

WOJCIECH KOPEK

ASCENSUS AMORIS ATQUE DESCENSUS.
TOPOS STOPNI MIŁOŚCI JAKO NARZĘDZIE INTERPRETACYJNE
ANTYCZNEJ POEZJI EROTYCZNEJ

Dziewczyna: 'Helena mądra: a Parys, ot ! wolarz, porwał ją przecie'.
Dafnis: 'Ona porwała Parysa, skoro go pocałowała'.
[Theoc. *Id.* 27,1-2¹; przeł. K. Kaszewski.]

Abstrakt. Celem artykułu jest ukazanie wielowiekowego trwania toposu *gradus amoris* (stopni miłości) w tradycji literatury antycznej jako elementu kompozycyjnego i wyznacznika kierunku interpretacji tekstów. Przyjawszy za punkt wyjścia skodyfikowanie w scholiach Donata (do Terencjusza) i Pomponiusza Porfiriona (do Horacego) toposu jako pięciostopniowej struktury opisu relacji erotycznej (III-V wiek po Chr.), autor, posługując się analizą strukturalną i porównawczą, poszukuje jego śladów w epigrafice i sielance hellenistycznej (I-III wiek przed Chr.). Ostatecznie sięga do piątego hymnu homeryckiego „Do Afrodyty”, który zostaje uznany za źródło toposu w kształcie, jaki został utrwalony w literaturze greckiej i łacińskiej.

Słowa kluczowe: *gradus amoris*; stopnie miłości; konieczność (*ananke*); epigramat; sielanka; hymny homeryckie

Dr WOJCIECH KOPEK – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Wydział Nauk Humanistycznych, Instytut Literaturoznawstwa, Katedra Filologii Łacińskiej, adres do korespondencji: Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin; e-mail: wojciech.kopek@kul.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9786-650X>.

¹ Κόρη: τὰν πινυτὰν Ἑλέναν Πάρις ἤρπασε βουκόλος ἄλλος./Δάφνις: μᾶλλον ἐκοῖσ' Ἑλένα τὸν βουκόλον ἔσχε φιλεῖσα. Utwór zachował się w niektórych rękopisach z dziełami Teokryta i tradycyjnie dołączany jest do edycji idylli, lecz powszechnie uznaje się go na podstawie analizy manuskryptów, scholiów i stylu za utwór nieautentyczny, prawdopodobnie należy on do znacznie późniejszego autora; zob. Roger James Cholmeley, „Introduction”, w: *The Idylls of Theocritus*, ed. Roger J. Cholmeley (London: Bell, 1919), 45-58. Cytaty dzieł Teokryta według przywołanej edycji.

Artykuły w czasopiśmie dostępne są na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne – Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe (CC BY-NC-ND 4.0)

ASCENSUS AMORIS ATQUE DESCENSUS. TOPOS OF THE STEPS OF LOVE
AS AN INTERPRETATIVE DEVICE OF ANCIENT EROTIC POETRY

Abstract. The aim of this article is to demonstrate the centuries-long persistence of the *gradus amoris* (steps of love) topos within the tradition of ancient literature, both as a compositional element and as a guiding framework for textual interpretation. Taking as a starting point for a discussion the codification of this topos in the scholia of Donatus (on Terence) and Pomponius Porphyrio (on Horace) as a five-stage structure for describing erotic relationships (3rd–5th century CE), the author employs structural and comparative analysis to trace its presence in Hellenistic epigraphy and bucolic poetry (1st–3rd century BCE). Ultimately, the study extends to the *Homeric Hymn to Aphrodite*, which is identified as the foundational source of the topos in the form that was later solidified in Greek and Latin literature.

Keywords: *gradus amoris*; steps of love; necessity (*ananke*); epigram; idyll; Homeric Hymns

Topos *gradus amoris* można ukazać jako potężne drzewo, które wyrasta – w formie zdefiniowanej – z dzieł gramatyków łacińskich średniego i późnego Cesarstwa, pnie się w czasach wczesnego średniowiecza i rozgałęzia poprzez renesans i barok², aż do czasów współczesnych. Ale słabe byłoby to drzewo, gdyby równie mocno i szeroko nie ukorzeniło się w gruncie literackiej tradycji. Jego ślady dostrzegalne są w niemal wszystkich gatunkach literatury łacińskiej – Cesarstwa, epoki augustowskiej, cycerońskiej, u epigramatyków, elegików i dramaturgów; jego korzenie sięgają jeszcze dalej i głębiej – ku żyznym pokładom literatury greckiej – hellenistycznej, klasycznej, a w końcu archaicznej. Celem niniejszego tekstu nie jest pełne ujęcie tej nieskończonej płataniny, lecz próba odnalezienia jej załączka, archetypu, z którego topos „stopni miłości” wyrasta. Jego droga „w górę” została dobrze już rozpoznana, lecz wciąż jeszcze pozostaje on narzędziem rzadko stosowanym w badaniach erotycznej poezji antyku; drugim zatem celem będzie ukazanie, na podstawie wybranych przykładów, możliwości jego zastosowania w analizie kompozycji dzieła i strategii budowania przez autora kontekstu interpretacyjnego, bezpośrednio nieobecnego w tekście, ale dostępnego odbiorcom, dzięki współistniejącej tradycji literackiej.

W artykule zostały wyodrębnione trzy etapy „życia” toposu. Punktem wyjścia jest moment jego rozpoznania w literaturze łacińskiej, w okresie III–V wieku po Chr. przez ówczesnych gramatyków, który dokonał się na podstawie komentarzy dzieł Terencjusza i Horacego. Następnie, w drugim etapie,

² Mirosława Hanusiewicz, *Pięć stopni miłości. O wyobraźni erotycznej w polskiej poezji barokowej* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper, 2004), *passim*.

sięgnięto po przykłady z epigrafiki greckiej (również autorów rzymskich piszących po grecku), którą uznano za materiał o tyle reprezentatywny, że jej zasięg obejmuje zarówno czasy Cesarstwa, jak i epokę wczesnohellenistyczną, aż do III wieku przed Chr., a w zachowanych zbiorach można łatwo wyodrębnić podobieństwa tematyczne, co przyczyniło się również do utrwalenia miejsc wspólnych. W etapie trzecim skupiono się na zbiorze sielanek Teokryta, gatunku z jednej strony niezwykle bogatym w motywy erotyczne, niejako z natury idylli, z drugiej ze względu na formę dramatyczno-narracyjną dającym pełniejszy obraz eksplorowanych przez autora toposów. Dzieła Teokryta mają również tę zaletę, iż poprzez edycje i komentarze zasiły dwutorowo, dzięki wpływom czysto poetyckim, ale też dzięki współtworzeniu bazy erudycyjnej, skarbnicę literatury łacińskiej, zwłaszcza dzieł Wergiliusza i Horacego. Wybór sielanki II „Czary” pozwolił na zestawienie z nią piątego hymnu homeryckiego „Do Afrodyty”, który mimo powstania u schyłku VII wieku przed Chr., zbliżyła do poezji hellenistycznej filologia aleksandryjska, dzięki edycjom i komentarzom hymnów. Przyjęty podział, mimo fragmentaryczności materiału, spaja z jednej strony wartko płynący strumień dzieł poetyckich, z drugiej mrówcza praca pokoleń filologów, gramatyków i komentatorów, którzy pieczołowicie przenoszą dzieła i ich konteksty przez przestwory czasu.

Omawiany topos uznany został przede wszystkim za strukturę kompozycyjną, w którą zostały wplecione poszczególne motywy, dlatego też główną metodą pracy była analiza strukturalna oraz porównawcza, uzupełnione według potrzeb odwołaniem do antropologii kulturowej i metapoetyki.

*

Propercjusz, rozpoczynając zbiór elegii dystychem: *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis, /contactum nullis ante cupidinibus* (I 1, 1-2), płynnie włącza się w nurt erotycznego dyskursu epoki augustowskiej, co doskonale widać już w kompozycji świata zbudowanego na bazie słów kluczowych i zestawie konwencjonalnych motywów, które poeta w toku kolejnych tomów będzie rozwijał i redefiniował. Jest oto wyrazista postać kobieca, jest nieszczęśliwie zakochany podmiot, w którym rozwija się już choroba miłości (*morbus amoris*), jest fatalne spojrzenie i czułość, jaką wywołują przepastne „oczęta”³, jest w końcu przemożna tęsknota za tą jedyną w postaci

³ *Oxford Latin Dictionary*, ed. Peter G. W. Glare (Oxford: Clarendon Press, 1968) [dalej: OLD], s.v. „ocellus”, punkt 1a.

cupido, rozpadającej się na rozliczne przejawy pożądania w nawiązaniu do wielu Erosów (*cupidines*)⁴. Tym niemniej owa powierzchowna konwencjonalizacja skrywa w sobie sensualność spojrzenia Cynthii przekładalną na zmysłowość fizycznego dotyku, co pozwala poecie połączyć sferę duchową i emocjonalną z cielesnością w jednolitym akcie przemiany podmiotu w kogoś innego niż był poprzednio; ta przemiana jest jednocześnie zapowiedzią inicjacji i samą inicjacją podmiotu. Synkretyzm tej figury opiera się na współpracy warstwy językowej tekstu z toposem, który w późniejszym okresie zyskał nazwę „stopni miłości” (*gradus amoris*), określających kolejne etapy rozwoju uczucia: spojrzenie (*visus*), rozmowę (*alloquium*), dotyk (*tactus*), pocałunek (*osculum*, *basium*) i współżycie (*coitus*)⁵.

Propercjusz zaznacza w tej *gradatio* trzy elementy – spojrzenie, dotyk i „przemianę”. Tożsamość dwóch pierwszych motywów osiągnął poprzez metonimię „dotykania” oczami i „bycia dotkniętym” przez żądze: *capere ocellis*; *contingi cupidinibus*. Obydwa zastosowane przez poetę czasowniki oznaczają fizyczny dotyk, kolejno „ująć, chwycić dłonią, schwytać” oraz „wejść w fizyczny kontakt z kimś/czymś, dotknąć”⁶. A chociaż leksemy powszechnie bywały używane w znaczeniu przenośnym, wydaje się, że w ustalonym przez Propercjusza kontekście działa horacjańska *callida iunctura*, pozwalająca na wydobywanie z tego, co znane i zwyczajne, czegoś intrygującego poprzez przemyślaną kompozycję⁷ – w tym wypadku czerpiącą właśnie z toposu *gradus amoris*, w którym jedno spojrzenie nieuchronnie prowadzi do narodzin uczucia i potrzeby, by zostało odwzajemnione. Wkomponowanie spojrzenia Cynthii w ramę „przed” i „po”: *prima – me cepit ocellis – [non] contacum... ante*, sprawia, dzięki uobecnieniu kontekstu konwencji, wrażenie zamknięcia całej elegijnej historii miłosnej w tym jednym momencie. W krótkiej chwili spotykających się spojrzeń Propercjusz zawarł początek, przechodzący od ezoterycznej uwodzicielskości do cielesności, i koniec, w jego inicjacyjnym i destrukcyjnym wymiarze, a z niej dopiero wyrasta dalsza część zbioru jako z jednej strony gra i współzawodnictwo z tradycją, z drugiej – konkretyzacja subiektywnego, poetyckiego doświadczenia tej tradycji.

Tego typu kreatywne podejście do wielowiekowej już w czasach Propercjusza konwencji wymaga istnienia jednolitego strukturalnie konstruktu

⁴ OLD, s.v. „cupido” i „Cupido”.

⁵ Lionel J. Friedman, „Gradus Amoris”, *Romance Philology* 19, nr 2 (1965): 167.

⁶ OLD s.v. „capere”, p. 1, i „tangere”, p. 1.

⁷ Charles Oscar Brink, *Horace on Poetry*, vol. 2: *The ‘Ars Poetica’* (Cambridge: The University Press, 1971), 138-141.

współtworzonego przez szereg tekstów niezależnie od ich przynależności gatunkowej, który istniałby w świadomości odbiorców i dzięki temu tworzył bazę oczywistych skojarzeń, do jakiej mogliby odwoływać się twórcy, słowem – wspólnego kontekstu interpretacyjnego. Warunki te wydaje się spełniać właśnie topos „stopni miłości”.

Lionel J. Friedman, analizując funkcjonowanie toposu w literaturze wczesnego średniowiecza, podkreślił jego antyczną proveniencję i wskazał na kluczową rolę scholiów w tranzytacji od kształtu, jaki przybierał w literaturze antycznej, do w pełni uformowanej i zdefiniowanej, jako dokładnie pięciostopniowa gradacja, formuły ukonstytuowanej w ówczesnych poetykach i dziełach literackich. Proces ukształtowania tej wersji toposu, która stanowiła podstawę dla jego średniowiecznych realizacji, badacz umieścił pomiędzy III a V wiekiem po Chr., z najwcześniej uchwytnymi źródłami w postaci komentarza Porfiriona⁸ do pieśni I 13 Horacego: [...] „oscula, quae Venus/quinta parte sui nectaris imbuit” (Hor. carm. I 13, 15-16) i komentarz: „Eleganter, quia in quinque partes amoris fructus esse partitus dicitur: visu, adloquio, tactu, osculo, concubitu, unde et Terentianum illud est: ‘Tamen extrema linea amare haud nihil est’” (Ter. Eun. IV 2, 12)⁹; oraz tematycznie powiązany z cytatem z *Eunucha* Terencjusza, komentarz Donata: „certe extrema linea et hoc recte, quia quinque lineae perfectae sunt ad amorem: prima uisus, secunda alloquii, tertia tactus, quarta osculi, quinta coitus”¹⁰.

W historii toposu zaznaczają się zatem dwie granice; pierwsza w postaci scholiów, druga – samych tekstów poetyckich. I chociaż odkrycie tradycji komentarzy w procesie utrwalania i przekazywania konkretnych *loci* poprzez granice epok jest istotnym osiągnięciem Friedmana, należy zwrócić uwagę na dystans pomiędzy czasem powstania tekstów a utrwaleniem uchwytej współcześnie tradycji oraz rozdzwięk pomiędzy dziełem poetyckim a jego przyjętą interpretacją. Pojawia się przy tym, zbyt szeroka na ramy niniejszego artykułu, problematyka antycznej hermeneutyki oraz samego komentarza

⁸ Pomponius Porphyrio był gramatykiem, którego życie datowane jest na wczesny wiek III po Chr.; jego komentarz został sporządzony na użytek szkolny; również w wieku III po Chr. działał Helenius Acron, który także sporządził komentarz do dzieł Horacego, opierając się na starszej tradycji (gramatyk Quintus Terentius Scaurus); jednakże znanych od V wieku po Chr. scholiów nie uznaje się za dzieło jego autorstwa, stąd też często przywoływane są pod imieniem pseudo-Acrona; zob. Peter Lebrecht Schmidt, „Porphyrio, Pomponius”, w: *Brill's New Pauly: Encyclopedia of the Ancient World*, ed. Hubert Cancik et al., vol. 11 (Leiden: Brill, 2007), 645.

⁹ *Acronis et Porphyronis Commentarii in Q. Horatium Flaccum*, ed. Ferdinandus Havthall, vol. I (Berolini: Sumptibus Julii Springeri, 1864), 53.

¹⁰ *Aeli Donati quod fertur Commentum Terenti*, rec. Paulus Wessner, vol. I (Lipsiae: In Aedibus B. G. Teubneri, 1902), 405-406.

jako odrębnego gatunku twórczości gramatyków w zakresie *enarratio poetarum*, z jego dużą nieraz dowolnością interpretacyjną¹¹. Współcześni badacze, uwzględniając tę „scholiastyczną” tradycję, zachowują jednocześnie do niej duży dystans, jak w wypadku Robina Nisbeta i Margaret Hubbard, odnośnie do tekstu Horacego¹². Podobnie rzecz ujmuję Henry Thomas Riley, który – przywołując tradycję stopni miłości – wskazuje, że sama metafora, jaką posłużył się Terencjusz, ma źródło raczej w wyścigach rydwanów, w których zawodnicy poruszali się po określonych torach w Cyrku, stąd *ultima linea* byłaby najdalszym torem, co oznaczałoby utrzymywanie dystansu – uczucie na odległość¹³.

A zatem sytuacja staje się jeszcze bardziej skomplikowana, jeżeli wziąć pod uwagę funkcjonowanie i postrzeganie stopni miłości w poszczególnych epokach – to, co wyrosło z komentarzy gramatyków rzymskich i dało początek tak topice średniowiecznej, jak i nowemu życiu toposu w literaturze, niekoniecznie musi zgadzać się ze sposobem postrzegania przytoczonych *passusów* bezpośrednio w czasie ich powstania. W tym konkretnym jednak przypadku nie zachodzi problem interpretacji alegorycznej, lecz kunsztownego – na co właściwie zwracają uwagę gramatycy – zrealizowania znanej powszechnie figury artystycznej. A dopiero to stanowi podstawę dalszej interpretacji, w odniesieniu chociażby do sfery aksjologicznej, w etycznej ocenie moralności postaci lub po prostu kompozycji poszczególnych charakterów.

Topos stopni byłby więc o krok przed oceną krytyczną, służąc jako materiał kompozycyjny dla świata przedstawionego lub samych postaci. I dlatego też wydaje się, że w odniesieniu do szerszego kontekstu przywołanych *passusów* antyczna interpretacja nie może zostać całkowicie odrzucona. Pomijając pieśń Horacego, która istotnie nastrocza szereg interpretacyjnych problemów, *passus* z komedii Terencjusza (ok. 195/185 – ok. 159 r. przed

¹¹ Zob. Heinrich Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, tłum. Albert Gorzkowski (Bydgoszcz: Homini, 2002), par. 23-30, 204. Nie chodzi w tym wypadku o praktykę szlifowania stylu poprzez imitację i prozatorską parafrazę poetów, lecz o krytykę tekstu z punktu widzenia *virtus*, zwłaszcza w perspektywie etycznej, co prowadzi do sądu krytycznoliterackiego (*iudicium*) i *interpretatio*, objaśniania znaczeń i wydawania sądów krytycznoliterackich w odniesieniu do z góry przyjętych założeń, jak chociażby dydaktyczna funkcja literatury. Zob. też Hans-Georg Gadamer, „Hermeneutika”, tłum. Andrzej Bronk, *Życie i Myśl* 26, nr 4 (1976): 137-139.

¹² Robin G. M. Nisbet, Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes. Book I* (Oxford: Clarendon Press, 1970), 176.

¹³ *The Comedies of Terence*, trans. Henry T. Riley (New York: Harper and Brothers, 1872), 104, n. 2; interpretacja na stałe wpisała się we współczesne przekłady *Eunucha*, zob. Terence, *The Eunuch*, ed., trans., and comm. Anthony J. Brothers (Warminster: Aris and Phillips, 2000), 182; Terencjusz, *Komedie*, tłum. Ewa Skwara, tom I (Warszawa: Prószyński, 2005), 360.

Chr.) jest znacznie bardziej jednoznaczny (*Eun.* IV 2, 636-661)¹⁴. Jeżeli przyjmiemy, że metaforyka „najdalszego toru” czerpie z wyścigów zaprzęgów, to – umieszczona w kontekście zdania: „si non tangendi copia est, / eho ne videndi quidem erit?” (w. 638-639); „jeżeli nie ma sposobności na dotykanie, hola, czy nawet na patrzenie nie będzie?” – wciąż jest możliwa do interpretowania poprzez analogię pomiędzy *videre* a *ultima linea*, którą można ekstrapolować na *tangere*, w powiązaniu z domyślnymi, bliższymi torami. W takim wypadku pomiędzy toposem a odbiorcą znajduje się jedynie metafora „wielu torów”, co w połączeniu z rolą wyścigów w porwaniu Sabineek (*Liv.* I 9) nie wydaje się nieczytelne dla adresatów *Eunucha*.

Zaznaczająca się różnica pomiędzy literackim fenomenem a jego opisem w antycznej „literaturze przedmiotu” (*enarratio poetarum*) sprawia, że o ile *expressis verbis* przedstawiony w komentarzach Porfiriona i Donata topos można uznać za normatywny wzorzec dla literatury późnoantycznej i wczesnośredniowiecznej, o tyle dla badacza literatury starożytnej oznacza on raczej odległy etap przemian tradycji. W tym wymiarze – idąc za Porfiriuszowym *dicitur* – jest intrygującym punktem wyjścia do próby zarysowania drogi, jaka mogła prowadzić tak do literackiego fenomenu, jak i jego scholastycznej normatywizacji. Jeśli bowiem topos stopni miłości faktycznie był interpretacyjnym kontekstem, do którego w zawoalowany sposób nawiązuje Horacy, jego obecność w dyskursie musi być mocno ukonstytuowana, oczywista nawet. Niestety, nie można oczekiwać równie jednoznacznego, jak ma to miejsce w przypadku gramatyków, potraktowania tego tematu od poetów. Aby zatem z powodzeniem rozpoznawać możliwe realizacje toposu należy wyznaczyć zakres poszukiwań, a tym samym odpowiedzieć na pytanie, czy – poza samą (pięcio)stopniową strukturą – posiada on cechy definiujące jego całościowy charakter.

Friedman podkreślał, że koncept *gradus amoris* w literaturze średniowiecznej pojawił się wyłącznie jako topos – gotowy schemat fabularny, wykorzystywany w komedii elegijnej (*elegiac comedy*) lub utworach narracyjnych, gdzie determinował sekwencję działań bohaterów. Mimo to wskazał również na jego odmienne zastosowania. Na szczególną uwagę zasługuje przy tym *Ars versificatoria* Mateusza z Vendôme, który wykorzystał ów „szablon” w opracowaniu charakterystyki postaci. W takiej perspektywie elementem określającym urodę kobiety jest efekt pożądania, jaki wywołuje w patrzącym, który przekłada się równocześnie na motywację mężczyzny

¹⁴ Terence, *The Eunuch*, 108.

poszukującego kontaktu z „ujrzaną” wybranką. W ten sposób Mateusz z Vendôme łączy zewnętrzne *signa amoris* (tradycyjnie realizowane jako doświadczenie psychofizyczne, już właściwie od słynnej ody patograficznej Safony, fr. 31) z łańcuchem stopni miłości, podkreślając zespojenie wewnętrznej motywacji postaci ze strukturą fabularną. A przy tym pomiędzy pierwszym a drugim ze stopni wprowadza motyw pragnienia – *concupiscentia*, który owocuje zaznaczeniem wewnętrznego stanu (psychologii) postaci – rozdźwięku pomiędzy silnym pragnieniem osiągnięcia swojego celu, czyli połączenia się z ukochaną, i obawy, że może to nie nastąpić¹⁵.

Dlatego też wydaje się, iż w celu uchwycenia toposu stopni miłości nie należy ograniczać się jedynie do z góry wyznaczonej ich liczby i kolejności, lecz skupić na kierunku, w jakim podąża gradacja. Trzeba zatem ze strukturalnym elementem toposu na poziomie kompozycji tekstu powiązać jego wymiar funkcjonalny, zarówno pod względem charakterystyki postaci, jak i pragmatyki wypowiedzi, w relacji pomiędzy tekstem a odbiorcą, interpretatorem zanurzonym w szerszym kontekście, w jakim wytwarzają się znaczenia i postrzeganie pojedynczego utworu. W ten sposób można ukazać topos jako medium porozumienia autora z odbiorcą, niejako „poza plecami” postaci. Pozwoli to również poza pełnymi realizacjami uwzględnić także ślady miejsc wspólnych – tak jak czynił to Porfirion, komentując motyw pocałunku z ody I 13 Horacego jako właściwie *pars pro toto*, moment, gdy sytuacja wymyka się spod kontroli, kierując zaangażowanych ku jednemu możliwemu celowi i jego konsekwencjom, nawet jeśli Lydia – postać wewnątrz wydarzeń tekstowych – uznaje sytuację jedynie za zabawę lub grę.

Friedman, ostrożnie traktując ślad z komedii Terencjusza, poprzez epigram AG V 94¹⁷ przypisywany Rufinusowi (autor datowany pomiędzy II a IV wiekiem po Chr.), nowelę *Przygody Leukippy i Kleitofonta* Achillesa Tatiusa (II wiek po Chr.), *Sztukę kochania* Owidiusza, wyznaczył dolną granicę w punkcie ody I 13 Horacego, zaznaczając przy tym, iż oczywistym kierunkiem dalszych poszukiwań jest korpus twórczości aleksandryjskiej¹⁸,

¹⁵ Matthieu de Vendôme, *Ars versificatoria*, w: *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, ed. Edmond Faral (Paris: Librairie ancienne Édouard Champion, 1923), 118 (I 38-40), 183: „in actuali amoris exercitio praecedat intuitus, sequitur concupiscentia, accessus, colloquium, blandimentum, ad ultimum votiva duorum congressio” (IV 13). Zob. Friedman, „Gradus Amoris”, 176-177.

¹⁷ Odwołania do epigramatów i cytaty według: *Anthologia Graeca*, ed. Hermann Beckby, 2. Aufl. (München: Ernst Heimeran Verlag, 1965-1968) [dalej jako AG z rzymskim numerem księgi i arabskim epigramatu].

¹⁸ Friedman, „Gradus Amoris”, 170-177.

mającej olbrzymi wpływ na ukształtowanie literatury rzymskiej. Jest to kierunek o tyle nieuchronny, że brak jest możliwości zbadania niezachowanej twórczości Gallusa, „mitycznego” dla nas twórcy elegii augustowskiej¹⁹, a teksty zachowane w *Appendix Vergiliana* oraz utwory Katullusa, poza słynnymi pocałunkami (Catull. 5 i 7), nie przynoszą satysfakcjonującego materiału.

*

Spośród przykładów przywołanych przez Friedmana szczególną uwagę zwraca epigramat Rufina, w którym topos skompresowany do kilku wersów wybrzmiewa ze zdecydowaną siłą:

Ὅμματ' ἔχεις Ἥρης, Μελίτη, τὰς χεῖρας Ἀθήνης,
τοὺς μαζοὺς Παφίης, τὰ σφυρὰ τῆς Θετιδος.
εὐδαίμων ὁ βλέπων σε, τρισόλβιος ὅστις ἀκούει,
ἡμίθεος δ' ὁ φιλῶν, ἀθάνατος δ' ὁ γαμῶν. [AG V 94]²⁰

Stopnie obecne są niemal w komplecie: spojrzenie, rozmowa, pocałunek, współzycie. Dotyk właściwie pozostaje w sferze pocałunku – φιλέω w kontekście poezji erotycznej oznacza „okazywać zewnętrzne oznaki miłości”, zwłaszcza zaś „całować” w sensie erotycznym, nie zaś na powitanie²¹. Warto przy tym zwrócić uwagę na wznoszącą gradację *eudaimonii* towarzyszącej kolejnym stopniom, aż do osiągnięcia boskiego wymiaru w ostatecznym akcie spełnienia. Wydaje się, że to właśnie jest faktyczna cecha toposu i jego główna funkcja w warstwie znaczeniowej tekstu, w której spaja się ustrukturyzowana kompozycja ze wznoszącym lub opadającym rytmem wydarzeń tekstowych (*ascensus* – *descensus*), w którym postaci uwznioślają się poprzez miłość lub popadają w nią, jak w chorobę lub szaleństwo. I chociaż każdy z tych stopni ma własną „mitologię”, to właśnie ich współpraca umożliwia podejmowanie subtelnej gry literackiej z tematem, czytelnej dla odbiorcy, który w sposób naturalny dookreśla niedopowiedzenia.

¹⁹ Roy K. Gibson, „Gallus: The First Roman Love Elegist”, w: *A Companion to Roman Love Elegy*, ed. Barbara K. Gold (Chichester: Wiley-Blackwell, 2012), 172-186.

²⁰ Oczy twe, piękna Melito, godne Hery, ręce – Ateny. Piersi – jak u Cyprydy. Stóp – /Tetyda piękniejszych nie ma. /Szczęśliwi, którzy patrzą na ciebie. Trzykroć szczęśni, gdy głos słuchają. Półbogiem /ten, kto cię kocha. Nieśmiertelny, kto w dom swój powiedzie [przeł. Z. Kuśbiak, w: *Antologia Palatyńska* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1978)].

²¹ Henry George Liddell i Robert Scott, *A Greek-English lexicon* (Oxford: Clarendon Press, 1869) [dalej: LSJ], s.v. „φιλέω”, p. 4.

W zdecydowanie bardziej przyziemny, techniczny sposób temat potraktował Owidiusz. Jak zaznacza Friedman, Sulmończyk wprawdzie nie podaje definicji, ale wspomina o „stopniach” (Ars I 482), wprowadza też motyw *cetera po oscula*: „Oscula qui sumpsit, si non et cetera sumet, / Haec quoque, quae data sunt, perdere dignus erit” (Ars I 669-670). Na co jednak przywołany badacz nie zwraca uwagi to kwestia kompozycji księgi pierwszej *Ars amatoria*. Otóż można w niej wyodrębnić etapy, z których każdy ma własny zestaw porad. Poeta rozpoczyna słynnym katalogiem „terenów łowieckich” w Rzymie (Ars I 41–134): „Tu quoque, materiam longo qui quaeris amori, / Ante frequens quo sit disce puella loco”. A zatem, jeżeli „myśliwy” chce zobaczyć kobietę, musi znaleźć się w odpowiednim miejscu o odpowiedniej porze, co umożliwi stopień pierwszy, *visus*.

W dalszej części tekstu pojawia się kolejna porada:

Disce bonas artes, moneo, Romana iuventus,
Non tantum trepidos ut tueare reos; 460
Quam populus iudexque gravis lectusque senatus,
Tam dabit eloquio victa puella manus. [Ars I 459-462]

Rozmowa (*alloquium*) przecież, również w postaci listownego kontaktu, wymaga elokwencji. Jednocześnie Owidiusz doradza stałe dążenie do przełamania granicy dotyku, do ciągłego zbliżania się do wybranki:

Utque fit, in gremium pulvis si forte puellae
Deciderit, digitis excutiendus erit: 150
Etsi nullus erit pulvis, tamen excute nullum:
Quaelibet officio causa sit apta tuo. [Ars I 149-152]

oraz:

Fac primus rapias illius tacta labellis 575
Pocula, quaque bibet parte puella, bibas:
Et quemcumque cibum digitis libaverit illa,
Tu pete, dumque petis, sit tibi tacta manus. [Ars I 575-580]

Można zatem zakonkludować, że poeta, nawet nie wymieniając poszczególnych stopni, w księdze pierwszej *Ars amatoria* do każdego z nich podaje dydaktyczną poradę eksperta; również odnośnie do stopnia ostatniego, posługując się przykładami mitologicznymi z motywem *stuprum*, zob. Ars I

671-706²². Eksponuje przy tym „sportowy” wymiar toposu, w którym „spojrzenie” bynajmniej nie jest aktem spontanicznym czy przypadkowym, a wykalkulowanym. W nim ujawnia się świadomość i celowość „polowania” z podziałem na myśliwego i ofiarę, chociaż nie zawsze dokładnie wiadomo, kto jest kim.

„Myśliwski” aspekt gry erotycznej najwyraźniej ukazuje epigram Kallimacha (III wiek przed Chr.), w którym *erastes* zwraca się do *eromenos*:

Ὁγρευτῆς Ἐπίκουδες, ἐν οὐρεσι πάντα λαγῶν
 διφᾶ καὶ πάσης ἵχνια δорκαλίδος,
 στεῖβῃ καὶ νιφετῷ κεχαρημένος· ἦν δέ τις εἶπῃ·
 „Τῇ, τόδε βέβληται θηρίον,” οὐκ ἔλαβεν.
 χοῦμός ἐρωσ τοιόσδε· τὰ μὲν φεύγοντα διώκειν
 οἶδε, τὰ δ’ ἐν μέσσω κείμενα παρπέτεται. [Call. Epigr. 31 = AG XII 102]

Pomijając metapoetyckie tło tekstu, gdzie poeta definiuje zasadę „sztuki dla sztuki” w opozycji do estetyki epickiej (poprzez reminiscencje homeryckie we frazeologii)²³, sama zewnętrzna szata metafory myśliwego-kochanka ukazuje podstawowe, można powiedzieć, nastawienie postaci wyłącznie na pościg. Z tego wynika, równie fundamentalny, podział na proces uwiedzenia i konsumpcję związku. Stąd też Kallimachejskie zdanie warunkowe: „jeżeli ktoś powie: ‘tutaj, oto leży zastrzelone zwierzę’, nie tknie”, stanowi pośredni interpretacyjny kontekst dla poetyki erotycznej, która oferuje dwa przeplatające się punkty widzenia – myśliwego i ofiary, co więcej ofiary, która chce zostać upolowana i dotknięta. Perspektywy tej dostarcza wspomniany dystych Propercjusza, w którym poeta wprowadza postać elegijnego kochanka, schwytanego, ale porzuconego przez myśliwego, elegijną *femme fatale*. O pokrewieństwie kontekstów decyduje nie tylko wspólnota kręgów semantycznych określanych przez λαμβάνω i *capere*²⁴ oraz nadbudowana na nich gra w przeniesieniu znaczeń na sytuację intymną, ale znacznie szersze odwołanie do podziału konwencji na odrębny proces uwodzenia/bycia uwodzonym oraz *coitus*, rozumiany jako domknięcie sytuacji poetyckiej, która domaga się wyraźnego epilogu, niczym utwór muzyczny kadencji, bez czego całość prowadzi do nieznośnego poczucia zawieszenia – co zresztą wykorzystują elegicy.

²² Warto także przytoczyć akt, który zamyka księgę drugą, zob. Ars II 703-734.

²³ Zob. John V. Cody, *Horace and Callimachean Aesthetics* (Bruxelles: Latomus 1976) 109-111.

²⁴ LSJ, s.v. „λαμβάνω”, p. I 1a-b; OLD, s.v. „capere”, p. I 1 i 5 – por. kolejno: „chwycić jako zdobycz/nagrode/trofeum” i „upolować”.

Mimo to momentem granicznym nie jest sam akt, z rzadka ukazywany *explicite*, ale właśnie dotyk²⁵, etap przechodni pomiędzy zmysłami działającymi na odległość, wzrokiem i słuchem, a intymnym doświadczeniem ludzkiej cielesności, z którym związane jest przekroczenie tabu, zarówno w postaci przestrzeni osobistej, jak i zasad społecznych. Dwoistość tę doskonale oddaje jeden z epigramatów Filodemosza z Gadary (ok. 110 – ok. 39 r. przed Chr.):

Δημώ με κτείνει καὶ Θέρμιον ἢ μὲν ἑταίρη,
 δῆμω, ἢ δ' οὐπω Κύπριν ἐπισταμένη·
 καὶ τῆς μὲν ψαύω, τῆς δ' οὐ θέμις. οὐ μὰ σέ, Κύπρι,
 οὐκ οἶδ' ἦν εἰπεῖν δεῖ με ποθεινοτέρην.
 Δημάριον λέξω τὴν παρθένον· οὐ γὰρ ἔτοιμα
 βούλομαι, ἀλλὰ ποθῶ πᾶν τὸ φυλασσόμενον [AG XII 173].

Podmiot rozdarty pomiędzy dwiema kobietami, heterą Thermion i dziewczyną Demo, zastanawiając się, która bardziej wzbudza jego emocje, wskazuje na Demo – ponieważ heterę „dotyka”, co jest wbrew zwyczajowi w drugim wypadku: οὐ θέμις (prawo zwyczajowe). Zainteresowanie podmiotu wzbudza zatem ta, która jest niedostępna, nie zaś ta, która jest na wyciągnięcie ręki (ἔτοιμα). I chociaż tekst zaprasza do rozważań na temat postrzegania dotyku jako granicy pomiędzy rzeczywistością a wyobraźnią, konkretem a fantazją, samo porównanie wprowadza motyw „dotyku” jako elementu poznawania Kypriidy (οὐπω Κύπριν ἐπισταμένη).

Całość zatem toposu zawierałaby się w przejściu od spojrzenia do dotyku i dalej – ku formie fizycznego spełnienia w powiązaniu z elementem polowania, który przekładałby się na dostępne danej postaci metody uwodzenia. Sportowy, myśliwski, wymiar gry erotycznej obejmuje zatem istotny moment „przemiany” postaci z niedostępnej w dostępną jako ekwiwalent samego faktu zwycięstwa, który otoczony jest z jednej strony intensywnym poszukiwaniem (tropieniem niknących w śniegu śladów), z drugiej utratą zainteresowania i jego konsekwencjami. Topos stopni ma istotne miejsce w tej grze, gdyż służy tak do ustalenia jej etapów, jak i do ich chwilowej kumulacji. Stąd też można go ukazać jako formę retorycznego argumentu, gdzie jedna rzecz prowadzi do drugiej, druga do trzeciej, i tak dalej, aż do etapu *coitus*. W efekcie taka strukturalna *gradatio* (w zakresie figur myśli) staje się interpretacyjnie sylogizmem²⁶, stwierdzającym, że nie ma niewinnego

²⁵ Por. Marcus Argentarius, AG V 128.

²⁶ Lausberg, *Retoryka literacka*, par. 371. Za przykład takiego rozumowania można uznać wersy idylli 27, przywołane jako motto niniejszego tekstu, zob. przyp. 1.

spojrzenia, gdyż stanowi ono pierwszy krok, równoznaczny – pod względem *voluptas* czy *concupiscentia*²⁷ – z ostatnim²⁸. Dobry przykład stanowi perswazyjna moc oczu (συμπείθω), która pozwoliła Meleagerowi na połączenie w dwóch wersach motywu spojrzenia, perswazji i żeglugi po oceanie miłości (jednoznaczny z oczyma Asklepias):

Ἀ φίλεως χαροποῖς Ἀσκληπιάς οἷα γαλήνης
ὄμμασι συμπείθει πάντας ἐρωτοπλοεῖν. [AG V 156]

Takie „sylogistyczne”, kumulacyjne, rozumienie toposu obrazuje jeden z epigramatów Meleagra (fl. I wiek przed Chr.), w którym *eros* jako jednolity fenomen podzielony został pomiędzy wielu *eromenosów*²⁹; z nich każdy został powiązany z jedną zaletą odpowiadającą w zarysie poszczególnym stopniom – powabny Diodoros połączony został z dotykiem; przyciągający spojrzenia Herakleitos ze wzrokiem; obdarzony słodyczą mowy Dion z rozmową; Uliades „z biodrami” – z eufemistycznym „tym, co zostało”, „z resztą” (τὸ λειπόμενον)³⁰:

Τερπνὸς μὲν Διόδωρος, ἐν ὄμμασι δ' Ἡράκλειτος,
ἡδυεπὴς δὲ Δίων, ὁσφύϊ δ' Οὐλιάδης.
ἀλλὰ σὺ μὲν ψαύοις ἀπαλόχροος, ᾧ δέ, Φιλόκλεις,
ἐμβλεπε, τῷ δὲ λάλει, τὸν δὲ ... τὸ λειπόμενον,
ὥς γνῶς, οἷος ἐμὸς νόος ἄφθοнос· ἦν δὲ Μυῖσκῳ
λίχνος ἐπιβλέψης, μηκέτ' ἴδοις τὸ καλόν [AG XII 94]³¹

²⁷ W epigramatach miłosnych Antologii występuje jako *pothos*, tęsknota, pragnienie, pożądanie; również jako personifikacja, Pothos, ucieleśnienie pożądania, bóstwo z orszaku Afrodyty, wymieniane w gronie Eroles (LSJ, s.v.).

²⁸ Nie oznacza to naturalnie, że nie bywały spajane stopnie na różnych poziomach; w tym sensie pojawia się także pocałunek, ukazany w metaforze „gaszenia pragnienia-pożądania”, którego słodycz przypomina mieszaninę wina z miodem. Zob. Meleager, AG XII 133.

²⁹ Podobny motyw wielu miłości w różnym stopniu zaawansowania, ze względu na obiekt westchnień, można spotkać w anonimowym epigramacie AG XII 90, w którym podmiot wspomina trzy namiętności: do kurtyzany, panny i chłopca. Wiążą się z nimi trzy ze stopni miłości: bezskuteczne próby perswazji pod zamkniętymi dla ubogiego drzwiami hetery (πειθων), pocałunki, jakimi obdarzał młodą dziewczynę (φίλημα), oraz tęskne spojrzenia i płonne nadzieje, jakie wzbudza w nim *eromenos* (βλέμματα καὶ κενεὰς ἐλπίδας).

³⁰ Por. Meleager, AG XII 68: spojrzenie, pocałunek oraz τᾶλλα: τᾶλλα δὲ πάντ' ἐχέτω Ζεὺς, ὥς θέμις· εἰ δ' ἐθελήσοι, / ἣ τάχα πού κηγὼ γεύσομαι ἀμβροσίας [w. 9-10]; zob. też Meleager, AG XII 84.

³¹ Por. Meleager, AG XII 63.

O wszystkich wymienionych podmiot nie jest zazdrosny (ἄφθονος), ale Myiscus został wyłączony nawet spod spojrzenia – ponieważ łącząc w sobie wszystkie powyższe zalety, zostałby podporządkowany sylogizmowi, a na to już *erastes* nie może się zgodzić.

Fabula, narracja czy poetyckie obrazowanie nie musi obejmować sceny współżycia, natomiast w sposób pośredni zostaje ukazany moment przemiany podmiotu czy postaci, której gotowość staje się jednoznaczna z faktem. W takim sensie można interpretować przywołany dystych Propercjusza, dydaktykę Owidiusza czy też passusy z Terencjusza i Horacego. Ów sylogistyczny synkretyzm spojrzenia ukazuje znakomicie epigram Diotimosa z Miletu (fl. I wiek przed Chr.):

Γραῖα, φίλη θρέπτειρα, τί μου προσιόντος ὑλακτεῖς,
καὶ χαλεπὰς βάλλεις δις τόσον εἰς ὀδύνας;
παρθενικὴν γὰρ ἄγεις περικαλλέα, τῆς ἐπιβαίνων
ἵχνεσι, τὴν ἰδικὴν οἶμον ἴδ' ὥς φέρομαι,
εἴδος ἑσαυγάζων μοῦνον γλυκύ. τίς φθόνος ὄσσων,
δύσμορε; καὶ μορφὰς ἀθανάτων βλέπομεν [AG V 106]³²

Pomimo zapewnień podmiotu, że dziewczynę pod opieką niańki obdarza jedynie przelotnym spojrzeniem przechodnia, którego droga tylko przypadkowo biegnie ich śladem, doświadczona kobieta doskonale zdaje sobie sprawę z faktycznych intencji patrzącego, którego zdradza zarówno samo spojrzenie, jak i uporczywe podążanie ich tropem, nie mówiąc o pochwałach urody podopiecznej (również w zakończeniu w zestawieniu z kształtami nieśmiertelnych) i wybuchu gniewu. Dodatkowo na odbiorcę oddziałuje porównanie słów niańki, nazwanej δύσμορος (feralną, fatalną), do ujadania psa, co ukazuje starą piastunkę w roli Erynii³³, stojącej na straży naturalnego porządku, a więc w obronie dziewicy. Całość nadaje tekstowi posmaku poetyki paraklausithyronu ze starą piastunką w roli stróża.

Epigram stanowi grę z podwójnością spojrzenia, które podmiot ukazuje jedynie jako formę podziwu dla fizycznego piękna, porównując je do oglądania dzieł sztuki – kształtów nieśmiertelnych bóstw (μορφὰς ἀθανάτων

³² „Piastunko, mateńko kochana, czemu tak na mnie ujadasz, kiedy się zbliżam? Każesz mi cierpieć dwakroć okrutniej. / Panienska, z którą idziesz, prześliczna jest. Przecież widzisz: krocząc za wami, idę moją własną drogą. / Pragnę tylko spoglądać na tę śliczną. Czemu oczom zazdrościsz, niedobra? Toć patrzymy nawet na bogów”. Przeł. Z. Kubiak.

³³ Na temat porównania roli i zachowania Erynii do psów w tragedii zob. Francois Saayman, „Dogs and Lions in the Oresteia”, *Akroterion* 38, nr 1 (1993): 13.

βλέπομεν), piastunka natomiast interpretuje je jako wstęp do procesu uwodzenia³⁴. I chociaż, jak mógłby zgodzić się Marek Argentariusz (AG V 89), miłość widzi duszą nie oczyma, Eros z łukiem ma w sobie coś z myśliwego i sam akt spojrzenia zrasta się z motywem polowania. W odniesieniu do podjętych rozważań mniej istotne są jednak teksty z motywem spojrzenia-strzały i bólu, jaki zadaje (Meleager AG XII 109; 110; 144; Antiphrilos, poł. I wieku po Chr., AG V 111), natomiast ważny jest motyw chwytania Erosa spojrzeniem, w którym skrzydlate bóstwo staje się ofiarą:

Καὐτὸς Ἔρως ὁ πτανὸς ἐν αἰθέρι δέσμιος ἦλω,
ἀγρευθεὶς τοῖς σοῖς ὄμμασι, Τιμάριον. [Meleager, AG XII 113]

W tym aspekcie wyróżnia się jeszcze bardziej jednoznaczny motyw „lepu na ptaki” (ἰξός)³⁵, w którym myśliwy posługuje się spojrzeniem-pułapką, ponieważ jego oczy uzbrojone w lep, polują na skrzydlatego Erosa nieustannie:

Εἴ μοί τις μέμφοιτο δαεῖς, ὅτι λάτρις Ἔρωτος
φοιτῶ, θηρευτὴν ὄμμασιν ἰξὸν ἔχων,
εἰδείη καὶ Ζῆνα καὶ Ἀῖδα τὸν τε θαλάσσης
σκηπτοῦχον μαλερῶν δοῦλον ἐόντα Πόθων.
εἰ δὲ θεοὶ τοιοῖδε, θεοῖς δ' ἐνέπουσιν ἔπεσθαι
ἀνθρώπους, τί θεῶν ἔργα μαθὼν ἀδικῶ; [AG V 100]

Podmiot epigramatu często chadza (φοιτάω)³⁶ na łowy z oczami uzbrojonymi w lep na ptaki, jako sługa Erosa ucząc się rzemiosła od najważniejszych bogów poetyckiego panteonu. Podobnie u Meleagra, oczy są zarówno psami gończymi, jak i pułapką wysmarowaną lepem:

Ὡς προδόται ψυχῆς, παίδων κύνες, αἰὲν ἐν ἰξῶ
Κύπριδος, ὀφθαλμοὶ, βλέμματα χριόμενοι,
ἡρπάσας ἄλλον Ἔρωτ' [...] [AG XII 92, 1-3]

³⁴ Por. Meleager, AG XII 106.

³⁵ Leksem ἰξός oznacza lepką substancję wyrabianą z jagód jemioły lub żywicy drzewnej, używaną w pułapkach na ptaki, zob. Izydor z Egei, AG VII 156 (epitafium): Za pomocą prętów i lepu [ἰξός] czerpał swoją strawę z przestworzy [...].

³⁶ Por. Polystratos Aegyptius (II wiek przed Chr.), AG XII 91, z motywem wiecznie poszukujących, nienasyconych oczu.

Ofiarą oczu-pułapek bywa również i podmiot, jak w epigramacie Rhianosa (III/II wiek przed Chr.):

Οἱ παῖδες λαβύρινθος ἀνέξοδος· ἢ γὰρ ἄν ὄμμα
ρίψῃς, ὥς ἰξῶ τοῦτο προσαμπέχεται [...] [AG XII 93, 1-2]³⁷

Sam motyw lepu czy schwytania nie ogranicza się jedynie do poziomu spojrzenia, Meleager posługuje się nim również w znacznie bardziej intymnej sytuacji, na poziomie pocałunku i dotyku:

Ἴξὸν ἔχεις τὸ φίλημα, τὰ δ' ὄμματα, Τιμάριον, πῦρ·
ἦν ἐσίδης, καίεις· ἦν δὲ θίγῃς, δέδεκας. [AG V 96]

Co więcej, poeta z tym etapem wiąże fatalistycznie odczuwaną perfidię, ponieważ wszystko dookoła, łącznie z całującą, zdaje się ostrzegać podmiot i naglić do ucieczki, ale na marne, gdyż ostrzegając, przykuwa go jednocześnie do chwili pocałunku, ponieważ ten jeden moment już zawiera je wszystkie³⁸:

Ψυχὴ μοι προλέγει φεύγειν πόθον Ἥλιοδώρας,
δάκρυα καὶ ζήλους τοὺς πρὶν ἐπισταμένη.
φησὶ μὲν, ἀλλὰ φυγεῖν οὐ μοι σθένος· ἢ γὰρ ἀναιδὴς
αὐτὴ καὶ προλέγει καὶ προλέγουσα φιλεῖ. [AG V 24]

Stosunkowo mniej uwagi epigramatycy przypisują dialogowi, chociaż i w tym przypadku można odnaleźć elementy perswazji, związanej bezpośrednio z aktem mowy, nie zaś przypisanej wygląadowi i pięknu. Marek Argentariusz jedynie wspomina akt przekonywania: Παρθένον Ἀλκίππην ἐφίλουν μέγα, καὶ ποτε πείσας/αὐτὴν λαθριδίως εἶχον ἐπὶ κλισίῃ. [...] [AG V 127, 1-2], ale ciekawą próbą jest epigramat przypisywany Antiphiłosowi (I wiek przed Chr.) lub Filodemosowi z Gadary:

Ἡ κομψή, μεῖνόν με. τί σοι καλὸν οὐνομα; ποῦ σε
ἔστιν ἰδεῖν; ὃ θέλεις, δώσομεν. οὐδὲ λαλεῖς;
ποῦ γίνῃ; πέμψω μετὰ σοῦ τινα. μή τις ἔχει σε;

³⁷ Nie ogranicza się on również do samego „lepu”, lecz bywa określany nieco szerzej, zob. AG V 56, 3-4: [...] καὶ γλῆναι λασίαισιν ὑπ' ὀφρύσιν ἀστράπτουσαι, /σπλάγχχνων ἡμετέρων δίκτυα καὶ παγίδες [...].

³⁸ Por. AG XII 124, epigram anonimowy, przypisywany Artemonowi (III wiek przed Chr.).

ὦ σοβαρή, ὑγίαιν'. οὐδ' 'ὕγαινε' λέγεις;
καὶ πάλι καὶ πάλι σοι προσελεύσομαι· οἶδα μαλάσσειν
καὶ σοῦ σκληροτέρας. νῦν δ' ὑγίαινε, γύναι. [AG V 308]

Tekst składa się z krótkich fraz, oddających pośpieszność mowy mężczyzny idącego za – jak można się domyślać – niezwalniającą kroku kobietą i usiłującego ją zaczepić, zagadnąć. Dziewczyna milczy, ale to nie zniechęca podmiotu, co więcej – sprawia nawet, że deklaruje, iż będzie próbował dalej, aż „zmiękczy” (μαλάσσειν) opór adresatki. Łatwo w tym rozpoznać „myśliwego”, a w konsekwencji dobudować, dzięki znanemu kontekstowi miejsc wspólnych, motywację i charakterystykę postaci. Tego typu konstrukcja dynamicznego „pół-dialogu” ma swoją tradycję w realizacji stopni nie poprzez opis, lecz niejako „na oczach” odbiorcy poprzez literacką formułę dialogu³⁹.

Nieco inne podejście do zwrotu ku kochankowi oferuje Filodemos, wkładając słowa w usta postaci kobiecej:

Δακρύεις, ἐλεεινὰ λαλεῖς, περίεργα θεωρεῖς,
ζηλοτυπεῖς, ἄπτη πολλάκι, πυκνὰ φιλεῖς.
ταῦτα μὲν ἐστὶν ἐρῶντος· ὅταν δ' εἴπω· „Παράκειμαι.
καὶ σὺ μένεις;” ἀπλῶς οὐδὲν ἐρῶντος ἔχεις [AG V 306].

W epigramacie można odnaleźć elementy toposu stopni, jak dialog (z teatralnym zachowaniem uwodziciela – lanie łez, wzbudzanie współczucia, łącznie ze sceną zazdrości – ζηλοτυπεῖς), spojrzenie, dotyk i pocałunek, a także *coitus*, którego brak jest bardzo wymownie podkreślony. Mężczyzna bowiem okazuje wszelkie oznaki kochanka, podążając ścieżką w określonym kierunku, ale kiedy już znajduje się u jej końca, gdy słyszy: ‘παράκειμαι’, wycofuje się i traci zainteresowanie – w czym bezbłędnie można odnaleźć „myśliwego” Kallimacha, któremu ofiara czyni wymówki. Filodemos nie tylko odwrócił formułę poprzednika, co będzie widoczne w przywoływanym dystychu Propercjusza, ale również uzupełnił motyw tropienia i polowania o konkretne elementy, rozpoznawalne w długiej tradycji poezji miłosnej⁴⁰.

Analizując epigramaty erotyczne można zauważyć, że poszczególnym realizacjom z jednej strony daleko jest do szkolnie zdefiniowanego toposu, nie są to poetyckie *schemata*, z drugiej jednak swoboda obejmuje zewnętrzną formułę, często w postaci gry lub jedynie aluzji, natomiast wewnętrzna

³⁹ Friedman, „Gradus Amoris”, 177.

⁴⁰ Por. anonim. AG V 51.

logika nieuchronności przejawiającej się na każdym etapie relacji jest niezaprzeczalna, jak gdyby nad wszystkim czuwała niespisana może, ale wszechobecna zasada. Pozwala to, poprzez twórczość rezydującego w Rzymie, Filodemos z Gadary, Diotimos, twórcy pierwszej znanej antologii, Meleagra, Polystrosa i Rhianos, sięgnąć w niniejszym *percursio* do przykładów z III wieku przed Chr., do twórczości poetów wczesnohellenistycznych.

*

Wspomniano powyżej, że forma epigramatu nie sprzyjała rozwojowi elementu dialogicznego, z którym można powiązać też obszerniejszą akcję, właściwą bardziej gatunkom narracyjnym i dramatycznym. Możliwości takie daje sielanka, dlatego sprzyja wprowadzeniu nie tyle epigramatycznych impresji, ile ukazaniu historii miłosnej w jej rozciągłości, a w zasadzie „sekwencji”. Pod tym względem twórcą szczególnym jest Teokryt, ponieważ jego utwory (również poprzez medium scholiów) wpływały na ukształtowanie się twórczości okresu augustowskiego; w tym zakresie zaś uwagę zwraca idylla 2 *Φαρμακεύτρια* („Czary”) – z jednej strony stała się bowiem imitacyjnym modelem dla eklogi VIII Wergiliusza (gdzie zachował się motyw miłości od pierwszego spojrzenia, w. 37-40; jej ślady można odnaleźć także w epodzie V Horacego), z drugiej, według informacji zachowanych w scholiach, sama jest naśladownictwem mimu Sofrona (*Scholia II a*)⁴¹. A zatem „Czary” jawią się jako centralny punkt w cyklu transmisji erotycznych *loci* pomiędzy wiekiem V, poprzez III, aż do I przed Chr., i dalej.

Wydarzenia tekstowe idylli 2 Teokryta obejmują dwa plany – dramatyczny, z dynamiczną akcją i quasi-dialogiem, oraz narracyjny, z monologiem, zawierającym skargę i opowieść. Autor wprowadza odbiorcę *in medias res*: oto bohaterka, Simaita, krzając się wokół kociołka z magicznym napojem, to zwraca się do służącej, Testylii, aby podała to i owo, to, wracając do czarów, wypowiada magiczne formuły, raz wzywając Selene (rzecz dzieje się w księżycową noc nad morzem), raz Hekate, która wydaje się odpowiadać szczekaniem psów, niosącym się w ciemnościach. Zaklęcie ma sprowadzić do dziewczyny Delfisa, który – po niejednej upojnej nocy – już dzień dwunasty nie postawił nogi w jej progach. Obrzęd kończy się w wersie 63, gdy „czarownica” posyła służącą, aby przygotowaną substancją namaściła progi domu chłopaka i dopełniła zaklęcie. Różnorodne elementy magii ognia

⁴¹ *Scholia in Theocritum vetera*, rec. Carl Wendel (Lipsiae: In Aedibus B.G. Teubneri 1914), 270.

i „alchemii” (sporządzania eliksirów miłosnych) łączy formularnie powracający wers: ἵγυξ, ἔλκε τὸ τῆνον ἐμὸν ποτὶ δῶμα τὸν ἄνδρα („Krętogłówku, przyciągnij do mojego domu tego mężczyznę”). Krętogłów, mały ptak z rodziny dzięciołowatych, był przywiązywany przez czarownicę do koła, na którym kręcił się gwałtownie w jednym kierunku, i wykorzystywany w rzucaniu uroków miłosnych; czasami określanie obejmowało samo koło, jako artefakt, lub też ogólnie urok i rodzaj magicznego przedmiotu⁴². W tym jednak wypadku wydaje się istotne zachowanie obrazu ptaka na uwięzi, który dobrze odzwierciedla znany już nam z epigramatów motyw „lepu na ptaki”, broni w ręku ptasznika.

Od wersu 64 rozpoczyna się część narracyjna w postaci monologu samotnej Simaity, która opowiada Selene, zwracając się ku tarczy księżyca, historię swojego zauroczenia. Mimo iż jej monolog ma cechy skargi postaci kobiecych z dramatu⁴³, należy zauważyć, że zawiera on również elementy epickie w samej formule opowieści, zwłaszcza w części wstępnej:

ἵγυξ, ἔλκε τὸ τῆνον ἐμὸν ποτὶ δῶμα τὸν ἄνδρα.
 νῦν δὲ μὴ μὴ εἰσα πόθεν τὸν ἔρωτα δακρύσω;
⁶⁵ ἐκ τίνος ἄρξωμαι; τίς μοι κακὸν ἄγαγε τοῦτο;
 ἦνθ' ἂ τῷ βούλοιο κανηφόρος ἄμμιν Ἀναξὼ
 ἄλσος ἐς Ἀρτέμιδος, τᾷ δὲ τόκα πολλὰ μὲν ἄλλα
 θηρία πομπεύεσκε περισταδόν, ἐν δὲ λέαινα.
 φράζεό μεν τὸν ἔρωθ' ὅθεν ἵκετο, πότνα Σελάνα. [Theoc. *Id.* 2, 63-69]

Wstęp do narracji okalają dwa refreny; formuły zmieniają się w momencie przejścia od rzucania zaklęcia do historii miłosnej. Tę zaś wprowadzają również formularnie użyte pytania retoryczne zwiastujące rozpoczęcie właściwej opowieści (por. Hom. *Od.* I 10; *Il.* I 8), podkreślając przejście tematyczne.

Początek wypowiedzi jest kłopotliwy w przekładzie, ale wydaje się istotny, ponieważ ustala tło dla całej relacji. Przede wszystkim trudność sprawia przekład ἦνθ[εν], doryckiej wersji aorystu od ἔρχομαι, który powszechnie tłumaczony jest jako „iść, przychodzić”, ale można sądzić, że w tym kontekście oznacza początek czynności lub zamiar jej wykonania⁴⁴, i pełni funkcję słowa pomocniczego przy przymiotniku κανηφόρος, w którym wciąż

⁴² Zob. Cholmeley, *The Idylls of Theocritus*, 201.

⁴³ Cholmeley, *The Idylls of Theocritus*, 204.

⁴⁴ LSJ, s.v. „ἔρχομαι”, p. III 2. Jest to tym bardziej prawdopodobne, że zarówno czasownik, jak i forma aorystu ingresywnego zdają się wzmacniać nawzajem.

rozpoznawalny jest ruch związany z czasownikowym rdzeniem (φέρω)⁴⁵. A zatem passus można byłoby tłumaczyć: „Akurat Anakso, córka Eubulosa, szykowała się nam do niesienia koszyka [dosł. szykowała się do bycia kaneforą], do gaju Artemidy, a miała jej wtedy w procesji towarzyszyć masa różnych zwierząt, w tym i lwica”. I dalej, po refrenie: „I Trassa, już szczęśliwa w lepszym miejscu, mamka Teumarydy, mieszkająca po sąsiedzku, ciągle mnie błagała, żeby obejrzeć procesję; a ja, o nieszczęsna, poszłam z nią, ubrana w długi, piękny chiton, z narzuconym na nim wspaniałym płaszczu od Klearisty”:

καί μ' ἡ Θευχαρίδα Θραῖσσα τροφὸς ἡ μακαρῖτις
ἀγχιθυρὸς ναίεισα κατεύξατο καὶ λιτάνευσε
τὰν πομπᾶν θάσασθαι: ἐγὼ δὲ οἱ ἡ μέγαλοιτος
ὠμάρτευν βύσσοιο καλὸν σύροισα χιτῶνα,
κάμφιστελαμένα τὰν ξυστίδα τὰν Κλεαρίστας. [Theoc. *Id.* 2, 70-74]

Jednak to atrakcyjne wydarzenie natychmiast niknie w tle, gdy tylko w drodze do gaju kobiety napotykają Delfisa w towarzystwie Eudamippa, właśnie wracających z palestry. Mężczyźni prezentują się wspaniale, a Simaita traci głowę po pierwszym spojrzeniu, Delfis całkowicie wypełnia jej myśli; nawet nie pamięta, w jaki sposób znalazła się w domu, nie mówiąc już o samej procesji. Teokryt realizuje w ten sposób znany z mimów, komedii nowej i nowelistyki motyw miłości od pierwszego spojrzenia w czasie religijnych uroczystości. Ale należy pamiętać, że nie jest to element funkcyjny samodzielnie; refreniczna fraza: φράζεό μεν τὸν ἔρωθ' ὅθεν ἵκετο, πότνα Σελάνα („Dowiedz się o mojej miłości/pasji, skąd się wzięła, czcigodna Selene”), powracająca w opowieści dziewczyny, wyraźnie wskazuje, że jest to pierwszy stopień jej zakochania i przyczyna emocji, jakie obecnie, *post factum*, nią targają.

Warto w tym momencie zwrócić uwagę na dwie kwestie. W tym krótkim passusie spotykają się trzy pokolenia kobiet – Anakso, która wchodzi w dorosłość⁴⁶, Simaita, zakochująca się, i Trassa, która – jak można się domyślać

⁴⁵ LSJ, s.v. „κανηφόρος”.

⁴⁶ Kaneforą mogła zostać dziewczynka w wieku 10 lat, prawdopodobnie był to wiek pomiędzy 11 a 15 rokiem życia, o nieposzlakowanej opinii, jako że funkcja reprezentowała „ideał dziewictwa”; w postaci kanefor przedstawiane były Atena i Artemida. W kontekście przywołanego passusu z idylli 2 Teokryta istotne jest, że była to ostatnia przedmałżeńska rola w obrzędach religijnych, o czym wspomina Arystofanes (*Lys.* 641-647). Zob. Linda Jones Roccas, „The Kanephoros and Her Festival Mantle in Greek Art”, *American Journal of Archaeology* 99, nr 4 (1995): 641-643.

– po raz ostatni uczestniczyła w procesji na cześć Artemidy, gdyż niedługo później zmarła. Ta cykliczność – łącząca w sobie przejście od Artemidy, poprzez Afrodytę do Hekate – sprawia, że na poszczególnych etapach dla każdej z nich wydarzenia związane z „feralną” procesją są w jakiś sposób inicjacją, a co za tym idzie – wszystkie stanowią część tej samej konieczności. I w tym sensie, na poziomie kompozycji, zwraca uwagę postać „starej piastunki” (τροφός), znanej w literaturze i sztuce hellenistycznej pod motywem „pijanej staruszki” (*anus ebria*; γράῦς μεθύση)⁴⁷, w której można rozpoznać, aczkolwiek brak tu odniesień *stricte* dionizyjskich, postać podobną do Gyllis z mimijambu Herondasa „Rajfurka”. Gyllis, tytułowa „rajfurka” i dawna niańka Metriche, teraz młodej mężatki, przychodzi do niej, pod przedłużającą się nieobecność męża, na polecenie Gryllosa (wielokrotnego zwycięzcy w igrzyskach w pankrationie), który zobaczył Metriche na procesji ku czci Persefony, z propozycją zawarcia intymnej znajomości z mężczyzną, który jest „jeszcze nietknięty w sprawach Afrodyty”:

Oto z czym przyszedł: piękny Gryllos, bokser,

[...]

Który pięć razy zwyciężył w igrzyskach –

[...]

Bogaty, cichy, i pyłka nie zdmuchnie,

Jeszcze nietknięty w sprawach Afrodyty,

Ujrzał cię kiedyś na procesji Misy,

Strzała Erosa przeszła mu serce.

A teraz, dziecko, siedzi w moim domu

I w dzień, i w nocy, przymila się do mnie,

Płacze i prosi, umiera z tęsknoty.

Więc dziecko moje, Metricho, ten jeden

Grzech dla bogini popełń, jej się poddaj,

Bo starość może zaskoczyć znienacka

[Herond. *Mimiamb* I 49-63; przeł. J. Ławińska-Tyszkowska].

Pomimo różnic w szczegółach i układzie postaci, repertuar ich typów jest bardzo podobny. Czy na tyle, aby w usilnym namawianiu Trassy odbiorca mógł podejrzewać drugie dno, trudno rozstrzygnąć. Faktycznie jednak to stara piastunka jest katalizatorem umożliwiającym spotkanie. Świadomie czy przypadkowo, to właśnie piastunka prowadzi dziewczynę określoną drogą

⁴⁷ Zob. Jadwiga Czerwińska, „Metaforyka śmierci i archetyp niezniszczalnego życia”, *Roczniki Humanistyczne* 62, z. 3 (2014): 5-27.

(ἐγὼ δὲ οἱ... ὁμάρτευν), w której połowie – a więc przestrzeni liminalnej – spotykają młodzieńców. Simaita używa określenia – „koło Lykonosa” (ἄ τὰ Λύκωνος), które w jej mikrokosmosie wydaje się oznaczać doskonale wszystkim znany, w tym Selene, księżycowi, centralny punkt orientacyjny, miejsce umówionych spotkań.

Utożsamienie mikrokosmosu, w jakim funkcjonuje Simaita, z makrokos-mosem świata, poprzez założenie, że Selene – a więc odbiorca – wszystkich zna tak samo dobrze, jak ona sama, przejawia się ogólnie w wypowiedzi dziewczyny – pojawiające się miejsca i imiona postaci zanurzają odbiorcę w lokalności jej intymnej przestrzeni. Przykładowo można wskazać postać Klearysty, właścicielki płaszcza, w jakim idzie na procesję Simaita, jak gdy-by każdy wiedział, że to właśnie ona ma w okolicy najpiękniejszą garderobę; albo sposób, w jaki dziewczyna mówi o Anakso: ἦνθ' ἂ τῷβούλοιο κανηφόρος ἄμμιν Ἀναξὼ/ἄλσος ἐς Ἀρτέμιδος – posłużenie się zaimkiem pierwszo-osobowym w datiwie liczby mnogiej (*dativus commodi*, a właściwie *dativus ethicus* wyrażający emocjonalne nastawienie do treści wypowiedzi – ἄμμιν) podbija lokalność i familiarność wydarzenia ważnego dla małej społeczności: „Anakso, od Eubulosa, wybierała się nam jako kanefora”: „nam” lub „u nas”. Przekłada się to nie tylko na przytulność sielankowej przestrzeni, ale też na jej gatunkową typizację, a co za tym idzie model interpretacyjny, pozwalający odbiorcy na czytanie pomiędzy słowami dziewczyny. A ta z jednej strony snuje własną intrygę, z drugiej zaś okazuje się naiwnie nieświadoma pułapki, w jaką sama wpada.

Efektom fatalnego spojrzenia jest dla Simaity dziesięciodniowa choroba (w. 82-86), po której następuje okres intensywnego leczenia i odczyniania, co ponownie niemal przypłaca śmiercią (w. 88-92). Ostatecznie dziewczyna decyduje się na wykonanie pierwszego kroku; wysyła służącą, tę samą Testylę, która będzie pomagała jej w zemście, z zaproszeniem dla Delfisa (w. 94-102). Młodzieniec je przyjmuje i przybywa do dziewczyny; ponownie swoim widokiem robi na Simaicie piorunujące wrażenie, z całym zestawem psychofizycznych objawów. Dziewczyna zamiera i milknie (w. 102-110). Jest to moment, w którym Delfis przejmuje kontrolę nad sytuacją – okazuje się człowiekiem pewnym siebie, nawet zadufanym. Podwójność jego intencji dostrzegalna jest dla Simaity-narratorki, ale umknęła Simaicie uwodzonej:

καί μ' ἐσιδὼν ὥστοργος, ἐπὶ χθονὸς ὄμματα πήξας
ἔξετ' ἐπὶ κλιντῆρι καὶ ἐζόμενος φάτο μῦθον: [w. 112-113]

Ujrzał mnie przeniewierca, wzrok ku ziemi podał
I na łożu usiadłszy tymi słowy prawi...
[przeł. Artur Sandauer]

Zachowanie młodzieńca w pierwszej chwili można potraktować jako przejaw zawstydzienia, ale jest to gest raczej wystudiowany, na co w retrospekcji wskazuje dziewczyna; zwłaszcza, że Delfis, jako odnoszący sukcesy sportowiec nawykły do *agonu* i triumfu, szybko przechodzi do pochlebstw – mówiąc, że dziewczyna dosłownie o włos wyprzedziła go w zaproszeniu, ponieważ już szykował się do odwiedzin z grupą przyjaciół, również sportowców, i zwyczajowymi darami dla dziewczyny: jabłkami Dionizosa, który to „komos” albo świętowałby, gdyby udało mu się skraść dziewczynie pocałunek (w. 124), albo szturmował zamknięte przed nim drzwi. Roztoczywszy przed Simaitą tę teatralną wizję (w. 114-128), przechodzi do opisu żaru, jakim trawi go miłość, co sprawia, że dziewczyna „łatwo daje się przekonać” (ταχυ-πειθής):

[...] ὥς ὁ μὲν εἶπεν: ἐγὼ δὲ οἱ ἂ ταχυπειθής
χειρὸς ἐφαψαμένα μαλακῶν ἔκλιν' ἐπὶ λέκτρων.
καὶ ταχὺ χρώς ἐπὶ χρωτὶ πεπαίνετο, καὶ τὰ πρόσωπα
θερμότερ' ἢς ἢ πρόσθε, καὶ ἐψιθυρίσδομες ἄδύ:
χῶς κά τοι μὴ μακρὰ φίλα θρυλέοιμι Σελάνα,
ἐπράχθη τὰ μέγιστα, καὶ ἐς πόθον ἦνθομες ἄμφω [w. 139-144]

Scena spotkania pary kochanków obejmuje trzy stopnie – pocałunek (φιλέω, w. 124); dotyk (χειρὸς ἐφαψαμένα, w. 140, o geście tym szerzej w dalszej części artykułu) i *coitus* (140-144); natomiast spojrzenie i rozmowa stanowią część wstępną, która została przedstawiona jako gra i intryga, z elementem perswazyjnym w tle. Niestety, *nomen omen*, sielanka nie trwa długo, Delfis szybko znajduje sobie kolejny obiekt, kolejne wyzwanie, a Simaicie pozostaje brzemie nieszczęścia i zemsta.

Szczerłość i prostota dziewczyny zostaje przez poetę uwypuklona na tle przypuszczalnej intrygi lub też sił działających pod powierzchnią jej bezpiecznego świata, z którymi – nieświadomie – współdziała, nawet wówczas, gdy zdawałoby się, realizuje swoje własne plany. Konieczność przejęła kontrolę nad całością wydarzeń już w postaci starej piastunki, a następnie przejawiała się na każdym etapie *descensus amoris* poprzez zagrażającą dziewczynie śmierć z tęsknoty, niezaspokojonego ἵμερος. Zwłaszcza zaś w „czynno-biernej” postawie samej Simaity, która z jednej strony wysłała Delfisowi zaproszenie,

z drugiej zaś w jego obecności przyjęła rolę odbiorcy perswazji – aby dopełnił się „rytuał”, musiała zostać uwiedziona, ale jednocześnie samodzielnie wykonała gest ujęcia za rękę, w czym wyraziła „posiadanie” Delfisa⁴⁸.

*

Doskonałym przykładem „rytualnej” formuły takiego „przekonywania się” nawzajem jest anonimowy utwór zachowany jako Idylla 27 wśród dzieł Teokryta, zatytułowany Ὀαριστός („Droczenie się”⁴⁹). Przekomarzaniu się pary towarzyszy coraz większa bliskość i intymność; w dialogu bezimienna pasterka, opierając się staraniom pasterza Dafnisa, podnosi różne trudności, jak wierność Artemidzie i niechęć do życia małżeńskiego czy strach przed porodem (robiący szczególne wrażenie w kontekście epitafiów młodych kobiet, które umierają w połogu, jakie zachowały się w Antologii Greckiej), ale przede wszystkim prowokuje mężczyznę, łącząc w swej postaci elementy bierne i czynne, na które postać męska musi zareagować w odpowiedni sposób, zgodnie z poetyką „rytuału” uwodzenia, nie zrażając się, lecz podwajając wysiłki. Dafnis zbija więc argumenty dziewczyny, podkreśla nieuchronność Erosa, uległość mężów, radość macierzyństwa. Począwszy od wspomnienia o pocałunku (dialog rozpoczyna się *in medias res*), pasterz stopniowo dąży do przełamania bariery dotyku i odbycia stosunku, w trakcie którego następuje przemiana dziewczyny w kobietę i matkę. Na koniec odchodzą każde do swoich obowiązków.

„Przekomarzanie się” jako formuła rytuału płodności jest tak stare jak pierwsze dostępne nam przykłady literatury miłosnej – pieśni Inanny i Dumuziego⁵⁰; szczególnie zaś dialogiczno-narracyjne „Zaloty Inanny i Dumuziego”. Dzieło rozpoczyna się od zwrotu boga słońca – Utu do Inanny, którą – jako brat – przygotowuje do małżeństwa z pasterzem Dumuzim. Już w tym passusie sam Utu przyjmuje wstępnie rolę „zalotnika” (*sexual initiator*), na co Inanna reaguje z oporem; gdy bóg obiecuje bogini przynieść len, ta pyta:

⁴⁸ LSJ, s.v. „ἐφάπτω”, w połączeniu z genetiwem czasownik przyjmuje znaczenie „zgłaszać roszczenia do czegoś, uznać za swoją własność”. Nie chodzi naturalnie o przyjęcie tak dosłownego sensu, a raczej o władczość i zaborczość gestu Simaity.

⁴⁹ Por. Hom. *Il.* 14.216-217: rzeczownik podsumowuje opis pasa Afrodyty, w scenie, w której pożyczca go od niej Hera, by tym łatwiej uwieść Zeusa. W pasie zakłète są wszelkie pokusy, a więc miłość, pożądanie, igraszki, słowem oszustwa (Ὀαριστός), które odbierają rozum nawet najmądrzejszym.

⁵⁰ Bendt Alster, „Sumerian Love Songs”, *Revue d'Assyriologie et d'archéologie Orientale* 79, nr 2 (1985): 127-159.

kto go dla mnie uczesze? Utu: przyniosę uczesany. Inanna: Kto mi go uprzedzie. Utu: przyniosę uprzedzony, etc. Całość kończy się nakazem przygotowania łoża małżeńskiego, a na scenę wkracza Dumuzid, który spotyka się z odrzuceniem, ponieważ Inanna nie chce pasterza, woląc rolnika. Dumuzid musi zatem przełamać jej niechęć, całość zaś podsumowana jest jako kłótnia podszyta pożądaniem: „Wypowiedziane przez nich słowa były słowami pożądania. Wraz z rozpoczęciem kłótni rozgorzało pożądanie kochanków”⁵¹. I chociaż gra, jaka toczy się pomiędzy kochankami, pomijając kwestię faktycznego wpływu i istnienia rytuału „świętego małżeństwa”⁵², opiera się na trzech wyraźnych etapach: przejście od przynależności do rodziny, ku zjednoczeniu z kochankiem, a następnie ku „życiu małżeńskiemu”, w określonych rolach kobiety i ojca⁵³, to jednak trudno wyodrębnić poszukiwaną cztero/pięciostopniową gradacyjną strukturę, która obejmowałaby konstrukcyjnie całość opowieści.

Tego typu strukturę zaproponowała Cora Angier Sowa, analizując sceny uwodzenia, głównie pomiędzy Herą a Zeusem w *Iliadzie* (Il. XIV 153-351), Aressem i Afrodytą w *Odysei* (Od. VIII 266-366) oraz Afrodytą i Anchizesem w piątym hymnie homeryckim „Do Afrodyty” (HH V). Badaczka, uwzględniając różnice i podobieństwa tych scen, ustaliła cztery składniki toposu: 1. motywacja, jaką czuje uwodziciel; 2. przygotowanie do aktu uwodzenia (scena kąpieli i strojenia się); 3. ukazanie się uwodziciela uwodzonemu i reakcja, jaką wywołuje (z tym etapem związane jest kłamstwo lub oszustwo); 4. akt współżycia, po którym następuje sen, pobudka i scena ponownego ubierania. Finalny akt badaczka sklasyfikowała jako element typowy ze względu na jego minimalistyczny opis i rytualną naturę⁵⁴.

Nakładając na tak zarysowany model uwodzenia topos stopni, można zauważyć strukturalne podobieństwo, jak gdyby był on skonkretyzowaniem tego ogólnego schematu. Jednakże należy zaznaczyć, że sceny Homeryckie są jedynie „migawkami”, funkcjonalnymi elementami szerszego planu, dlatego też wśród przykładów, jakie analizowała C.A. Sowa, uwagę zwraca przede

⁵¹ Inanna. *Queen of Heaven and Earth. Her Stories and Hymns from Sumer*, trans. Diane Wolkstein, Samuel Noah Kramer (Cambridge: Harper 1983) 30-34; s. 34: „The word they had spoken / Was a word of desire. / From the starting of the quarrel / Came the lovers' desire”.

⁵² Zob. Gonzalo Rubio, „Review of Inanna and Dumuzi: A Sumerian Love Story, by Yitschak Sefati”, *Journal of the American Oriental Society* 121, nr 2 (2001): 268-269.

⁵³ Zob. też: Diane Wolkstein, *Interpretations of Inanna's Stories and Hymns*, w: *Inanna. Queen of Heaven and Earth*, 150-155.

⁵⁴ Cora Angier Sowa, *Traditional Themes and The Homeric Hymns* (Chicago: Bolchazy-Carducci Publishers, 1984), 68-70.

wszystkim HH V, ponieważ jako jedyny w całości poświęcony został motywowi uwodzenia i daje jego pełny obraz.

Ten najstarszy spośród hymnów, datowany na końcowe dekady VII wieku przed Chr.⁵⁵, ocean czasu, jaki odgradzał go od Teokryta, przekroczył dzięki aleksandryjskiej filologii w postaci zbioru, który przypuszczalnie obejmował grupę dłuższych hymnów, dostępnego poetom wczesnohellenistycznym. Nieobce Teokrytowi były również krótsze utwory, na co wskazuje idylla 22, której początek wyraźnie jest skomponowany w odniesieniu do hymnu 33. Podobnie ślady badacze odnajdują w sielance 17 i 24⁵⁶.

Wobec tego duże zdziwienie wywołuje opinia współczesnych wydawców i komentatorów hymnów, którzy sami dziwili się, iż tak znakomity tekst jak HH V nie wpłynął na późniejszą literaturę⁵⁷. A chociaż kolejni badacze wskazywali ślady jego obecności wśród dzieł Kallimacha, dopiero Andrew Faulkner sporządził nieco szerszy katalog reminiscencji hymnu – w dziełach Kallimacha, Apolloniosa z Rodos, Moschosa i autorów z czasów późnego Cesarstwa i Bizancjum, nie tyle jako wyczerpujący zbiór, lecz dowód na znajomość hymnu w literaturze antycznej i zachętę do poszukiwania jego echa⁵⁸. Jednakże główną metodą było odkrywanie reminiscencji językowych, które faktycznie są najlepszym dowodem korelacji tekstów, ale niekoniecznie muszą być jedyną formą szerokiego wpływu dzieła literackiego. Jak się bowiem wydaje, do grupy tekstów inspirowanych HH V można zaliczyć idyllę 2 Teokryta – nie poprzez leksykę czy stylistykę, ale kompozycję opowieści Simaity o tym, „skąd wzięła się jej miłość”. Nie sposób co prawda

⁵⁵ Kwestia datacji hymnu jest problemem filologicznym samym w sobie i doczekała się obszernej literatury, obecnie przeważa, jak ujmuje to A. Faulkner, *opinio communis* – ostatnie trzydziestolecie VII wieku, jak zaproponował Dawid West; wcześniej niż wiek VI, według propozycji A. Faulknera, przypuszczalnie po *Teogonii* i *Pracach i dniach* Hezjoda, zob. Andrew Faulkner, *The Homeric Hymn to Aphrodite. Introduction, Text, and Commentary* (Oxford: Oxford University Press, 2008), 47-50.

⁵⁶ Andrew Faulkner, *The Collection of Homeric Hymns. From the Seventh to the Third Centuries BC*, w: *The Homeric Hymns. Interpretative essays*, ed. Andrew Faulkner (Oxford: Oxford University Press, 2011), 195-196.

⁵⁷ Zob. *The Homeric Hymns*, Thomas William Allen, William Reginald Halliday, Edward Ernest Sikes (eds.), 2nd ed. (Oxford: Oxford University Press, 1934): 349: „It seems strange to us that such brilliant literature made little or no impression on subsequent readers”.

⁵⁸ Faulkner, *The Homeric Hymn to Aphrodite*, 50-52. Jest to o tyle istotna informacja, że komentatorzy ujmują HH 5 w kontekście hymnów homeryckich i mitów trojańskich, skupiając się na samym dziele, taką metodę można dostrzec przykładowo w jednym z nowszych wydań: S. Douglas Olson (ed.), *The 'Homeric Hymn to Aphrodite' and Related Texts: Text, Translation and Commentary* (Berlin, Boston: De Gruyter, 2012), gdzie hymn ukazany jest na tle innych hymnów homeryckich poświęconych boginiom.

stwierdzić jednoznacznie, iż Teokryt wymodelował tę narrację według „Hymnu do Afrodyty” w sposób bezpośredni, ale wydaje się, że można zaryzykować tezę, iż właśnie to dzieło jest pierwszym, w pełni opracowanym przykładem konstrukcji, która po wiekach przybierze scholastyczną szatę stopni miłości, swoistym proto-toposem.

Ogólny kontekst opowieści o nauczce, jaką Zeus postanowił dać Afrodycie za ciągłe łączenie bogów więzami uczuć ze śmiertelnikami, przez co nieśmiertelni doświadczali przemijania, jest dobrze znany⁵⁹, a współczesne interpretacje hymnu oscylują wokół tematyki rytualnej (w powiązaniu z literaturą bliskowschodnią i postacią Isztar-Inanny, z opowieścią o jej wstąpieniu do podziemi⁶⁰), politycznej (zorientowanej wokół postaci Anchizesa i rodu Enadów) oraz „etiologicznej” (związanej z tematyką zakończenia epoki heroicznej poprzez położenie kresu związkom bogów ze śmiertelnikami)⁶¹. W tym zakresie można uznać, że warstwa znaczeniowa hymnu jest dobrze znana, nawet jeśli inspiruje kolejne reinterpretacje, w zakresie antycznej seksualności i mitologii wyrastającej wokół Afrodyty, Erosa i pojęć, jakie w kulturze greckiej reprezentują. Niektóre kwestie ujawniają się wyłącznie w kontekście epoki, ale bez względu na bogactwo znaczeń, istota HH V, jego tematyka – uwiedzenie śmiertelnika przez boginię, i to właśnie Afrodytę – wprowadza uniwersalny motyw, oparty na dynamice relacji postaci, w którą można wpisać każdorazowo aktualne treści, co stanowi idealną przesłankę dla obrania go za imitacyjny model „spraw Afrodyty” (ἔργα... Ἀφροδίτης) – strukturę, która – składając się z konkretnych elementów – jako konstrukcyjny „szkielet” jest już bogata znaczeniowo, niejako też uświęcona poprzez tło rytualne (i może w jakiejś części imię Homera). Analiza tekstu zostanie zatem ograniczona do kompozycji i układu postaci. Wobec tego zaakcentowane będą jedynie te momenty, które tworzą kamienie milowe w układzie wydarzeń tekstowych, i element, jaki spaja je w całość, a który Hugh Parry określił mianem „erotycznej Ananke”⁶².

Ekspozycja treści hymnu nie pozostawia już od samego początku wątpliwości co do przebiegu wydarzeń tekstowych; wszak wśród bogiń, które nie podlegają „sprawom Afrodyty”, sama Pafijka nie pojawia się, a od wyroku Zeusa nie ma ucieczki. Mimo że wyrok obejmował połączenie się bogini ze

⁵⁹ Faulkner, *The Homeric Hymn to Aphrodite*, 1; Olson, *The 'Homeric Hymn to Aphrodite'*, 28.

⁶⁰ Barbara Breitenberger, *Aphrodite and Eros. The Development of Erotic Mythology in Early Greek Poetry and Cult* (New York: Routledge, 2007), 45 nn.

⁶¹ Faulkner, *The Homeric Hymn to Aphrodite*, 3-22.

⁶² Hugh Parry, „The Homeric Hymn to Aphrodite: Erotic ‘Ananke’”, *Phoenix* 40, nr 3 (1986): 253-264.

śmiertelnikiem, to jednak nie został w tekście sprowadzony do samego współżycia, które zostało zaznaczone jednym czasownikiem (w. 167 παραλέγω), ale rozłożony na całą historię miłosną, z motywem zakochania i uwiedzenia tak, aby zaznaczyć wszystkie elementy mitologicznej opowieści. Bezpośredni wstęp do niej wprowadzają wersy 45-55, zawierające wyrok Zeusa na Afrodycie: pragnienie miłości ze śmiertelnikiem, którym okazuje się Anchizes, wypasający właśnie bydło na Idzie:

τῇ δὲ καὶ αὐτῇ Ζεὺς γλυκὺν ἥμερον ἔμβαλε θυμῷ
 ἀνδρὶ καταθνητῷ μιχθήμεναι, ὄφρα τάχιστα
 μηδ' αὐτῇ βροτέης εὐνῆς ἀποεργμένη εἴη,
 [...]
 Ἀγχίσεω δ' ἄρα οἱ γλυκὺν ἥμερον ἔμβαλε θυμῷ,
 ὃς τότε' ἐν ἀκροπόλοισι ὄρεσιν πολυπιδάκου Ἴδης
 βουκολέεσκεν βοῦς δέμας ἀθανάτοισιν ἑοικώς [w. 45-47 i 53-55].

Już ta scena, zanim dane będzie Afrodycie zobaczyć Anchizesa, chociaż w narracji bardzo naturalna, nosi cechy boskiego podstępku jako spreparowana przez Zeusa w taki sposób, aby mężczyzna został przez boginię zobaczony w swoim naturalnym habitacie, w najlepszym momencie, gdy wyeksponowana jest jego siła i urok. W skondensowanej formie przypomina ona machinacje Ateny w VI księdze *Odysei*, w której zaaranżowała spotkanie pomiędzy Nauzyką i Odyseuszem. Ukazawszy się dziewczynie we śnie, naganą i namową skłoniła ją, by wybrała się nad rzekę prać ubrania i zażywać kąpieli, akurat tam, gdzie sprowadziła wcześniej Odyseusza. Wszystko to podszyte było przygotowaniem do zaślubin, gdyż taką właśnie myśl zaszczepiła w dziewczynie Atena. Wędrowiec zatem zobaczył Nauzykę w bardzo specyficznym momencie, po pracy, po kąpieli, w trakcie zabawy z innymi dziewczętami, prezentowała się niczym bogini. Podobna sytuacja dotyczyła Odysa, który najpierw został ukazany nago, niczym dziki zwierz w trakcie polowania, co w dziewczętach wzbudziło lęk, a następnie w trakcie kąpieli, gdy z nagiego dzikusa przemienił się w cywilizowanego herosa, zwłaszcza że sama Atena dodała mu wzrostu i urody (Od. VI 1-255).

W takim więc kontekście rozpoczyna się struktura sceny spotkania Afrodyty i Anchizesa, w której można wyodrębnić cztery podstawowe momenty: *visus, alloquium, tactus, coitus*.

* 1a. *visus* (w. 56-57):

τὸν δὲ ἔπειτα ἰδοῦσα φιλομειδῆς Ἀφροδίτη
ἠράσατ', ἔκπαγλος δὲ κατὰ φρένας ἥμερος εἶλεν.

Afrodyta dostrzega nieświadomego Anchizesa i zakochuje się od pierwszego spojrzenia – spełnia się w ten sposób wyrok Zeusa, nie ma już odwrotu. Anchizes jednak jeszcze o niczym nie wie, jest to rzecz kluczowa dla kompozycji tekstu, ponieważ wprowadza porozumienie pomiędzy nadawcą a odbiorcą, które tworzy się właśnie kosztem Anchizesa. Pozwoli to autorowi zrealizować podwójną narrację, opartą na późniejszym kłamstwie Afrodyty. Tymczasem bogini udaje się na Cypr, gdzie następuje scena kąpieli i ubierania się, niczym scena zakładania zbroi w epice (w. 58-65). Afrodyta nie panuje wprawdzie nad wyrokiem, ale ma całkowitą kontrolę nad przebiegiem sytuacji, a więc też nad tym, w jaki sposób zostanie zobaczona. W wersji 68 dociera zatem na Idę, czemu towarzyszy słynna scena przemarszu bogini, w trakcie którego jej erotyczny nastrój udziela się całej przyrodzie (w. 68-75) jako zapowiedź połączenia kochanków, i ponownie dostrzega Anchizesa. Tym razem nie w naturze, lecz w kulturze – samotnie bowiem stroi kitharę. Nieśmiertelna ukazuje się śmiertelnikowi.

* 1b. *visa* (w. 81-90):

στῇ δ' αὐτοῦ προπάροιθε Διὸς θυγάτηρ Ἀφροδίτη
παρθένῳ ἀδμήτῃ μέγεθος καὶ εἶδος ὁμοίῃ,
μὴ μιν ταρβήσειεν ἐν ὀφθαλμοῖσι νοήσας.
Ἀγχίσης δ' ὁρώων ἐφράζετο θαύμαινέν τε
εἶδός τε μέγεθός τε καὶ εἵματα σιγαλόεντα.
πέπλόν μὲν γὰρ ἔεστο φαινότερον πυρὸς αὐγῆς,
καλόν, χρύσειον, παμποίκιον: ὥς δὲ σελήνη
στήθεσιν ἄμφ' ἀπαλοῖσιν ἐλάμπετο, θαῦμα ἰδέσθαι:

Zanim jednak będzie dane pasterzowi-kitharzyście zobaczyć Afrodytę, rodzi się „Frygijka” (w. 81-83), *alter ego* bogini, stworzona, aby Anchizes nie przeraził się majestatu, a więc po to, by wzbudzić w nim uczucie erotyczne, nie zaś religijne. I ten podstęp udaje się doskonale, Anchizes chłonie wzrokiem Afrodytę-Frygijkę i zakochuje się natychmiast (84-90).

* 2. *alloquium* (w. 91-154)

Zdecydowanie najobszerniej zrealizowana część spotkania, zawierająca dialog w stylu *qui pro quo*, w którym Afrodyta-Frygijka z jednej strony przekonuje Anchizesa, że jest śmiertelną dziewczyną, porwaną przez Hermesa z orszaku Artemidy, aby wejść w jego łóżce, jako poddana mu, niedoświadczona i nieświadoma dziewczyna, z drugiej – na oczach odbiorców – wyraźnie manipuluje Anchizesem, wykorzystując boskie moce. W tej bierno-czynnej postawie manipularki wyraźnie zdradza się figlarna i przekorna bogini, jaką autor HH V sportretował we wstępie⁶³.

Anchizes co prawda wydaje się przejawiać pewne podejrzenia, początkowo zwraca się do Frygijki jako do bogini, wymieniając kolejno swoje typy, Artemida, Latona, Afrodyta, Temida, Atena, jedna z Charyt lub nimf, prosi o pomyślność i ofiaruje się zbudować ołtarz (w. 92-106). Tym niemniej należy zwrócić uwagę na różnicę, jaka następuje w wersach 180-184, gdy heros po raz pierwszy widzi Afrodytę bez przebrania Frygijki: przejmuje go lęk, nie zachwyty jak poprzednio, nie chłonie jej już wzrokiem, ale go odwraca i zasłania oblicze, prosi o darowanie życia. A zatem słowa Anchizesa, „podejrzewającego” Frygijkę o bycie boginią należy traktować jako formułę erotycznego języka uwodziciela, podobną do sposobu, w jaki Odyseusz zwraca się do Nauzykai (*Od.* VI 149-159), nazywając ją najpierw boginią, Ateną lub Artemidą, a następnie dopiero śmiertelniczką. Dlatego też warto zaznaczyć, że w tej grze pozorów następuje podwójne odwrócenie ról – z jednej strony odbiorca wciąż obserwuje „karę” Afrodyty, ale z drugiej właśnie ta kara obejmuje jej podporządkowanie się uczuciom do śmiertelnika, a więc przyjęcie postawy dziewczyny poddającej się mężczyźnie. Stąd też kłamstwo Afrodyty jest prawdą Frygijki, a przejęcie inicjatywy przez Anchizesa jednocześnie podkreśla jego kontrolę nad Frygijką i uległość Afrodycie. Podejrzliwość Anchizesa i odpowiedź Frygijki-Afrodyty prowadzą do zbudowania pomiędzy kochankami erotycznego ładunku, który wybucha w akcie dotyku.

* 3. *tactus* (w. 155-160):

ὦς εἰπὼν λάβε χεῖρα: φιλομειδῆς δ' Ἀφροδίτη
ἔρπε μεταστρεφθεῖσα κατ' ὄμματα καλὰ βαλοῦσα
ἐς λέχος εὖστρωτον, ὅθι περ πάρος ἔσκεν ἄνακτι

⁶³ Podobnie też ukazywali ją Homer (*Il.* XIV 214-217) i Hezjod (*Theog.* 201-206).

χλαίνῃσιν μαλακῆς ἐστρωμένον: αὐτὰρ ὑπερθεῖν
 ἄρκτων δέρματ' ἔκειτο βαρυφθόγγων τε λεόντων,
 τοὺς αὐτὸς κατέπεφνεν ἐν οὔρεσιν ὑψηλοῖσιν.

Wyrażenie λάβε χεῖρα ma w kontekście całości opowieści szczególny ciężar. Jak pisze S. Douglas Olson, gest ten w fizyczny sposób wyraża słowa Anchizesa, który w poprzedzających wersach zapowiada, że nic nie powstrzyma go już od skonsumowania związku z Frygijką-Afrodytą; potwierdza on władzę Anchizesa nad dziewczyną, przypominając gest „małżeński”⁶⁴, obecny w przedstawieniach *hieros gamos* (np. w świątyni E, w Seliuncie, na metopie, ok. 450 r. przed Chr.). Porównanie to zaproponowała Ann L. T. Bergren⁶⁵, powołując się na opracowanie Iana Jenkinsa, który omawiał motyw porwania, zakodowany w geście χεῖρ ἐπὶ καρπῷ („ręka na nadgarstku/przedramieniu”) w malarskich scenach rytuału zaślubin. Obrzęd, podobnie do aktu unoszenia na rydwan, interpretowany jako rytualne porwanie, sprowadza się do rytu przejścia panny młodej od jednej grupy do drugiej, z jednego stanu społecznego do drugiego, z czym wiąże się doświadczenie odejścia i przemiany, z paralełą pomiędzy weselem i pogrzebem (analizowany materiał archeologiczny, lekythos z Palermo, datowany jest na 500-490 r. przed Chr.)⁶⁶. W centrum tej przemiany stoi właśnie ów intrygujący gest. Co więcej, można go połączyć z innymi scenami „porwania”, a mianowicie motywem zagarnięcia wybranka przez bóstwo, w którym porywacz jedną ręką obejmuje ramiona lub tułów, drugą zaś chwyta za przedramię porywanego⁶⁷. Jest to istotne o tyle, że jakkolwiek akt ujęcia za rękę w wersji 155 byłby najważniejszym momentem passusu, nie jest jedynym traumatycznym do-

⁶⁴ Olson, *The 'Homeric Hymn to Aphrodite'*, 216.

⁶⁵ Ann L. T. Bergren, „The Homeric Hymn to Aphrodite”: Tradition and Rhetoric, Praise and Blame”, *Classical Antiquity* 8, nr 1 (1989): 23.

⁶⁶ Ian Jenkins, „Is There Life After Marriage? A Study of The Abduction Motif in Vase Paintings of The Athenian Wedding Ceremony”, *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, nr 30 (1983): 139 ff.

⁶⁷ Zob. Eos i Tithonos, Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts, USA, nr. kat. Boston 95.28, Beazley Archive No.: 205036, Kyliks, attycki, czerwono figurowy, ok. 470-460 przed Chr.; Eos i Tithonos, Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts, USA, nr. kat. Boston 03.816, Beazley Archive No.: 203171, amphora, ok. 480-470 przed Chr.; Eos i Tithonos, British Museum, London, UK, nr. kat. London E72, Beazley Archive No.: 211658, kyliks, czerwono figurowy, ok. 475- 425 przed Chr.; Zeus i Ganimedes, Museo Archeologico Nazionale di Spina, Włochy, nr. kat. Ferrara T212BVP, Beazley Archive No.: 211576, kyliks, attycki, czerwono figurowy, ok. 475-425 przed Chr. A także: Świątynia Ateńczyków na Delos, rekonstrukcja zachodniego akroterionu „Eos porywająca Kefalosa oraz rekonstrukcja wschodniego akroterionu „Boreasz unoszący Orejtyję”, wg Athanassiadi, za: Maria Ludwika Bernhard, *Sztuka grecka V wieku p.n.e.* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1991), 528-529, rys. 390 i 391.

świadczaniem dla Frygijki-Afrodyty, ponieważ już w wersach 117-125, w skrzynkowo przedstawionym w opowieści-kłamstwie motywie, dziewczyna zostaje uniesiona przez Hermesa (ἀναρπάζω, w. 117). I chociaż bóg nie występuje aktualnie w roli kochanka, lecz pośrednika-opiekuna, dla dziewczyny nie ma to większego znaczenia, gdyż jej doświadczenie spotkania z Hermesem ukazuje go w roli psychopompa⁶⁸. Należy bowiem zwrócić uwagę, w jaki sposób zmienia się nastrój i kolorystyka tejże sceny – najpierw dominuje kolor złoty, Hermes ma złotą różdżkę, Artemida pozłacane wrzeciono; grupa dziewcząt i chłopców bawi się, panuje nastrój radosny i gwarny; po czym szybko następuje zmiana: po porwaniu Frygijka wiedziona jest najpierw wśród pól uprawnych, gdzie żyją ludzie, dalej wśród ugorów i w dziczy, gdzie żyją jedzące surowe mięso dzikie zwierzęta w cieniowych (σκιόεις, w. 124) wawozach. Podobnie i scenom sprowadzania przez Hermesa duszy do Hadesu towarzyszy gest chwytu za rękę⁶⁹. Bóstwo zatem, jako posłaniec, stanowi przedłużenie woli Zeusa, ale jednocześnie, jako pośrednik, opiekun i psychopomp, sprawia, że Frygijka doświadcza jeśli nie samej śmierci, to z pewnością jej zapowiedzi lub posmaku, a poprzez nią także Afrodyta doznaje anty-siebie, mocy przeciwnej swojej własnej – w motywie stopniowego oddalania się od wiecznego życia, podczas gdy ona sama to życie rozbudza, powodując wzrost i rozmnażanie (por. w. 68-75). Paralelę tę potwierdza frazeologia, która w obydwóch miejscach o płodności natury i scenie porwania jest wymownie podobna i różna:

ἦ δ' ὁρώσα μετὰ φρεσὶ τέρπετο θυμὸν
καὶ τοῖς ἐν στήθεσσι βάλ' ἥμερον· οἱ δ' ἅμα πάντες
σύνδου κοιμήσαντο **κατὰ σκιόεντας ἐναύλους**: [w. 72-74]

oraz

πολλὰ δ' ἔπ' ἤγαγεν ἔργα καταθνητῶν ἀνθρώπων,
πολλὴν δ' ἄκληρόν τε καὶ ἄκτιτον, ἣν διὰ θῆρες
ὠμοφάγοι φοιτῶσι **κατὰ σκιόεντας ἐναύλους**: [w. 122-124]

⁶⁸ Jenny Strauss Clay, „Hide and Go Seek. Hermes in Homer”, w: *Tracking Hermes, Pursuing Mercury*, ed. John F. Miller and Jenny Strauss Clay (Oxford: Oxford University Press, 2019), 68-69; Joseph Farrell, „Hermes in Love. The Erotic Career of a Mercurial Character”, w: *Tracking Hermes, Pursuing Mercury*, 127-129, 132-136; Stephen J. Harrison, „Horace's Mercury and Mercurial Horace”, w: *Tracking Hermes, Pursuing Mercury*, 164-168.

⁶⁹ Hermes (psychopomp) sprowadza zmarłą Myrrine do Hadesu, lekythyos, relief, ok. 430-420 przed Chr., Ethniko Archaiologiko Museo w Atenach, zob. Christoph W. Clairmont, „The lekythos of Myrrhine”, w: *Studies in Classical Art and Archaeology. A Tribute to Peter Heinrich von Blanckenhagen*, eds. Günter Kopcke, Mary B. Moore (New York: J.J. Augustin, 1979), 103-110.

Uwagę zwraca nastrój *passusów*, w pierwszym wszechogarniający instynkt rozrodczy sprawia, że wąwozy, których dnem płynie rzeka, sprawiają wrażenie tajemniczego miejsca, gdzie w cieniu osłaniającym od upalnego słońca dzieje się cud natury, w drugim wypadku, począwszy od pracy śmiertelników (*καταθνητός*), poprzez pożerające ciało zwierzęta, wąwozy wręcz tchną śmiercią, a ich cienistość jest mrokiem zaświatów.

Skrzynkowo umieszczona w kłamstwie Afrodyty opowieść Frygijki skutecznie buduje paralelę pomiędzy aktem porwania dziewczyny przez Hermesa a aktem „porwania” przez Anchizesa, podkreślając, że obydwie postaci męskie łączy w tym rola „psychopompa”⁷⁰. Jak Frygijka poprzez porwanie przez Hermesa, tak Afrodyta poprzez gest Anchizesa doświadcza dotyku śmierci. Motywy uprowadzenia i „zaślubin” spotykają się w momencie ujęcia za rękę⁷¹ (*λάβε χεῖρα*, w. 155), gdzie w jednej chwili zlewa się postać Hermesa z postacią Anchizesa, gdyż obydwaj sprowadzają byty do niższego świata⁷² – bóstwo prowadzi ludzkie dusze do Hadesu, Anchizes – boginię do świata ludzi z Olimpu. W tym samym akcie spajają się postaci Frygijki i Afrodyty, ponieważ pod dotykiem mężczyzny-myśliwego obydwie doświadczają po raz pierwszy „małej śmierci”⁷³ – Frygijka jako inicjacji, Afrodyta jako posmaku śmiertelności; obydwie zmierzają ostatecznie ku przemianie w matki⁷⁴. Kompozycyjnie następuje również połączenie w jednolitą strukturę

⁷⁰ Afrodyta po raz drugi ujrzała Anchizesa, gdy stroił kitharę, dzieło Hermesa, chociaż co do samego instrumentu można mieć wątpliwości, gdyż w Hymnie do Hermesa pojawiają się nazwy lira (w. 423), *forminga* (w. 506) i *kithara* (w. 515) na określenie tego samego wynalazku.

⁷¹ Sytuację tę można odnieść do idylli 2, gdzie ujęcie przez Simaitę Delfisa za rękę z jednej strony staje się ekwiwalentem zaślubin, z drugiej jest porwaniem i zawłaszczeniem mężczyzny. Aktem do tego stopnia ostatecznym, że – jako *signum ex post* – zapowiada niebezpieczeństwo czyhającej na śmierć z rąk zazdrosnej i zaborczej czarownicy władającej chtoniczną mocą Hekate.

⁷² Motyw ten ma istotne połączenie z gestem odwrócenia oczu (w. 156) oraz poczuciu wstydu *ᾠειδος* (w. 247), jaki towarzyszy Afrodycie w poczuciu uszczerbku w boskim statusie; według stanowiska H. Parry’ego, poczucie wstydu, jakim operuje autor hymnu, opiera się na pozycji w społeczności, w której wartość mierzalna jest według hierarchii; Parry, „The Homeric Hymn”, 254; zob. Eric R. Dodds, *The Greeks and the Irrational* (Berkeley: University of California Press, 1951), 28-63 (rozdz. *From Shame-Culture to Guilt-Culture*). E. J. Bickerman, odnośnie do wersów 247-248, pisał, że Afrodyta jest zawstydzona, ponieważ straciła swoją pozycję, wybierając kochanka o niższej pozycji społecznej; Elias J. Bickerman, „Love Story in the Homeric Hymn to Aphrodite”, *Athenaeum* 54 (1976): 239.

⁷³ Georges Bataille, *Erotyzm*, tłum. Maryna Ochab (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1999), 21-23; 100-101.

⁷⁴ Wymownie zapytuje w tytule swojego artykułu Ian Jenkins „Is There Life after Marriage?”, wskazując na paralelę między aktem zaślubin i rytami funeralnymi. W sposób zupełnie rozbrajający macierzyństwo i strach przed śmiercią łączy autor idylli 27 z korpusu Teokryta, wkładając

podwójnej sytuacji tekstowej – upada wewnętrzna narracja Afrodyty, łącząc się z zewnętrzną, główną narracją autora hymnu.

Afrodyta w tej scenie odwraca wzrok – spuszcza oczy; motyw ten doczekał się szeregu interpretacji, ale w obrębie samego hymnu ma jedyną analogię w odwróceniu wzroku przez Anchizesa – a to zostało wywołane strachem przed śmierciąadaną ręką bogini, można więc sądzić, że w tak paralelnie skonstruowanym tekście akt, który w wypadku Frygijki może mieć posmak wstydu, faktycznie jest przejawem strachu przed doznaniem śmiertelności.

Ale to, co łączy boginię z jej *alter ego* na poziomie inicjacyjnego, a więc jednorazowego doświadczenia, może mieć zupełnie inny wymiar w odniesieniu do faktycznej natury Afrodyty. Nie można przecież zapominać, że jest to moment, kiedy bogini, której domeną, według Hezjoda, są szept, uśmiech i oszustwa prowadzące do rozkoszy i miłości (*Theog.* 205-206), dzięki kłamstwu dąży do połączenia się z Anchizesem. Wieloznaczność tego motywu odzwierciedla wielość wątków, które splatają się w tym dokładnie momencie, w którym Anchizes chwytA Afrodytę za rękę/nadgarstek. Działające w tym momencie emocje postaci, „pasterza/myśliwego” i „dziewicy Frygijki” oraz Afrodyty doświadczałej przedsmaku śmiertelności, zderzają się z tym, co dla bogini naturalne i wieczne oraz nietypowe i przygodne (ze względu na wyrok boski). Dlatego też w tej scenie w sposób szczególny to, co przydarza się Afrodycie, kontrastuje z jej przekorną i niefrasobliwą naturą.

I z tego też powodu motyw spuszczenia wzroku w połączeniu z tajemniczym uśmiechem Afrodyty z jednej strony odnosi się do sytuacji poetyckiej, z drugiej do postaci, w czym daje się poznać oszust-uwodziciel⁷⁵. Co ciekawe, epitet φιλομμειδής Ἀφροδίτη pojawia się w hymnie pięć razy: dwukrotnie we wstępie, gdzie autor ukazuje naturę bogini – w wersie 17, gdy wspomniana jest Artemida, w środku passusu dotyczącego bogiń, których – pomimo prób – nie udało jej się pokonać; w wersie 49, gdzie mowa jest o przechwałkach Afrodyty, jak to potrafi łączyć nieśmiertelnych ze śmiertelnikami i jak wiele ma z tego zabawy; oraz trzykrotnie w narracji: w wersie 56, gdy zobaczyła Anchizesa, w 65 – tuż przed wyruszeniem na spotkanie z Anchizesem, i 155, gdy Anchizes chwycił jej dłoń. Poza więc dwoma momentami, w których uśmiech Afrodyty wywoływały jej podstęp, trzykrotnie pojawia się on w oczekiwaniu na spotkanie z Anchizesem, które dla

w usta dziewczyny słowa: „Drż przed porodem, i ręki ja Ilityi się boję” (śmierci w połogu); „Boję się ciąży, bo ona kształt odejmuje kobiecie” (w. 27; 29, przeł. K. Kaszewski).

⁷⁵ Dostrzegalne jest to w scenie z idylli 2 Teokryta, w której wystudiowane zawstyżenie Delfisa ma jedynie uspić czujność uwodzonej Simaity, poprzez odzwierciedlenie jej własnych emocji.

Afrodyty jest spotkaniem z nieznanym – towarzyszy więc on specyficznemu napięciu, jakie odczuwa – zarówno jako „dziewica”, z przygotowanego kłamstwa, jak i nieśmiertelna bogini, która wprowadza w życie swój uwodzicielski podstęp.

* 4. *coitus* (w. 161-167)

Pod dotykem ręki Anchizesa narracja Afrodyty upada, jak wcześniej Anchizes z Hermesem, tak obecnie Afrodyta spaja się z Frygijką, ulegle dając się poprowadzić ku łożu. Akt współżycia jest dla niej przedłużeniem doświadczenia śmiertelności i dopełnieniem rytuału inicjacji. W erotycznym, choć nad wyraz eleganckim, opisie rozbierania bogini na łożu ze skór upolowanych przez Anchizesa zwierząt widzimy scenę z jednej strony miłosnych pieszczot, z drugiej symbolicznego pozbawienia Afrodyty jej atrybutów, jej „zbroi”. W ręku myśliwego, reprezentującego ponownie jej anty-żywioł, ale poprzez nią stającego się ojcem, przemienia się w zdobywcę, a jej ubranie, schludnie złożone na boku, w skórę zdartą z upolowanej ofiary. Powagę tej chwili podkreśla rozłożenie aktu na kilka wersów (w. 157-166), po których następuje jedynie wzmianka o samym współżyciu (παράλεγω, w. 167).

Następnie, według schematu C.A. Sowy, kochankowie zapadają w sen, z którego budzą się już w innym świecie, choć raczej należałoby powiedzieć – wracają do rzeczywistości. Bogini ukazuje się Anchizesowi po raz pierwszy we właściwej postaci, herosa ogarnia groza (strach przed kastracją i śmiercią). Tym niemniej wyrok Zeusa dopełnił się – Afrodyta stała się matką, poprzez śmiertelność Anchizesa, którego pokochała, i Eneasza, jej syna, doświadcza śmiertelności tym dotkliwiej, że doświadcza jej przez miłość.

*

Na koniec należy przywołać jeszcze jeden element łączący wydarzenia tekstowe, a mianowicie „konieczność”, która sprawia, że Afrodyta, chociaż może sterować przebiegiem sytuacji, nie może jej uniknąć. W wyniku wyroku Zeusa bogini nie traci swojej mocy, ale też nie przynależy do bogiń, które oparły się erosowi – Ateny, Artemidy i Hestii (w. 33-44), a więc i ona pozostaje podległa samej sobie. Wyrok władcy bogów uruchamia ten „paradoks”⁷⁶. Z jednej strony Afrodyta w pełni kontroluje przebieg wydarzeń

⁷⁶ Bickerman, „Love Story”, 230: „The paradoxical novelty of the Hymn consist in showing the power of sexual stimulus that Aphrodite personifies over Aphrodite herself”.

tekstowych zza maski Frygijki; to, w jaki sposób ukaże się Anchizesowi, jak poprowadzi z nim rozmowę, kreując iluzję jego inicjatywy, kiedy natchnie go pożądaniem i podda się jego dotykowi, z drugiej jednak ona sama także jest poddana „twardej konieczności” (w. 130: κρατερῇ δέ μοι ἔπλετ’ ἀνάγκη), która wypełni się dopiero w akcie współżycia: ὃ δ’ ἔπειτα θεῶν ἰότητι καὶ αἴσῃ/ἄθανάτῃ παρέλεκτο θεῶ βροτός (w. 166-167). I chociaż działające w tekście siły – ἀνάγκη, ἰότης, αἴσα – zlewają się z wyrokiem Zeusa, zwłaszcza ἰότης, nie są z nim w pełni tożsame, ponieważ jest to akt dwustopniowy. Kronida chce osiągnąć prosty cel – dać Afrodycie nauczkę, aby doznawszy konsekwencji związku ze śmiertelnikiem przestała łączyć z nimi innych bogów, dlatego też zastosował wobec niej jej własną broń: ἕμερος (w. 45-52). Konieczność jest dopiero wynikiem tego pragnienia, które ponad wszelką wolę domaga się, aby zostać zaspokojone.

W ten sposób sekwencja wydarzeń tekstowych staje się jedynie kompozycyjną ilustracją działania „erotycznej konieczności”. Siły nieuchronnie zbliżające do siebie osoby, na które działa, aż do ich połączenia w jedno, co podkreśla powtórzenie czasownika (συμ)μίγνυμι w sąsiadujących wersach: 39, 46, 50, który oznaczając stosunek, czerpie sens metaforyczny z mieszania się płynów w jednorodną substancję⁷⁷. W tym wymiarze można też postrzegać motyw zdejmowania szat Afrodyty, które w scenie na Cyprze zakrywały jej skórę (περὶ χροῖ, w. 64-65), tak aby ją w pełni odsłonić (ἀπὸ χροῶς, w. 162), by absolutnie nic nie stało pomiędzy dwoma łączącymi się ciałami⁷⁸ w wersji 167: ἄθανάτῃ παρέλεκτο θεῶ βροτός, gdzie rekacja czasownika z datiwem oznacza szczególną bliskość⁷⁹.

Biorąc zatem pod uwagę strukturę „Hymnu do Afrodyty” oraz jej spoiwo – miłosną konieczność, zrealizowaną w paradoksie bóstwa poddanego swojej własnej mocy – szczególnym osiągnięciem autora hymnu jest stworzenie jednolitej sekwencji wydarzeń tekstowych, z elementów występujących osobno w dziełach Homera czy Hezjoda oraz opowieściach mitologicznych. W tej nowej kompozycji autor zręcznie ukazuje poszczególne etapy epizodu, ale stopniując napięcie wytwarzające się pomiędzy postaciami, spaja całość wszechogarniającą mocą erotycznej ananke. Wydaje się więc uzasadnione wskazanie „Hymnu do Afrodyty” jako źródła wielowiekowej tradycji *gradus amoris*.

⁷⁷ LSJ, s.v. „μίγνυμι”.

⁷⁸ Por. Theoc. *Id* 2, 141.

⁷⁹ LSJ, s.v. „παράλεγω”.

Forma stopni, zarówno realizowanych łącznie, jak i pojedynczo, acz zawsze w odniesieniu do całości, jest strukturalną szatą erotycznej konieczności, która głęboko we wnętrzu skrywa symboliczną sekwencję działań, odbywających się w z góry ustalonym kierunku i celu, a więc sama w sobie tworzy poetycki rytuał pisania o „sprawach Afrodyty”⁸⁰, czy są one literackim przetworzeniem współczesnych autorowi zwyczajów zalotów w idealizację tak procesu, jak i wybranej osoby (topos ubóstwienia ukochanej), jak zasugerował Elias J. Bickerman⁸¹, czy to literacką wersją rytuału w kulcie płodności, jak interpretowała tekst C.A. Sowa⁸². Chociaż tak różne, te dwa antropologiczne stanowiska pozwalają na dostrzeżenie podwójnego wymiaru badanej struktury. Z jednej bowiem strony artystycznie opracowany rytuał daje autorowi możliwość stworzenia figury myśli, która będzie transcendować świat przedstawiony, otwierając się chociażby na interpretację alegoryczną i wciągając odbiorcę w grę znaczeń, z drugiej jednak jest wyrazem *imitatio*, stanowiąc model rzeczywistości dla artysty. W tym zakresie i proto-topos i jego utrwalona w tradycji wersja posiadają wymiar socjologiczny, ponieważ u podstaw wydarzeń tekstowych leży arystotelesowski problem prawdopodobieństwa (oczywiście według reguł literackich), a zatem teksty odnoszą się także do prozaicznego problemu „poznawania się” w społeczności ustrukturyzowanej, w której młode osoby nieposiadające władzy samostanowienia, szczególnie zaś młode kobiety, również mężatki, funkcjonują albo w przestrzeni zamkniętej, albo pojawiają się publicznie pod opieką stróża, niańki lub męża, wytwarzając jednak dla siebie przestrzeń wolności. Dlatego też kwestią oczywistą staje się problem spotkania, „zobaczenia”, tak przypadkowego, jak i celowego; dalej – kontaktu, przez pośrednika (list lub powiernika, sługę, także niańkę, która występuje w podwójnej roli – przeszkody lub pomocnika, np. w roli swatki) albo twarzą w twarz, a więc rozmowy; a wreszcie doświadczenia intymności, najpierw w postaci dotyku i pocałunku, a następnie stosunku. Na każdym z tych etapów na uczestników czekały liczne zasadzki i przeszkody, każdy z nich mógł być wdzięcznym tematem literackim⁸³, ale też i międzypokoleniowym doświadczeniem odbiorców – wydestylowanym ze społecznego tabu, kształtu społeczności czasów archaicznych czy klasycznej bądź hellenistycznej *polis*

⁸⁰ Roy A. Rappaport, *Ritual and Religion in the Making of Humanity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 24: „[ritual] the performance of more or less invariant sequences of formal acts and utterances not entirely encoded by the performers”; oraz analiza definicji s. 24-68.

⁸¹ Bickerman, „Love Story”, 237-238.

⁸² Sowa, *Traditional Themes*, 42; 68-82.

⁸³ Por. Hor. *Sat.* I 2.

wytwarzającej własne zwyczaje i świeckie „rytuały”⁸⁴. Znamienne przy tym jest to, że cel takiego „rytuału” – a w języku analizy literaturoznawczej funkcja figury rytuału, zrealizowanej poprzez topos stopni miłości – różni się od motywacji zaangażowanych postaci, które realizując swoje jednostkowe cele, niekoniecznie muszą zdawać sobie sprawę z tego, w jakim wymiarze są szczególnymi przypadkami uniwersalnego konstruktu. Co więcej, historia „rytuału” zatacza swoiste kręgi, od początków literatury greckiej do początków literatury średniowiecznej, gdy został on niejako powtórnie skodyfikowany, tym razem nie w postaci literackiej wersji obrzędu, lecz scholastycznej definicji toposu, dającego z kolei początek średniowiecznym realizacjom, w zmienionych warunkach społecznych, tego samego pragnienia nieśmiertelności śmiertelnych.

BIBLIOGRAFIA

- Acronis et Porphyriionis Commentarii in Q. Horatium Flaccum*. Edidit Ferdinandus Havthall, vol. I. Berolini: Sumptibus Julii Springeri, 1864.
- Aeli Donati quod fertur Commentum Terenti*. Recensuit Paulus Wessner, vol. I. Lipsiae: In Aedibus B. G. Teubneri, 1902.
- Alster, Bendt. „Sumerian Love Songs”. *Revue d'Assyriologie et d'archéologie Orientale* 79, nr 2 (1985): 127-159.
- Anthologia Graeca*. Edidit Hermann Beckby. 2. Auflage. München: Ernst Heimeran Verlag, 1965-1968.
- Antologia Palatyńska*. Tłum. Zygmunt Kubiak. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1978.
- Bataille, Georges. *Erotyzm*. Tłum. Maryna Ochab. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1999.
- Bergren, Ann L. T. „The Homeric Hymn to Aphrodite”: Tradition and Rhetoric, Praise and Blame”. *Classical Antiquity* 8, nr 1 (1989): 1-41.
- Bernhard, Maria Ludwika. *Sztuka grecka V wieku p.n.e.* Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1991.
- Bickerman, Elias J. „Love Story in the Homeric Hymn to Aphrodite”. *Athenaeum* 54 (1976): 229-254.
- Breitenberger, Barbara. *Aphrodite and Eros. The Development of Erotic Mythology in Early Greek Poetry and Cult*. New York: Routledge, 2007.
- Brink, Charles Oscar. *Horace on Poetry*, vol. 2: *The 'Ars Poetica'*. Cambridge: The University Press, 1971.
- Cholmeley, Roger James. „Introduction”. W: *The Idylls of Theocritus*, ed. Roger J. Cholmeley, 1-60. London: Bell, 1919.

⁸⁴ Polis, która staje się również modelem przestrzeni literackiej w literaturze rzymskiej, poprzez komedię i aleksandryjskie inspiracje, ale także *Urbs*, tak, jak kreuje ją Horacy (sat. I 2; carm. I 9) oraz elegicy.

- Clairmont, Christoph W. „The lekythos of Myrrhine”. W: *Studies in Classical Art and Archaeology. A Tribute to Peter Heinrich von Blanckenhagen*, eds. Günter Kopcke and Mary B. Moore, 103-110. New York: J.J. Augustin, 1979.
- Clay, Jenny Strauss. „Hide and Go Seek. Hermes in Homer”. W: *Tracking Hermes, Pursuing Mercury*, ed. John F. Miller and Jenny Strauss Clay, 67-78. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- Cody, John V. *Horace and Callimachean Aesthetics*. Bruxelles: Latomus, 1976.
- Czerwińska, Jadwiga. „Metaforyka śmierci i archetyp niezniszczalnego życia”. *Roczniki Humanistyczne* 62, z. 3 (2014): 5-27.
- Dodds, Eric R. *The Greeks and the Irrational*. Berkeley: University of California Press, 1951.
- Farrell, Joseph. „Hermes in Love. The Erotic Career of a Mercurial Character”. W: *Tracking Hermes, Pursuing Mercury*, ed. John F. Miller and Jenny Strauss Clay, 121-140. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- Faulkner, Andrew. *The Collection of Homeric Hymns. From the Seventh to the Third Centuries BC*, w: *The Homeric Hymns. Interpretative essays*, edited by Andrew Faulkner, s. 175-205. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Faulkner, Andrew. *The Homeric Hymn to Aphrodite. Introduction, Text, and Commentary*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Friedman, Lionel J. „Gradus Amoris”. *Romance Philology* 19, nr 2 (1965): 167-177.
- Gadamer, Hans-Georg. „Hermeneutika”, tłum. Andrzej Bronk. *Życie i Myśl* 26, nr 4 (1976): 137-150.
- Gibson, Roy K. „Gallus: The First Roman Love Elegist”. W: *A Companion to Roman Love Elegy*, edited by Barbara K. Gold. 172-186. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.
- Hanusiewicz, Mirosława. *Pięć stopni miłości. O wyobraźni erotycznej w polskiej poezji barokowej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper, 2004.
- Harrison, Stephen J. „Horace’s Mercury and Mercurial Horace”. W: *Tracking Hermes, Pursuing Mercury*, ed. John F. Miller and Jenny Strauss Clay, 159-172. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- Herondas. *Mimy*. Tłum. Janina Ławińska-Tyszkowska. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1988.
- Homeriká, czyli Żywoty Homera i poematy przypisywane poecie*. Tłum. Włodzimierz Appel. Warszawa: Prószyński i Spółka, 2007.
- Inanna. *Queen of Heaven and Earth. Her Stories and Hymns from Sumer*. Trans. Diane Wolkstein, Samuel Noah Kramer. Cambridge: Harper, 1983.
- Jenkins, Ian. „Is There Life after Marriage? A Study of the Abduction Motif in Vase Paintings of the Athenian Wedding Ceremony”. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, nr 30 (1983): 137-145.
- Jones Roccas, Linda. „The Kanephoros and Her Festival Mantle in Greek Art”. *American Journal of Archaeology* 99, nr 4 (1995): 641-666.
- Lausberg, Heinrich. *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*. Tłum. Albert Gorzkowski. Bydgoszcz: Homini, 2002.
- Liddell, Henry George i Robert Scott. *A Greek-English lexicon*. Oxford: Clarendon press, 1869.
- Nisbet, Robin George Murdoch i Margaret Hubbard. *A Commentary on Horace: Odes. Book I*. Oxford: Clarendon Press, 1970.
- Olson, S. Douglas (ed.). *The ‘Homeric Hymn to Aphrodite’ and Related Texts: Text, Translation and Commentary*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2012.

- Oxford Latin Dictionary*, red. Peter G. W. Glare. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- Parry, Hugh. „The Homeric Hymn to Aphrodite: Erotic ‘Ananke’”. *Phoenix* 40, nr 3 (1986): 253-264.
- Rappaport, Roy A. *Ritual and Religion in the Making of Humanity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Rubio, Gonzalo. „Review of Inanna and Dumuzi: A Sumerian Love Story, by Yitschak Sefati”. *Journal of the American Oriental Society* 121, nr 2 (2001): 268-274.
- Saayman, Francois. „Dogs and Lions in the Oresteia”. *Akroterion* 38, nr 1 (1993): 11-18.
- Schmidt, Peter Lebrecht. „Porphyrio, Pomponius”. W: *Brill's New Pauly: Encyclopaedia of the Ancient World*. Edited by Hubert Cancik, Helmuth Schneider, Christine F. Salazar, David E. Orton. Vol. 11. Leiden–Boston: Brill, 2007.
- Scholia in Theocritum vetera*, rec. Carl Wendel. Lipsiae: In Aedibus B.G. Teubneri, 1914.
- Sowa, Cora Angier. *Traditional Themes and The Homeric Hymns*. Chicago: Bolchazy-Carducci Publishers, 1984.
- Teokryt. *Sielanki*. Tłum. Artur Sandauer. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1953.
- Terence. *The Eunuch*. Edited, translated, and commentary by Anthony J. Brothers. Warminster: Aris and Phillips, 2000.
- Terencjusz. *Komedie*. Tłum. Ewa Skwara. Tom I. Warszawa: Prószyński, 2005.
- The Comedies of Terence*. Translated by Henry Thomas Riley. New York: Harper and Brothers, 1872.
- The Homeric Hymns*. Edited by Thomas William Allen, William Reginald Halliday, Edward Ernest Sikes, 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 1934.
- Utwory Teokryta*. Tłum. Kazimierz Kaszewski. Warszawa: P. Laskauer, I. W. Babicki, 1901.
- Vendôme, Matthieu de. *Ars versificatoria*. W: *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, red. Edmond Faral, 106-193. Paris: Librairie ancienne Édouard Champion, 1923.