- Podbielski Henryk 14, 29, 100,
119, 125
- Price Simon 76, 121
- Privitera Tiziana 98, 102, 126
- Prokne 12, 15, 59, 60, 91, 94,
97–103, 105, 106, 128
- Propercjusz (Sextus Propertius)
36, 59, 67, 80, 113
- Pseudo-Longinus (Longinus) 14,
15, 29, 119
- Pypłacz Joanna 16, 58, 116, 126
- R
- Raquettius Lorenzo/Luigi 25, 126
- Raynaud Ernest 11, 119
- Rembowska-Pluciennik Magdale-
na 15, 126
- Repozjanus (Reposianus) 26, 116,
122, 123
- Rispoli Gioia M. 15, 126
- Roberts Michael 66, 126
- Robertson Donald Struan 25, 126
- Rolfe John Carew 34, 35, 119
- Rollo William 25, 126
- Roma 24, 76
- Romano Domenico 26, 126
- Romulus Augustulus 26
- Rouse William Henry Denham
31, 75, 76, 80, 91, 119
- Russell Douglas Arthur 14, 119
- S
- Sabina (Vibia Sabina) 14, 23, 119
- Salemme Carmelo 24, 126
- Sandauer Artur 54, 119
- Sanetti Carlo 28, 126
- Schenkl Karl 24, 109, 126
- Schilling Robert 21, 22, 39, 116,
127
- Schmeling Gareth 33, 119

Scott Robert 33, 125
Scriverius Petrus (Schrijver Pieter) 26, 116
Semele 56
Septymiusz Serenus 24
Serwiusz (Servius) 46, 81, 98, 105, 113, 120
Sestili Antonio 12, 99, 109, 119
Sękowski Jan 54, 59, 71, 85, 104, 119
Shanzer Danuta 25, 51, 127
Sławiński Janusz 47, 123
Słysz Magdalena 123
Smith Martin Ferguson 31, 75, 76, 80, 91, 119
Smolak Kurt 25, 127
Snell Bruno 47, 127
Stabryła Stanisław 46, 47, 127
Stacjusz (Publius Papinius Statius) 15, 21, 57, 75, 88, 89, 98, 108, 113
Stankiewicz Lucyna 18, 127
Starobinski Jean 15, 127
Stawecka Krystyna 75, 80, 127
Stover Justin 12, 127
Styka Jerzy 14, 127
Swetoniusz (Gaius Tranquillus Suetonius) 34, 113, 118, 119
Swoboda Michał 80, 127
Sylen 56–58
Szarmach Marian 4, 47–49, 119
Szczepaniak Anna 18, 119
Szelest Hanna 18, 19, 22–24, 49, 120, 122

T

Tabakowska Elżbieta 13, 127

Tacyt (Publius Cornelius Tacitus) 34, 113, 117, 118
Tereus 59, 60, 96–103, 105, 107
Thilo Georgius 105, 120
Thomson Henry John 46, 120
Trasamund 26
Tyberian (Iunius Tiberianus lub Annius Tiberianus) 25, 45, 49–52, 66, 114, 116, 118, 120, 123, 125, 127

U

Uden James 30, 127
Ugniewska Joanna 72, 127
Uranos 74, 75

V

Vandorpe Katelijn 125
Verdière Raoul 109, 128
Vinchesi Maria Assunta 12, 109, 128
Volpilhac Pierre 11, 109, 128

W

Walińska Marzena 46, 128
Wenus (Wenera, Venus) 12, 15–18, 21, 23, 29, 31, 35, 36, 39, 40, 54, 59, 60, 63–66, 68, 71–81, 84, 86, 88–91, 95, 108, 109, 115, 116, 120, 122, 127
Wergiliusz (Publius Vergilius Maro) 15, 21, 22, 45, 49, 55–57, 61, 65, 70, 71, 75, 78, 80, 81, 83, 85, 88, 103, 105, 108, 113, 114, 116, 119, 120, 123
Węcowski Marek 33, 128

Whitlatch Lisa A. 28, 109, 128
Woudhuysen George 12, 127
Wójcicki Jacek 61, 71, 78, 83, 85,
120
Wroczyński Kazimierz 11, 16, 17,
21, 94, 95, 116

Y

Yardley John C. 33, 120
Yourcenar Marguerite 23, 128

Z

Zadka Małgorzata 97, 98, 100,
128
Zaisel William 125
Zuccarelli Ugo 25, 120

Na okładce
La nascita di Venere (fragm.), Sandro Botticelli
(Domena publiczna, Wikimedia Commons)

Redaktor
Agata Sowińska

Projektant okładki, układu typograficznego, łamanie
Paulina Dubiel


Korekta
Marzena Marczyk

Redaktor inicjujący
Przemysław Pieniżek

Copyright © 2024 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone



Wersją referencyjną publikacji jest wydanie elektroniczne
Publikacja na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-
Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)

 <https://orcid.org/0000-0003-1524-0253> DOI <https://doi.org/10.31261/PN.4214>
Kucz, Anna ISBN 978-83-226-4404-1
Kobiety i milczenie w Pervigilium Veneris / (wersja elektroniczna)
Anna Kucz. – Wydanie I. – Katowice : ISSN 2956-9702
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego,
2024. – (Classica ; 1)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
<https://wydawnictwo.us.edu.pl>
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Wydanie I. Liczba arkuszy drukarskich: 8,5. Liczba arkuszy wydawniczych: 6,5.
PN 4214. Do składu użyto krojów pisma: Irbis EFN oraz Karmina i Karmina Sans
(autorstwa Veroniki Burian & Jose Scaglione) / TypeTogether)





ISSN 2956-9702

Egzemplarz bezpłatny

ISBN 978-83-226-4404-1



9 788322 644041

Więcej o książce

