



# MEANDER

ROK LXXIX 2024: s. 33–54  
ISSN 0025-6285  
DOI: 10.24425/meander.2024.152483

JAN KWAPISZ

ORCID: 0000-0002-7451-3621

e-mail: jan.kwapisz@uw.edu.pl

*Instytut Filologii Klasycznej, Uniwersytet Warszawski*

## AGON WĘŻA, CZYLI O PEWNYM POMPEJAŃSKIM WIERSZU-OBRAZKU

### A SNAKE'S TALE. A FIGURE POEM FROM POMPEII

**Streszczenie:** Artykuł jest poświęcony wierszowi w kształcie węża, zapisanemu jako *graffito* w Pompejach (*CIL* IV 1595), i podwójnemu kontekstowi tego utworu między starożytną poezją figuralną a mającymi podobny kształt utworami z innych okresów, miejsc i kultur.

**Słowa kluczowe:** poezja rzymska; epigrafika; poezja figuralna; Pompeje; starożytne *graffiti*

**Summary:** A discussion of a Pompeian *graffito* poem shaped as a snake (*CIL* IV 1595) in the double context of ancient pattern poetry and similarly shaped poems from other periods, regions, and cultures.

**Keywords:** Roman poetry; epigraphy; figure poems; Pompeii; ancient *graffiti*



Ten utwór jest dostępny na warunkach licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 4.0 Międzynarodowe (CC BY 4.0), która umożliwia nieograniczone korzystanie, rozpowszechnianie i kopiowanie utworu pod warunkiem odpowiedniego oznaczenia autora i źródła. Zob. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pl>

### Zabawy poetyckie w starożytnych *carmina figurata*

W rozdziale 3 *Alicji w krainie czarów* Alicja konwersuje z „naprawdę dziwną zbierającą”<sup>1</sup> zwierząt, wśród których znajdują się między innymi Kaczor, Dodo i – co najważniejsze – Mysz. Ponieważ Mysz wcześniej obiecała opowiedzieć Alicji, dlaczego nienawidzi psów i kotów, Alicja w pewnym momencie dopomina się o tę historię. Mysz się zgadza, a zapowiadając opowieść wzdycha: „Mine is a long and a sad tale”, co Bogumiła Kaniewska oddaje w sposób, który z pewnością najlepiej docenią filolodzy klasyczni: „To będzie długi i smutny agon!”. To oczywiście próba oddania gry słów w oryginale, na której zasadza się zabawne nieporozumienie: patrząc na rozmówcę, Alicja bierze słowo *tail* ‘opowieść’ za tak samo brzmiący wyraz *tail* ‘ogon’, a w rezultacie w wyobraźni układa tekst rymowanej bajki o myszy prześladowanej przez pewnego psa (w przekładzie Kaniewskiej – kota), którą opowiada Mysz, w taki sposób, że przybiera ona kształt zakręconego mysiego ogonka. Kiedy Mysz spostrzega, że Alicja nie uważa, karci ją surowo, na co Alicja mówi ze skrucą: „Bardzo, ale to bardzo przepraszam. Dotarłaś właśnie do piątego zakrzywienia?”. Nie mając pojęcia, co Alicja ma na myśli, śmiertelnie obrażona Mysz odchodzi.

W ten sposób jedna gra słów pociąga za sobą następną: na skojarzeniu homonimów *tail-tail* zasadza się *carmen figuratum*, czyli wiersz-obrazek, który przybiera na stronie kształt odpowiadający temu, co opisujący wiersz – w tym wypadku mysi ogonek<sup>2</sup>. Nagromadzenie zabaw słownych w słynnym utworze Lewisa Carrolla dogodnie ilustruje poetykę *carmen figuratum*, jako że taka wzmożona skłonność do zabaw lingwistycznych cechuje wiele utworów należących do tego programowo osobliwego gatunku, a w szczególności przykłady pochodzące ze starożytności<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Cytuję przekład Bogumiły Kaniewskiej.

<sup>2</sup> O spiętrzeniu gier słownych w tym wierszu zob. J. Maiden et al., *A Tale in a Tail-Rhyme*, *Jabberwocky*. *The Journal of the Lewis Carroll Society* 18, 1989, nr 3–4, s. 32–36.

<sup>3</sup> Omawiam te utwory w dwóch książkach, w których zawarłem podane niżej hipotezy o autorstwie i datowaniu wierszy oraz propozycje interpretacyjne: *The Greek Figure Poems*, Peeters, Leuven 2013 (wydanie krytyczne greckich *carmina figurata* z przekładami na język angielski i komentarzem) oraz *The Paradigm of Simias. Essays on Poetic Eccentricity*, de Gruyter, Berlin 2019 (zbiór esejów o poetach-eksperymentatorach takich jak Simiasz, Lewiusz i Optacjan). Tam dalsza literatura przedmiotu, którą poniżej podaję tylko wrywkowo.

Spójrzmy na przykład na *Oltarz* (il. 1; o ile mi wiadomo, nie ma polskiego przekładu), którego autorem jest według rękopisów jakiś Besantinos, co uznają, w zgodzie z sugestią uczonych<sup>4</sup>, za omyłkę skryby, który przekreślił imię Westinusa (łac. *Vestinus*, gr. *Bestinos*) – chodziłoby o Lucjusza Juliusza Westinusa, ważnego urzędnika i intelektualistę z dworu Hadriana. Ten utwór składa się z wierszy w różnych miarach, tak że właściwie daje przegląd repertuaru lirycznych metrów wciąż pozostających w użyciu w czasie swojego powstania: są tam anakreontyki, tetrametry trocheiczne, wiersze falecejskie, dymetry jambiczne, dymetry anapestyczne i wreszcie tetrametry choriambiczne. To nie wszystko: pierwsze litery poszczególnych wierszy układają się w akrostych, jak gdyby inskrypcję wyrzytą na tym poetyckim ołtarzu (a trzeba zaznaczyć, że utwór sam opowiada o paradoksie swojej niematerialności): „Olimpijczyku, składaj ofiary [*scil.* na tym ołtarzu] przez wiele lat” (ΟΛΥΜΠΙΕ ΠΟΛΛΟΙΣ ΕΤΕΣΙ ΘΥΣΕΙΑΣ). To zwrot do adresata utworu, którym jest

Ὅλος οὖ με λιβρὸς ἱρῶν  
 Λιβάδεσσιν οἶα κάλχης  
 Ὑποφοινήσι τέγγει,  
 Μαύλιες δ' ὑπερθε πέτρῃ Ναξίη θοοῦμεναι  
 Παμάτων φείδοντο Πανός, οὐ στροβίλω λιγνύος  
 Ἴξὸς εὐώδης μελαίνειν τρεχνέων με Νυσίων·  
 Ἐς γὰρ βωμὸν ὄρης με μήτε γλουροῦ  
 Πλίνθοις μήτ' Ἀλύβης παγέντα βόλοις,  
 Οὐδ' ὄν Κυνθογενῆς ἔτευξε φύτλη  
 Λαβόντε μηκάδων κέρα,  
 Λισσαῖσιν ἀμφὶ δειράσιν  
 Ὅσαι νέμονται Κυνθίαις,  
 Ἴσορροπος πέλοιτό μοι·  
 Σὺν Οὐρανοῦ γὰρ ἐκγόνοις  
 Εἰνάς μ' ἔτευξε γηγενῆς,  
 Τάων δ' ἀεῖζφον τέχνην  
 Ἐνευσε πάλμυς ἀφθίτων.  
 Σὺ δ', ὃ πιῶν κρήνηθεν, ἦν  
 Ἴνις κόλαψε Γοργόνος,  
 Θύοις τ' ἐπισπένδοις τ' ἔμοι  
 Ὑμηττιάδων πολὺ λαροτέρην  
 Σπονδὴν ἄδην. ἴθι δὴ θαρσέων  
 Ἐς ἔμην τεῦξιν, καθαρὸς γὰρ ἐγὼ  
 Ἴὸν ἰέντων τεράων, οἶα κέκευθ' ἐκεῖνος,  
 Ἀμφὶ Νεαῖς Θρηκίαις ὄν σχεδόθεν Μυρίνης  
 Σοῖ, Τριπάτωρ, πορφυρέου φῶρ ἀνέθηκε κριοῦ.

1. Lucjusz Juliusz Westinus, *Oltarz*. Tekst za: Kwapisz, *The Greek Figure Poems*, s. 71

<sup>4</sup> C. Haeblerlin, *Epilegomena ad figurata carmina Graeca*, *Philologus* 49, 1890, s. 271–284; E. L. Bowie, *Hadrian and Greek Poetry*, [w:] *Greek Romans and Roman Greeks. Studies in Cultural Interaction*, oprac. E. N. Ostenfeld, Aarhus University Press, Aarhus, s. 172–197.

zapewne sam cesarz Hadrian. Co więcej, ten akrostych ma osobliwy wzór prozodyczny: po pojedynczej krótkiej sylabie następuje jedna długa sylaba, potem dwie krótkie, dwie długie, trzy krótkie i wreszcie trzy długie. Taki schemat, niejako przybierający na wadze, jest zwany „ropalicznym” – to jeszcze jeden przykład zabawy lingwistycznej<sup>5</sup>. Niczym ogon-agon Myszy, gra z formą wizualną zachęca do dalszych eksperymentów formalnych.

Innym elementem, który łączy ten utwór w kształcie *Oltarza* z jego starożytnymi poprzednikami należącymi do tego samego gatunku, jest właśnie jego bogata intertekstualność. Koncept, zgodnie z którym w wyniku manipulacji metrycznej wiersze o nierównej długości układają się w konkretny kształt, znajdujemy po raz pierwszy w literaturze greckiej w trzech wierszach-obrazkach skomponowanych u początków epoki hellenistycznej przez Simiasza z Rodos: są to *Skrzydła Erosa*, *Siekiera* i *Jajo*. We wszystkich trzech utworach grze z formą tak wizualną, jak i metryczną towarzyszą inne rodzaje zabaw formalnych i treściowych; niektórym ich przykładom przyjrzymy się za chwilę. Odnotujmy tu, że nie ma wątpliwości, iż Westinus – autor *Oltarza* – bezpośrednio odnosi się do utworów Simiasza, jako że miarą ostatniego segmentu jego wiersza jest ten sam rzadki wiersz chorijambiczny, który Simiasz wykorzystuje w swojej *Siekierze* i *Skrzydłach*.

W zachowanym w rękopisie *Antologii palatyńskiej* oraz tak zwanych bukolicznych rękopisach Teokryta zbiorze greckich *carmina figurata* utworom Simiasza i *Oltarzowi* Westinusa towarzyszą jeszcze dwa inne wiersze: *Syringa*, przypisana Teokrytowi, lecz może powstała nieco później niejako w hołdzie temu poecie, i jeszcze jeden *Oltarz* autorstwa nieznanego skądinąd Dosjadasa<sup>6</sup>. Jeden i drugi utwór trzeba uznać za naśladownictwo Simiasza, skoro oba powstały przy zastosowaniu tej samej metody: dodawanie i odejmowanie elementów metrum pozwala uzyskać pożądany kształt wizualny. Przy czym *Syringa* obchodzi się w ten sposób z heksametrami daktylicznymi, niejako parodiując ulubioną miarę wierszową Teokryta, a Dosjadas przekształca na swoje potrzeby wiersz *Aleksandry* Likofrona – utworu, do którego odnosi się treść tego *Oltarza* – czyli trymetr jambiczny. Datowanie drugiego z tych utworów jest przedmiotem dyskusji, ale zapewne można go umiejscowić na osi czasu gdzieś pomiędzy (pseudo-)Teokrytową *Syringą* i pochodzącym z czasów Hadriana *Oltarzem* Westinusa, który niewątpliwie wzoruje się na wierszu Dosjadasa. Ponadto *Syringa* i *Oltarz* Dosjadasa wzbogacają koncept wiersza figuralnego, wynaleziony przez Simiasza, sięgając po charakterystyczny, enigmatyczny język poetycki, zapożyczony od Likofrona: tak jak jego *Aleksandra*, oba utwory roją się od rzadkich głos, wyrafinowanych słów złożonych i skrajnie wykoncypowanych peryfraz. I w tym przypadku w sięgnięciu po ten sam koncept uwidacznia się intencjonalna gra intertekstualnością, a przy okazji odnotujemy, jak tego rodzaju twórczość obficie wykorzystuje na wiele sposobów koncept *ludus poeticus*, czyli zabaw formą.

Nie dziwi w tym kontekście, że sześć greckich wierszy-obrazków, połączonych siecią zależności, zostało zebranych w jednym zbiorze poetyckim. Jeśli chodzi o krajobraz tego

<sup>5</sup> Zob. J. Kwapisz, *Behaghel's Club*, CQ 64, 2014, s. 615–622.

<sup>6</sup> *Syringa* w opracowaniu Jerzego Danielewicza z moim przekładem: J. Danielewicz, *Antologia liryki hellenistycznej*, PWN, Warszawa 2018, s. 289–303, przekład *Oltarza* Dosjadasa pióra Jerzego Danielewicza: id., *Epigramat – poezja liryczna – hymny orfickie – hymny Proklosa*, [w:] *Literatura Grecji starożytnej*, t. I, oprac. H. Podbielski, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2005, s. 599.

rodzaju poezji kunsztownej w starożytności, poza owymi przykładami greckimi wskazać należy jeszcze dwóch poetów rzymskich, którzy uprawiali poezję wizualną po łacinie. Wcześniejszym z nich jest tajemniczy eksperymentator Lewiusz, którego twórczość, znana ze skąpych fragmentów, umieszcza się w początkach I wieku przed Chr.<sup>7</sup> Z jego wiersza zatytułowanego *Feniks* zachowały się zaledwie dwa wyjątkowo długie wersy, ale osobliwy schemat metryczny – w niejako bustrofedonicznym układzie po jonikach *a minore* następuje krótszy wiersz składający się z joników *a maiore* – oraz przede wszystkim sposób, w jaki ten fragment został opisany przez gramatyka Charizjusza, który go przechował (mówi tam o krańcu skrzydeł; p. 375.13–376.2 Barwick), sugerują, że był to utwór figuralny w kształcie skrzydeł. Sądząc z zachowanego fragmentu, był to dziwaczny hymn do Wenus, zatem przypominał *Skrzydła Erosa* Simiasza, który to wiersz celebrytuje podwójną naturę Erosa jako zarazem pacholęcia i przedwiecznego bóstwa.

Wspomnijmy wreszcie Publiliusza Optacjana Porfiriusza, który pozostawił zbiór niezwykle wyrafinowanych utworów panegirycznych na cześć Konstantyna Wielkiego – jest to nowy podgatunek poezji wizualnej<sup>8</sup>. W tych tak zwanych *carmina cancellata*, czyli wierszach kratkowych, wszystkie wersy – przeważnie heksametry – mają z zasady (z drobnymi ustępstwami na rzecz formy w wyjątkowo skomplikowanych utworach) tyle samo liter, a owa liczba dodatkowo zrównuje się z liczbą wersów. W powstałe w ten sposób bloki równego tekstu wpisane są tak zwane *versus intexti*: akrostychy, mezostychy, teletychy i innego rodzaju wersy wpisane w główny blok tekstów – przeważnie heksametryczne – tak by ten tekst w tekście układał się w pewien kształt. Często są to symbole chrześcijańskie: chrystogramy, krzyże albo znaki odnoszące się do jubileuszu Konstantynowych *vicennalia*, a niekiedy jeszcze bardziej wyrafinowane wzory, jak w przypadku oszałamiającego utworu 19 (numeracja według wydania Polary; zob. il. 2), z którego tekstu wyłania się schemat alegorycznego statku o żaglu utworzonym z chrystogramu i z cyframi *XX* – symbolem jubileuszu dwudziestolecia rządów Konstantyna – wpisanymi w burtę. Choć te niezwykle twory w oczywisty sposób odróżniają się od greckich *carmina figurata*, które oglądaliśmy wcześniej, odnotujmy, że koncept *versus intexti*, przybierających formę akrostychicznych inskrypcji naniesionych na blok tekstu, ma wiele wspólnego z akrostychem z Westinusowego *Ołtarza*. Co więcej, poza słynnymi *carmina cancellata* w korpusie wierszy Optacjana znajdujemy trzy bardziej tradycyjnie pomyślane wiersze figuralne, które, jak się zdaje, wprost nawiązują do greckich wzorców, nawet jeśli w ich przypadku – inaczej niż w naśladowanych utworach – pożądaný kształt uzyskuje się poprzez różnicowanie liczby liter, a nie metrycznych stóp. To jednak, że jeden z tych utworów to *Syringa*, a drugi – *Ołtarz* (odpowiednio utwory 27 i 26 w numeracji Polary; il. 3 i 4), na różne

<sup>7</sup> Poświęciłem mu rozdział książki *The Paradigm of Simias...* (s. 54–88); zob. teraz także nowe wydanie: E. Pulz, *Laevius – ein altlateinischer Liebedichter. Studien, Text und Interpretationskommentar*, de Gruyter, Berlin 2023.

<sup>8</sup> Optacjanowi i zwłaszcza związkowi jego *carmina figurata* z greckimi wzorcami jest poświęcony inny rozdział mojej książki *The Paradigm of Simias...* (s. 89–111); zob. też ważny zbiór artykułów: *Morphogrammata/The Lettered Art of Optatian. Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine*, oprac. M. Squire, J. Wienand, Fink, Paderborn 2017, a teraz także wydanie z angielskim przekładem i komentarzem: L. J. Hall, *The Poems of Optatian. Puzzling out the Past in the Time of Constantine the Great*, Bloomsbury, London 2024.

sposoby przywodzący na myśl wiersz Westinusa, nie pozostawia wątpliwości co do źródła inspiracji. Trzeci z tych utworów to *Organy wodne* (utwór 20 Polara), także mające *de facto* kształt *Syringi*. W tym świetle wydaje się wysoce prawdopodobne, że cała twórczość Optacjana pozostaje w mocnym związku z owymi greckimi wzorcami, a może także z poezją Lewiusza. Trudno bowiem nie spostrzec, że sylwetka intelektualna tego pre-neoteryckiego eksperymentatora ma wiele wspólnego z tym, jak jesteśmy skłonni definiować sylwetkę twórczą samego Optacjana.

PRO DENTVRMINIOCAELESTIASIGNALEGENTI  
 CONSTANTINEDECVS MVNDILVXAVREASAECLII  
 QVISTVAMIXTACANATMIRAPIETATETROPAEA  
 EXVLTANS DVXSVMMENOVISMEAPAGINAVOTIS  
 5 AEMVLAQVAMCLARIIGENITORISCALLIOPEAE  
 COMPOSUITTALINVNOMENS PERFSALIQVORE  
 VERSIFICASHELICONINGAVDIAAPROLVATVNDAS  
 CLEMENTIQVENOVVMNVME NDEPECTOREVERSET  
 NAMQVEEGOMAGNANIMIDICAMNVMEROSACANEND  
 10 SCEPTRADVCSIGAZZAE NOBISDATGRAECIADONA  
 SAECLAQVEBLEMMYICOSOCIALILIMITEFIRMAS  
 ROMVLALYXCONDIGNANOVISFLORENTIAVOTIS  
 VOTOSCHIPTACANO GALIMARSCARDINETECTO  
 IAMBELLISTOTVMGSEVMPERPIECTERECIVEM  
 15 VTPATEATRUBICONPARILIPETITAEETHERAIVRE  
 NVNCFELIXPROPRIO SPANISMESCRYPEAVISVS  
 IANSTIMVLATSIGNISEXYLTANSMYSANOTARE  
 GAVDIALAETVSNVNCPEMENOTATAVIAPHOEBVS  
 REDDITQVQVETEXTANOVOCANELAVREAELECTRO  
 20 ARTENOTISPICTA FELICIASAE CVLAPLAVDENS  
 SICAESTVSVATESFI DODVCEPYTHDECARPENS  
 NVNCTVTVSCONTEMNATSVMMEPROCAXEGOVERO  
 NVNCMARESINGAEVMVALEAMPE NEFRANGEREREMO  
 CARBASANOCTIFERVMTOTYMSISCRVPEATENDO  
 25 PVLPIADEFOBTANSVISMCONTEXERENAVEM  
 MVSA SINITCONVNCATVQSPESINCLITAVOTO  
 MENTEMPERTORTVMFESSAMNONFRANGATHIVDCO  
 LAVSMEAFICTAPEDESTANS MAGNAMOLEDO CENDIQ  
 SIGNAPALAMDICAMVAETISSIMAFIVMINESANCTO  
 30 MENTEBONACONTEMNATSVMMISCVMSIBIAGONEM  
 VOTISPOSTRACTVMMARTEM CLEMENTIAREDDET  
 SIGNOBISLECTOQVOCRESCVNTAVREASAECLA  
 MOXIATI OVINCENSIAMBISVICENNIAREDES  
 CARMINEQVAEPIETASMIRODENOMINEFORMET  
 35 FLORENOTANSVOTVMVARIODATPAGINAFELIX  
 AVGVSTAESOBOLISMEMORANSINSIGNIAFATA  
 IVDICETEVELTESTEPIOCONDIGNAPARENTIS  
 IVNGENTVRTITVVLISFELICIAFACTANE POTVM  
 5 10 15 20 25 30 35

2. Optacjan, utwór 19 Polara. Źródło: *Carmi di Publilio Optaziano Porfirio*, wyd. i przeł. G. Polara, UTET, Torino 2004

Oto praktycznie wszystko, co zachowało się ze starożytnej poezji wizualnej. Widzimy, że tę „naprawdę dziwną zbieraninę” istotnie można uznać za coś w rodzaju klubu poetyckiego, którego członków wiele łączy. Jeszcze inną intrygującą właściwością tej starożytnej tradycji literackiej jest to, że ogranicza się ona do tych dość niewiele przykładów, zachowanych w średniowiecznych rękopisach, oraz osamotnionego fragmentu Lewiusza. Choć inne rodzaje zabaw lingwistycznych są bogato poświadczane w zabytkach

PRAECELSAEQVERCVSFRONDENTIINVERTICEPENDENS  
 TESTORTEMPLALOCIFAVNOSCELEBRAREFREQVENTES  
 DISPARIBVSCOMPACTAMODISTOTIDEMQVECICVTIS  
 DVLCI SONOPANVMOBLECTANSMODVLAMINESILVAS  
 5 NAIADVMDRYADV MQVECHOROSARCANAQVEBACCHI  
 ORGIAETHEVVANTISSATYROSPERMVUSICATEMPE  
 MEPANADTHIASOSDOCVITMODVLAMINACANTVS  
 ETVARIATASONISVINXITCONSORTIAPRIMVS  
 ATTISALMVSAMANSTVAMAXIMACVRACYBELE  
 10 EROSEOTERITOREDEVSMOLLIQVELABELLO  
 ACCENDITQVETVOSIDAEOSMATERAMORES  
 INMEFELICESANIMAVITCARMINEMVNAS  
 MEIVDEXFORMAEALTAGESTAVITINIDA  
 MELAETISOCIAMVOTIVICINAMARITO  
 15 EOOLVCISCANITINVITATASVBORTV  
 5 10 15 20 25 30 35 40

3. Optacjan, *Syringa* (utwór 27 Polara). Źródło j.w.

VIDESVTARASTEMDICATA PYTHIO  
 FABREPOLITAVATISARTEMVSI CA  
 SICPVLCHRASACRISSIMAGENS PHOEBODECENS  
 HISAPTATEMPLISQVISLITANTVATVMCHORI  
 5 TOTCOMPTASERTISETCAMENA EF LORIBVS  
 HELICONIISLOCANDALVCISCARMINVM  
 NONCAVTE DVRA MEPOLIVITARTIFEX  
 EXCISANONSVMRVPEMONTISALBIDI  
 LVNAENITENTENECPARIDEVERTICE  
 10 NONCAESADVRONECCOACTASPICVLO  
 ARTAREPRIMOSEMINENTESANGVLOS  
 ETMOXSECVNDOSPROPAGARELATIVS  
 EOSQVECAVTESINGVLOSSVBDVCERE  
 GRADVMINVTOPERRECVRVASLINEAS  
 15 NORMATAVBIQVESICDEINDEREGVLA  
 VTORAQVADRAESI TRIGENTELIMITE  
 VELINDEADIMVMFVSARVRSVMLINEA  
 TENDATVRARTE LATIO RPERORDINEM  
 MEMETRAPANGVNTDECAMENARVMMODIS  
 20 MVTATONVMQVAMNVMERODVMTAXATPEDVM  
 QVAEDOCTASERVATDVMPRAECEPTISREGVLA  
 ELEMENTACRESCVNTETDECRESCVNTCARMINVM  
 HASPHOEBESVPPLEXDANSMETRORVMIMAGINES  
 TEMPLISCHORISQVELAETVSINTERSITSACRIS  
 5 10 15 20 25 30 35

4. Optacjan, *Oltarz* (utwór 26 Polara). Źródło j.w.

inskrypcyjnych – jak na przykład epigramy akrostychiczne czy kwadraty magiczne<sup>9</sup> – poezja figuralna, mimo oczywistego, zdawałoby się, powabu tego gatunku w kontekście epigraficznego medium, jest niemal całkowicie nieobecna w zachowanych poświadczeniach tego typu. Tak jakby jej tworzenie ograniczało się do owego świeżo przez nas poznanego elitarnego klubu. Być może techniczne wyzwanie, jakim byłoby umieszczenie wiersza-obrazka na kamieniu, w jakiejś mierze wyjaśnia to milczenie. „Niemał” – to nie znaczy całkowicie. Istnieje pojedynczy przykład epigraficznego *carmen figuratum*, i to właśnie na nim skoncentruję się w pozostałej części tego artykułu. Ten niezwykle i mało znany wiersz nie został wryty w kamieniu, lecz wydrapany w zabarwionym na czerwono tynku pokrywającym pompejański mur. Mój artykuł podejmuje próbę określenia miejsca tego utworu w tradycji starożytnych *carmina figurata*, zarówno greckich, jak i łacińskich.

### Wąz Sepumiusza wobec wcześniejszych tradycji literackich

Niestety, nie znamy dokładnego kontekstu owego *graffito*, którym będziemy się tu zajmować. Po jego odkryciu fragment tynku z naszym wierszem został zdjęty z muru i przeniesiony do Muzeum Archeologicznego w Neapolu, gdzie znajduje się do dziś – wedle mojej wiedzy, nie jest udostępniony zwiedzającym. Dzięki sprawozdaniu z czasu jego odkrycia wiemy, że utwór znaleziono w 1841 r. „przy wejściu do domu, którego główna brama znajduje się po lewej stronie szerokiej ulicy, prowadzącej do Bramy Nolańskiej” („*Questa iscrizione fu scoperta fin dal 1841 presso all'ingresso di una casa pompejana, la cui porta principale è a sinistra della spaziosa strada che va verso la porta detta di Nola*”)<sup>10</sup>. Ten opis jest nieprecyzyjny i nie jest nawet jasne, czy wiersz był widoczny z ruchliwej Via Nolana, co wpłynęłoby na nasze jego odczytanie, czy raczej umieszczono go na przykład na bocznej ścianie.

Jesteśmy teraz gotowi, by przyjrzeć się tekstowi utworu. Niestety fotografie, które udało mi się znaleźć, są złej jakości, a podobnie zły jest stan zachowania inskrypcji<sup>11</sup>. Podstawą większości prac, na którą spojrzemy i my (il. 5), jest odrys wiersza, opublikowany po raz pierwszy w IV tomie *CIL*, opublikowanym w 1871 r. Dodajmy, że ten rysunek upraszcza *graffito*: na zdjęciach widać, że ułożony z litery tułów jest zaopatrzony w dorysowaną głowę, pokrytą łuskami. Trzeba przy tym powiedzieć, że tekst zamieszczony w *CIL* i powszechnie przyjmowany przez badaczy został niedawno zakwestionowany przez Gianmarca Bianchiniego i Gian Lucę Gregoriego<sup>12</sup>. Oto tekst *CIL* IV 1595:

[Ser]pentis lusus si qui sibi forte notavit, / Sepumius iuvenis quos fac(it) ingenio, / spectator  
 scaenae sive es studiosus e[*q*]uorum, / sic habeas [*lanc*]es se[*mp*]er ubiq[ue] pares].

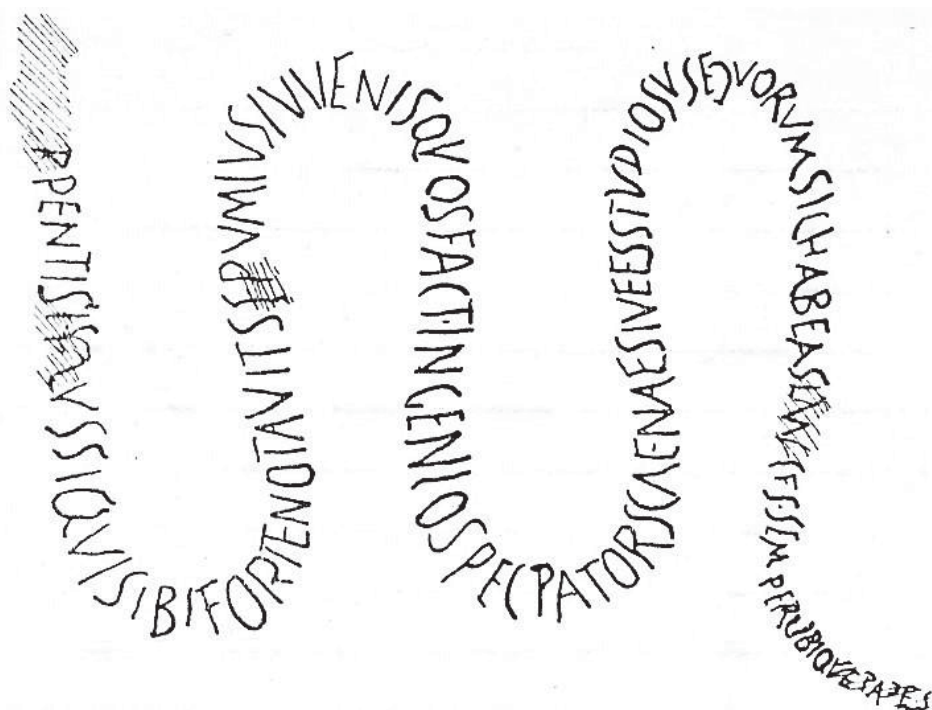
<sup>9</sup> Przykłady dogodnie zebrane w tomach Ch. Luz, *Technopaignia. Formspiele in der griechischen Dichtung*, Brill, Leiden 2010 oraz *The Muse at Play. Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, oprac. J. Kwapisz et al., de Gruyter, Berlin 2013.

<sup>10</sup> F. M. Avellino, *Notizia di una iscrizione metrica graffita sopra un muro di Pompei*, *Bulletino Archeologico Napoletano* 2, 1844, s. 19.

<sup>11</sup> Zob. [https://www.miti3000.eu/images/mann/S156/12\\_frammento.jpg](https://www.miti3000.eu/images/mann/S156/12_frammento.jpg) (dostęp 23 grudnia 2024).

<sup>12</sup> G. Bianchini, G. L. Gregori, *La réception épigraphique d'Ovide à Pompéi: CIL, IV 1595 = CLE 927*, [w:] *Présences ovidiennes*, oprac. R. Poignault, H. Vial, Centre de Recherches André Piganiol – Présence de l'Antiquité, Clermont-Ferrand 2020, s. 115–127.





5. Wąż Sepumiusza, CIL IV 1595

Bianchini i Gregori zaproponowali natomiast w miejsce kończącego ten epigram tekstu (dosłownie „miej zawsze zrównoważone szale wagi”, czyli jakby „niech ci zawsze na równi sprzyja fortuna”) następujące uzupełnienie:

...*sic habeas [facil]es s[emp]er ubiq[ue] deos*].

Czyli „niech ci zawsze i wszędzie sprzyjają bogowie”. W mojej ocenie jest to znakomita koniektura. Nie tylko daje lepszy sens, bo przecież dawniejsza propozycja odczytania skutkuje nie najlepszą frazeologią, ale też zasada się na skojarzeniu tego miejsca z *passus* u Owidiusza, który stałby się źródłem aluzji (Ov. *Her.* 16, 281–282, przeł. Elżbieta Wesółowska i Monika Miazek-Męczyńska):

*parce datum fatis, Helene, contemnere amorem –  
sic habeas faciles in tua vota deos!*

Nie gardź miłością, darem od losu, Heleno,  
jeśli chcesz mieć przychylność bogów dla swych modlitw!

To owidiańskie echo współgra z charakterem naszego wiersza, bo już wcześniej zauważano, że wyrażenie *studiosus equorum*, czyli „miłośnik konnych zawodów”, ma źródło w twórczości tego poety (por. Ov. *Am.* III 2, 1 oraz *Met.* XIV 321). Oto zatem nowy tekst utworu, który jest podstawą mojego przekładu:

[Ser]pentis lusus si qui sibi forte notavit,  
 Sepumius iuuenis quos fac(it) ingenio,  
 spectator scaenae sive es studiosus e[q]uorum,  
 sic habeas [facil]es s[emp]er ubiq[ue] deos].

Spacerując kto spostrzegł splotów węża harce,  
 Sepumiusa młokosa błyskotliwy popis,  
 czy twą pasją jest scena, czy końskie spektakle,  
 boską miej po swej stronie sympatię i wsparcie.

Można rozważyć wydrukowanie przekładu w następujący sposób, a na pewno tak należy go przeczytać: „Sssspacerując kto sssposstrzegł sssplotów węża...”, jako że aliteracja *s* jest – obok wizualnej formy – jego najbardziej uderzającą cechą. Odnotujmy więc, że ten epigram, przeznaczony wszak do oglądania, zyskuje na głośnej lekturze, a warstwa akustyczna uzupełnia w zmyślnej kombinacji wizualną.

Są to oczywiście dwa dystychy elegijne, ale linia tekstu jest ukształtowana z lekceważeniem dla kolometrii tak, by wyrysować wizerunek węża. Kształt utworzony przez litery dopełnia dorysowana głowa i nawet łuski, co tylko w przybliżeniu oddaje zamieszczony wyżej szkic. W zgodzie z tym obrazem, sam wiersz przedstawia się w pierwszych słowach jako „zabawy węża”, *serpentis lusus*, co w wymiarze akustycznym podkreśla wspomniana aliteracja – przy czym od spółgłoski *s* zaczyna się każdy z czterech wersów. Zatem choć nie wynika to bezpośrednio z treści utworu, w zgodzie z popularną epigramatyczną konwencją – a przecież i inskrypcyjność naszego wiersza, i metrum, i pewne dodatkowe elementy, o których niebawem wspomnę, sugerują jego gatunkową klasyfikację właśnie jako epigramu – przemawia do nas sycząc ten właśnie wąż, którego widzimy odczytując tekst.

Aliteracyjność wiersza współgra z jego kunsztowną formą wizualną w sposób, jak już widzieliśmy, charakterystyczny dla tego gatunku, który lubi piętrzyć tego typu środki formalne. Wspomnijmy przy tym, że uporczywe powtarzanie spółgłoski *s* mający pewne wykształcenie odbiorca starożytny musiał odczuwać jako coś bardziej nawet uderzającego niż my dziś, a to ze względu na istnienie w starożytności „poezji lipogramatycznej”, to jest utworów, które rozmyślnie unikały pewnych dźwięków. Najbardziej popularną odmianą były właśnie wiersze asygnatyczne, czyli wyzbyte spółgłoski *s*, a ich tradycja sięga Lasosa z Hermiony, greckiego poety epoki archaicznej<sup>13</sup>. Obecność w zbiorze epigramów Symonidesa silnie aliteracyjnego (sygnatycznego) wotywnego dwuwiersza, którego bohaterami są niejacy Sosos i Soso (*Anth. Pal.* VI 216 = Simonid. *Eleg.* 109 Sider) być może potwierdza, że tworzenie wierszy przekornie sygnatycznych było elementem dialogu ze zwolennikami poetyckiego ruchu lipogramatycznego<sup>14</sup>. O tym, że podobne przekonania estetyczne żywiono w późniejszej epoce, przekonuje mający dla nas duże znaczenie, bo wprost odnoszący się do sygnatyzmu jako zwierzęcego (to jest węzowego) syku, *passus*

<sup>13</sup> Zob. J. I. Porter, *Lasus of Hermione, Pindar and the Riddle of S*, CQ 57, 2007, s. 1–21; także D. L. Clayman, *Signatism in Greek Poetry*, TAPhA 117, 1987, s. 69–84.

<sup>14</sup> Zob. Simonides, *Epigrams and Elegies*, wyd. D. Sider, Oxford University Press, Oxford 2020, s. 391.

w „stylistyce” Dionizjusza z Halikarnasu (*Comp.* 14, lekko zmieniony przekład Władysława Madydy):

Nieprzyjemne i wstrętne jest *s*, a stosowane przesadnie budzi obrzydzenie. Zdaje się bowiem, że syczenie zbliża się raczej do głosu nierozumnych zwierząt niż do mowy rozumnych istot [θηριώδους γὰρ καὶ ἀλόγου μᾶλλον ἢ λογικῆς ἐφάπτεσθαι δοκεῖ φωνῆς ὁ συριγμός]. Z tego powodu niektórzy dawni pisarze byli oszczędni i przezorni w posługiwaniu się tą głoską, a nawet pisali całe pieśni bez *s*. Poświadcza to także Pindar [*Dith.* 2 = fr. 70b, 1–3 Snell-Maehler]:

Wprawdzie ongi wlokła się przeciągła pieśń dytyrambu,  
a z ust ludzi sączył się fałszywy syk, ale...

Kuszące w tym świetle jest przypuszczenie, że pompejański poeta rozmyślnie podejmuje żartobliwy dialog z tą tradycją, tworząc utwór „nieprzyjemny i wstrętny” w odbiorze – prawdziwe monstrum!<sup>15</sup> – a zarazem wprost wzywający do podziwiania jego przemyślności.

Interpretacja otwierającego wiersz wyrażenia *lusus serpentis*, a więc „gier węża”, była przedmiotem dyskusji. Niektórzy uczeni sądzili, że chodzi tu o pewnego rodzaju grę o charakterze sportowym<sup>16</sup> lub sztukę zaklinania węży<sup>17</sup>. Biorąc jednak pod uwagę tradycję *ludus poeticus* i bardzo mocnego usadowienia wierszy figuralnych w takim „supergatunku”<sup>18</sup>, a także skojarzenia, jakie budzi połączenie *lusus serpentis* z *facit ingenio*, czyli informacją o przemyślności użytej w ich „sporządzeniu”<sup>19</sup>, nie mam wątpliwości, że raczej mają ci badacze<sup>20</sup>, którzy widzą w terminie *lusus* autoreferencyjne odniesienie, podkreślające świadomość przynależności do tradycji gier poetyckich. Poeta daje wyraz dumie ze swych niezwykłych umiejętności twórczych. Także sportretowanie poety Sepumiusza jako młodzieńca (*iuvenis*) można odczytać jako odniesienie do motywu świeżości i nowości, charakterystycznego dla poezji eksperymentującej z formą<sup>21</sup>. Za chwilę przyjrzymy się

<sup>15</sup> Nie bez znaczenia jest to, że starożytny i późniejszy dyskurs teoretyczny przedstawiał *carmina figurata* i szerzej pojętą poezję kunsztowną jako monstra; zob. Kwapisz, *The Paradigm of Simias...*, s. 2–3.

<sup>16</sup> J. Linderski, *Games in Patavium*, [w:] id., *Roman Questions II. Selected Papers*, Steiner, Stuttgart 2007, s. 463–491; zob. doskonałe streszczenie debaty i użyteczne wskazówki bibliograficzne w przyp. 67a na s. 482–483.

<sup>17</sup> E. Courtney, *Musa Lapidaria. A Selection of Latin Verse Inscriptions*, Scholars Press, Atlanta 1995, s. 328.

<sup>18</sup> O starożytnych *carmina figurata* jako zabawie literackiej (gr. *paignia*, łac. *ludus*) zob. J. Kwapisz, *Jeux, jouets / Games, toys, playthings*, [w:] *Dictionnaire des images du poétique dans l'Antiquité*, t. II, oprac. J.-Ph. Guez et al., Classiques Garnier, Paris 2024, s. 860–869. Termin „supergatunek” zapożyczam od Gregory’ego Hutchinsona, *Genre and Super-Genre*, [w:] *Generic Interfaces in Latin Literature. Encounters, Interactions and Transformations*, oprac. Th. D. Papanghelis et al., de Gruyter, Berlin 2013, s. 19–34.

<sup>19</sup> ‘Talent literacki/poetycki’ to jedno z głównych znaczeń *ingenium*; zob. *OLD* s.v. 5.

<sup>20</sup> Zob. zvl. G. Wojacek, *Schlüssel und Schlange. Zwei figurale Texte aus Antike und Mittelalter*, WJA 14, 1988, s. 250.

<sup>21</sup> Por. zvl. Sim. *Ov.* 3 oraz Kwapisz, *The Greek Figure Poems*, s. 13–14.

bliżej temu, jaki jest sens takiej autoreferencyjności w przypadku utworu zapisanego na murze pompejańskiego domu. Najpierw jednak zatrzymajmy się i zastanówmy nad tym, jak wiele właściwie łączy utwór Sepumiusza z tradycją starożytnych *carmina figurata*<sup>22</sup>. Czy słusznie możemy je traktować jako punkt odniesienia, myśląc o interpretacji tego wiersza? Badacze poezji figuralnej wskazywali ostatnio Sepumiuszowego *Węża* jako lekceważoną analogię dla wyrafinowanych wierszy ich uczonych autorów – jakie jednak miejsce zajmuje ten utwór w kontinuum starożytnego rozwoju tego gatunku?

Zobaczyliśmy już, jak intensywna aliteracyjność *Węża* współgra z jego przynależnością do tradycji *ludus poeticus*, o której przesądza w głównej mierze jego forma wizualna. Powiedzieliśmy, że skłonność do mnożenia zabaw lingwistycznych jest cechą wierszy-obrazków Simiasza i innych poetów. W zachowanym zbiorze greckich *carmina figurata* zwłaszcza w dwóch utworach licznie występują aliteracje, asonanse i inne efekty akustyczne<sup>23</sup>. Po pierwsze, taka jest przypisywana Teokrytowi *Syringa*, której poetyka nawiązuje do środków poetyckich chętnie wykorzystywanych przez syrakuziańskiego poetę i w której głos oraz muzyczność staje się ważnym tematem; znacząco utwór kończy się wspomnieniem zanikającego głosu nimfy Echo. Może nie bez znaczenia jest to, że ten utwór nie stroni od *sigmy*, a wyraźny efekt sygmatyczny pojawia się w w. 14: στήταξ οἴστρε Σαέτταξ. Po drugie, na naszą szczególną uwagę ze względu na uderzającą autoreferencyjność zasługuje *Jajo* Simiasza, wiersz zawierający bezprecedensowy opis aktu twórczego – opis tworzenia samego tego utworu i zarazem w ogóle wszelkiej poezji metrycznej, nie wprost, lecz za pomocą łańcucha śmiałych metafor, co stara się oddać mój przekład<sup>24</sup>:

Mateczki

szczebiotki

to nowa tkanina,

doryckiej słowiczki.

Życzliwie ją przyjmij, wszak w znojnym

5

porodzie ten twór mać powiła.

Gdy Hermes go poniósł, ów herold niebiański,

spod skrzydeł matuli ku szczepom śmiertelnych,

polecił stóp liczbę od miary samotnej powiększać

aż po ich dziesiątek – ten nadał rytmowi porządek.

10

I prędko, i żwawo, to tu, to znów tam stóp ruch kłoniąc objawił

bóg, bijąc w grunt nogą, Muz wielowzorzystą, lecz zgodną melodię.

Tak zwinnie kładł stopę za stopą, jak barwne jelonki, łań chyżych potomstwo,

gdy pędzi je nienasycone pragnienie ku drogiej ich matki wymienu:

w gromadzie wśród wzgórz mkną graniami na szybkich kopytkach po śladach ku swej karmicielce,

<sup>22</sup> Próbę takiego porównania podejmuje również Wojacek, op. cit., s. 251–252.

<sup>23</sup> Poza moim komentarzem zob. I. Männlein-Robert, *Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung*, Winter, Heidelberg 2007, s. 140–154, 187–260.

<sup>24</sup> Mam wątpliwości, czy jest to rzeczywiście *carmen figuratum* (zob. *The Greek Figure Poems*, s. 35–37), ale tak traktowano je już w starożytności; scholia i świadectwo rękopisu *Antologii palatyńskiej* każą uformować jajowaty kształt rombu, zmieniając porządek wersów: w. 1 zapisujemy na początku, w. 2 na końcu, w. 3 jako drugi od góry, w. 4 jako przedostatni itd.

a owiec beczenie na bujnych pastwiskach dochodzi do nimf smukłonogich w ich grotach. 15  
 Wtem zwierz krwi łaknący się budzi w swej jamie, w głębinach jaskini, gdy wnuknie tam echo hałasu,  
 i zaraz swe leże kamienne porzuca przez żądzę, by pomiot zbłąkany pstrej matki pochwyć,  
 a potem mknie chyżo w pogoni za ich odgłosami przez lasem poroście wśród gór ośnieżonych parowy.  
 Na tę właśnie modłę dudnienie stóp bóstwa sławnego o ziemię wytwarza przemyślnie oploty miar pieśni. 20

Najpierw poeta łączy metaforykę poezji jako pracy tkackiej i pieśni ptaków (w. 1–6); następnie porównuje niezwykle złożony schemat metryczny tego wiersza do żywiołowego tańca Hermesa, który staje się tu bóstwem poetyckiej komunikacji (w. 7–12 i 20); wreszcie w śmiałej próbie uchwycenia samej natury tego, czym jest szybka progresja lirycznych kolonów, konstruuje rozbudowane porównanie w stylu epickim, przedstawiające dzikiego zwierza – zapewne lwa – w pościgu za zwinnymi jelonkami (w. 13–19). Wszystko to podkreślają liczne efekty akustyczne, które przekład oddaje w nikłym stopniu: niektóre słowa powtarzają się wielokrotnie, w tym mająca podwójny sens w kontekście metrycznym terminologia stóp (*podes*), miar (*metra*) i człon(k)ów (*kōla*), co współgra zarówno z szybkim rytmem wyznaczonym przez progresję różnorodnych miar metrycznych (w przekładzie zastosowałem jednolite amfibrachy), jak i zintensyfikowanymi aliteracjami. Choć ten poetycki popis rozgrywa się na zdecydowanie wyższym poziomie niż w skromniejszym *Wężu Sepumiusza*, można się zastanawiać, czy utwór Simiasza, mający wymiar programowy, był w jakimś stopniu źródłem inspiracji dla Sepumiusza, który w swoim epigramie łączy różne odmiany poetyckich zabaw słowem z motywem autoreferencyjnym.

Innej sugestywnej analogii dostarcza kolejny utwór Simiasza, a mianowicie jego *Siekiera* (przekład również mój):

Złożył w darze mężnej Atenie, odwdzięczając się za podpowieź,  
 swą siekierę Fokijczyk Epej. Szczyt nią strącił wież, dzieła bogów,  
 gdy święty gród pogrążył w zionącej ogniem zagładzie  
 i strojnych w złoto królów dardańskich wybił doszczętnie,  
 choć nie miał miejsca w pierwszym szeregu Achajów, 5  
 lecz wodę z czystych źródeł im nosił w niesławie.  
 Dziś jednak kroczy homerycką ścieżką  
 za twoją sprawą, przemyślna Pallado.  
 Ten po trzykroć błogosławiony,  
 na kim spocznie twój wzrok łaskawie. 10  
 On pomyślnością  
 zawsze oddycha.

Poeta opisuje w tym wierszu instrument zagłady Troi: narzędzie, za pomocą którego cieśla w obozie Greków, Epejos, wybudował konia trojańskiego. Utwór przybiera postać inskrypcji dedykacyjnej, która miałaby się znaleźć na słynnej siekierze złożonej jako wotum w świątyni Ateny. Ma pewne cechy hymnu czy modlitwy; w szczególności rozpoznajemy w zakończeniu formułę tak zwanego *makarismos*: „szczęśliwy jest ten, kogo wspiera bogini” (τρίς μάκαρ, ὄν σὺ θυμῷ / ἴλαος ἀμφιδερχθῆς / ὄδ’ ὄλβον / ἀεὶ πνεῖ). Zauważmy, że wiele wspólnego z tą formułą ma wzmianka o przychylności bogów w zakończeniu wiersza Sepumiusza – *sic habeas [facil]es s[emp]er ubiq[ue] deos*; docenienie wytworu

przemysłności Sepumiusza zapewni boską życzliwość. Choć sposób sformułowania tej myśli odbiega od frazeologii *makarismos* w *Siekierze*, nietrudno tu się doszukać podobnego połączenia poetyckiej sprawności i wynikającego z niej stanu szczęśliwości, gwarantowanej przez bóstwo.

Wreszcie na uwagę (*nomen omen*) zasługuje użycie w w. 1 Sepumiuszowego *Węza* czasownika *notare*, który bezpośrednio odwołuje się do aktu oglądania inskrypcji. Użycie *verba videndi* w odniesieniu do utworów figuralnych jest ich charakterystyczną cechą gatunkową. Po raz pierwszy znajdujemy tego rodzaju wyrażenie w *Skrzydłach Erosa* u Simiasza, który to wiersz zaczyna się od zwrotu do czytelnika: λεῦσσέ με, czyli „spójrz na mnie”. Następnie widzimy podobny zwrot w *Ołtarzu* Westinusa (w. 7): ἐς γὰρ βωμὸν ὀπίης με, „patrzysz na mnie, ołtarz”, a także w wersie rozpoczynającym *Ołtarz* Optacjana (utwór 26 Polara): *Vides, ut ara stem dicata Pythio* („widzisz mnie, ołtarz poświęcony Apollinowi”). W tym ostatnim przypadku mamy do czynienia z niezwykle podwójną aluzją: zarazem do zwrotu u Westinusa i incipitu *Ody do Sorakte* Horacego: (*Vides, ut alta stet nive candidum / Soracte...*, Hor. *Carm.* I 16, 1–2).

Jestem gotów przyznać, że nawet rozpatrywane łącznie te analogie nie są dostatecznie wyraźne, żeby ponad wszelką wątpliwość wykazać, iż Sepumiusz znał i rozmyślnie naśladował wcześniejsze *carmina figurata*, czy to greckie, czy może rzymskie, takie jak *Feniks* Lewiusza. Tę możliwość jednak trzeba co najmniej wziąć pod uwagę, a na podstawie takiego porównania możemy bezpiecznie orzec przynajmniej tyle, że autor *Węza* zdradza intrygującą znajomość konwencji, znanych nam z zachowanych ze starożytności wierszy-obrazków. Nie można wykluczyć, że te podobieństwa są czy to dość przypadkowe, czy wynikają z tego, że mamy do czynienia z twórczością poetów ukształtowanych w podobnym procesie edukacji i wyposażonych w podobne narzędzia poetyckiego kunsztu. Wydaje się jednak prawdopodobne, że Sepumiusz mógł znać utwory figuralne podobne do tych, jakie się dla nas zachowały, i znalazł w nich wzorce dla własnego wiersza wydrapanego na pompejańskim murze.

Jakkolwiek rzecz się miała, aby we właściwym świetle odczytać utwór Sepumiusza, musimy skonstatować, że różnice pomiędzy nim i innymi *carmina figurata* są nie mniej istotne niż podobieństwa. Wielokrotnie zauważano, że duży hermeneutyczny pożytek przynosi badanie zachowanych greckich utworów figuralnych w kontekście hellenistycznej kultury książkowej<sup>25</sup>. Powiedzmy kilka słów o tym, jak taki kontekst określa charakter tego rodzaju wierszy rzymskich. Zarówno w przypadku Lewiusza, jak i Optacjana książkowy kontekst ich poezji jest dobrze poświadczony. Wiemy, że wiersze Lewiusza były zebrane – zapewne przez samego poetę – w kilku księgach antologii zatytułowanej *Erotopaegnia*. Ze wspomnianego już przekazu Charizjusza dowiadujemy się, że Lewiański *Feniks* zamykał ten zbiór, co zachęca do dociekań, jak taki szczególnie hymn do Wenus z rozmysłem kończący książkę poetycką w dużej mierze składającą się z liryki erotycznej, chętnie eksperymentującej z formą poetycką, harmonizował i podsumowywał jej zawartość. Kontekst książki poetyckiej był zatem z pewnością istotnym elementem złożonej semiotyki zaginionego *Feniksa*.

<sup>25</sup> Zob. zwł. P. Bing, *The Well-Read Muse. Present and Past in Callimachus and the Hellenistic Poets*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1988, s. 15, 17–18.

Taka intensywna „książkowość” jest jeszcze wyraźniejsza w przypadku wizualnych utworów Optacjana, które, jak wiemy, weszły w skład zbioru czy nawet dwóch zbiorów<sup>26</sup>, określanych mianem *Panegyryku* – zbioru, do którego książkowej formy bezpośrednio odnoszą się zawarte w nim utwory. W szczególności niebędąca wyjątkowo utworem figuralnym elegia wyraźnie nawiązująca do utworu rozpoczynającego Owidiuszowe *Tristia*<sup>27</sup>, bez wątplenia przedmowa w zbiorze poślanym Konstantynowi (utwór 1 Polara), wprost i wylewnie odnosi się do materialnego aspektu tej „pięknej książeczki” (*pulcher libellus*), opisując jej wytworne wykonanie przy użyciu złota, srebra i purpury. Jest zatem jasne, że mamy do czynienia z twórczością wyrastającą z wyrafinowanej kultury książkowej, a zamierzona sytuacja komunikacyjna zakłada obcowanie porządnie wykształconego czytelnika ze zwojem poezji.

Zamierzony kontekst odbioru wiersza Sepumiusza jest oczywiście odmienny – utwór bezpośrednio odnosi się do swojego epigraficznego usytuowania. W zgodzie z konwencją dobrze znaną z epigramów (pierwotnie inskrypcyjnych), Sepumiusz zwraca się do przechodnia – kogokolwiek (*si qui*), kto poświęciłby choć chwilę na lekturę wiersza na murze. W w. 3 pojawia się jednak kilka słów – co charakterystyczne, dość ogólnych – które konkretyzują tożsamość domniemanego czytelnika: mowa tu o widzach w teatrze i miłośnikach konnych wyścigów. Te kategorie oczywiście w pewnej mierze ze sobą kontrastują, jako że wizyta w pompejańskim teatrze to w końcu rozrywka wyższego lotu niż oglądanie zawodów konnych. Dość luźnym skojarzeniem może być prolog do *Teściowej* Terencjusza, w którym komediopisarz opisuje, jak jego sztuka musiała rywalizować ze zdecydowanie mniej intelektualnie wymagającymi występami bokserów, akrobatów czy gladiatorów (*Hec.* 33–42). Jednak bez wątplenia sensem użytego przez Sepumiusza podwójnego odwołania jest jego inkluzywność: każdy czytelnik łatwo rozpoznałby w jednej z tych kategorii siebie samego. Choć tego rodzaju retorykę można sobie wyobrazić w kontekście książkowym, nietrudno dostrzec jej efektywność zwłaszcza w utworze inskrypcyjnym, który – inaczej niż książka poetycka – wymusza odczytanie na ruchliwej ulicy, a ten akt lektury staje się za każdym razem jakby indywidualnym spektaklem ulicznym, bardzo intymnym, ale egalitarnym performansem, nie tak znowu różnym od prawdziwych występów w teatrze czy amfiteatrze.

## Kształt węża

Jeszcze inny element bardzo wyraźnie wiąże wiersz Sepumiusza z jego bezpośrednim epigraficznym otoczeniem pompejańskiej ulicy; ten aspekt, o ile mi wiadomo, nie wybrzmiewał w dotychczasowych pracach, być może ze względu na jego oczywistość: chodzi mi o samo to, że utwór wyrysowuje na pompejańskim budynku kształt węża. Semantyka tego wizerunku jest jasna dla każdego, kto odwiedził Pompeje lub zna tamtejsze zabytki, jako że przedstawienia węży są wszechobecne w pompejańskich freskach (zob. il. 6), a także

<sup>26</sup> Zob. J. Wienand, *Publilius Optatianus Porfyrius. The Man and His Book*, [w:] *Morphogrammata...*, s. 121–163.

<sup>27</sup> Zob. M.-O. Bruhat, *The Treatment of Space in Optatian's Poetry*, [w:] *Morphogrammata...*, s. 257–281.



6. Jeden z licznych pompejańskich węży. Fot. autora

na przykład wśród biżuterii – znane są bransolety ukształtowane jak węże<sup>28</sup>. W szczególności węże pełniły funkcję opiekunów domostw i przedsiębiorstw handlowych, były utożsamiane z larami i stąd ich częste występowanie na larariach. W istocie nasz wiersz, który syczącym głosem węża obiecuje boską przychylność każdemu, kto przystanie, by go przeczytać, rzuca interesujące światło na znaczenie wyobrażeń węży w pompejańskiej sztuce, których jest tekstowym pobratymcem. W pewnym sensie jest to jeden z wielu węży Pompejów, strażnik domu, przy wejściu do którego został umieszczony, w tym przypadku jednak obdarzony wyjątkową świadomością swojej podwójnej tożsamości jako obraz i tekst. Z tej perspektywy widzimy, że wężowy kształt wiąże utwór Sepumiusza z miejscem, w którym się znajduje, podkreślając w ten sposób jego inskrypcyjny charakter.

<sup>28</sup> Zob. D. Ogden, *The Dragon in the West. From Ancient Myth to Modern Legend*, Oxford University Press, Oxford 2021, s. 55–57 (tam dalsza literatura przedmiotu); o biżuterii J. H. Charlesworth, *The Good And Evil Serpent. How a Universal Symbol Became Christianized*, Yale University Press, New Haven 2010, s. 100–102.



To mocne usytuowanie w kontekście pompejańskiej ulicy jest elementem, który odziela *Węża* – mimo jego nie do końca docenianego wyrafinowania – od możliwych greckich i rzymskich wzorców, pierwotnie odczytywanych ze zwojów papirusowych. Nie jest to jednak jedyny element decydujący o odmienności naszego wiersza. Jeszcze inny mamy wprost przed oczami – mam na myśli jego formę wizualną, na której skupię się w końcowej części tego artykułu. W greckich *carmina figurata*, w *Feniksie* Lewiusza i w wierszach figuralnych Optacjana (utwory 20, 26 i 27 Polara) kształt był formowany na karcie papirusu w dwa różne sposoby. Pierwotna metoda, zastosowana w zbiorze greckim, polegała na przekształcaniu metrum wiersza poprzez dodawanie lub odejmowanie pojedynczych jednostek metrycznych w kolejnych wierszach, tak żeby zmienić ich długość. Wariantem tej metody jest użycie różnych rodzajów wierszy, jak w przypadku *Ottarza* Westinusa. Drugą metodą, znajdującą zastosowanie w wierszach-obrazkach Optacjana, jest manipulowanie nie liczbą jednostek metrycznych, lecz liter w poszczególnych wersach, zapisanych elegancką, imitującą inskrypcje kapitałą kwadratową, tak żeby jedna litera znajdowała się pod drugą, a zmiana ich liczby w poszczególnych rzędach była od razu widoczna. W tym przypadku zasadniczy budulec metryczny jest zawsze taki sam – heksametr lub trymetr jambiczny.

Gdy patrzy się na wiersz Sepumiusza z takiej perspektywy, nie zasługuje nawet na miejsce u boku innych utworów figuralnych, jako że koncept, na jakim się zasadza jego „obrazkowość”, jest znacznie prostszy: rysunek węża powstał w wyniku bardzo prostego odkrycia, że linia tekstu jest właśnie tym – linią, która ma swój dający się przekształcać kształt, jeśli się go ułoży tak, jak w różne kształty można układać choćby sznur. Nie wymaga to zaawansowanej wiedzy metrycznej czy świadomości kolometrycznej, jak w wypadku wierszy Simiasza, nie wymaga pedantycznego rachowania liter w heksametrach, jak w przypadku Optacjana. W rzeczy samej droga od spostrzeżenia, że linia pisma ma taki prosty, dający się formować kształt, do pomysłu, żeby ułożyć ją w postać węża czy mysiego ogonka, który widzieliśmy na początku tego artykułu<sup>29</sup>, wydaje się wynalazkiem nieuchronnym.

Mimo podobieństwa konceptu, nie mam zamiaru dowodzić, że Lewis Carroll znalazł Sepumiuszowego *Węża*, choć zbieżność czasowa między odkryciem tego ostatniego i publikacją *Alicji w krainie czarów* w r. 1865 pobudza wyobraźnię. Chcę natomiast zgłosić tezę<sup>30</sup>, że oba te utwory przynależą do podgatunku poezji figuralnej, który nieco się różni od greckich i Optacjanowych *carmina figurata*, które wcześniej opisywałem. Ten podgatunek, którego istnienie wydaje się w świetle powyższych rozważań nieuniknione, obejmuje zwłaszcza pokaźną liczbę utworów w kształcie węży, które powstawały nie bacząc na granice przestrzenne i czasowe, a nawet w różnych kulturach, każdy z nich zapewne jako spontaniczny wynalazek. Zobaczmy kilka przykładów. By sięgnąć po jeden bliski sercu Polaka, a zarazem filologa klasycznego, wspomnijmy szeroko znanego *Węża* Ludwika Jerzego Kerna, którego przekład zamieściła w „Meandrze” Katarzyna Marciniak (il. 7). Porzucając wąską perspektywę kultury europejskiej oraz alfabetów greckiego i łacińskiego,

<sup>29</sup> Analogię między epigramem Sepumiusza a wierszem Myszy w *Alicji w krainie czarów* skonstruował wcześniej Wojacek, op. cit., s. 252.

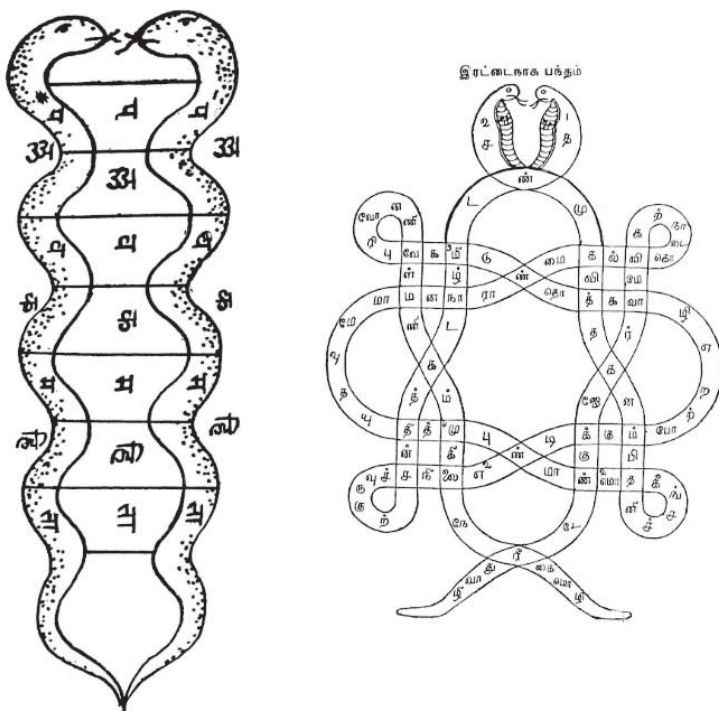
<sup>30</sup> Zasygnalizowałem ją wcześniej: *The Paradigm of Simias...*, s. 117–118.

|       |      |
|-------|------|
| I-    | It   |
| dzie  | cum  |
| wąż   | i-   |
| wąs-  | ter  |
| ką    | per  |
| dróż- | an-  |
| ką,   | gus- |
| nie   | tum, |
| po-   | ser- |
| ru-   | pens |
| sza   | mo-  |
| żad-  | vet  |
| ną    | nul- |
| nóż-  | lum  |
| ką.   | crus |
| Po-   | tum. |
| ru-   | Mo-  |
| szał- | ve-  |
| by,   | at,  |
| gdy-  | si   |
| by    | po-  |
| mógł, | tis  |
| lecz  | sit, |
| wąż   | sed  |
| prze- | ser- |
| cież  | pen- |
| nie   | ti   |
| ma    | crus |
| nóg!  | non  |
|       | fit! |

7. Ludwik Jerzy Kern, *Wąż* oraz jego wersja łacińska autorstwa Katarzyny Marciniak. *Meander* 60, 2005, s. 278

odnotujmy parę węzowych diagramów z wpisanym tekstem prakryckim i tamilskim, które znalazłem w znanej antologii światowej poezji figuralnej Dicka Higginsa<sup>31</sup>, a tu zamieszczam za nieco wcześniejszym artykułem Kalanatha Jha, pioniera badań nad sanskrycką poezją obrazkową i kolegi Higginsa (il. 8). Z innej antologii pochodzi również nieco

<sup>31</sup> D. Higgins, *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature*, State University of New York Press, Albany 1987, s. 160 (il. 3.12), 163 (il. 3.15). W języku polskim o poezji figuralnej tego obszaru zob. H. Cielas, *Sanskrycka poezja figuratywna. Teoria i praktyka na przykładzie citrabandha*, dysertacja doktorska, Uniwersytet Jagielloński, 2017, <https://ruj.uj.edu.pl/server/api/core/bitstreams/7a56a463-b6ee-4df3-a61c-8e151ba2780c/content> (dostęp 23 grudnia 2024).



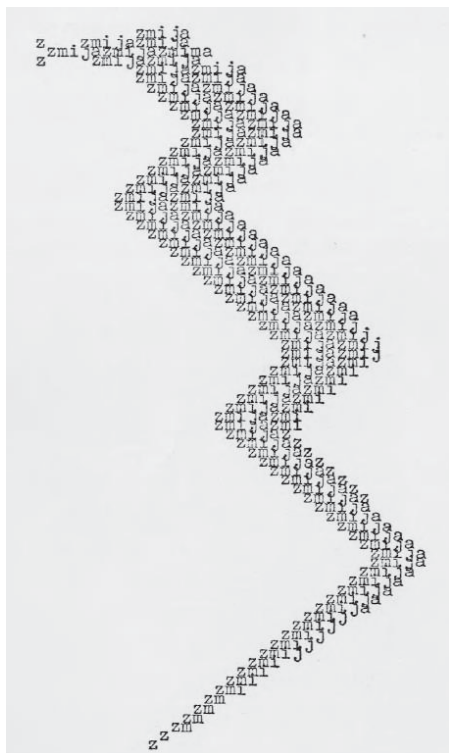
8. Po lewej prakrycki utwór Adżitaseny (XIV w.?), po prawej tamilskie węże z XVIII w.

Źródło: Kalanath Jha, *Sanskrit citrakāvyaś and the Western Pattern Poem*.

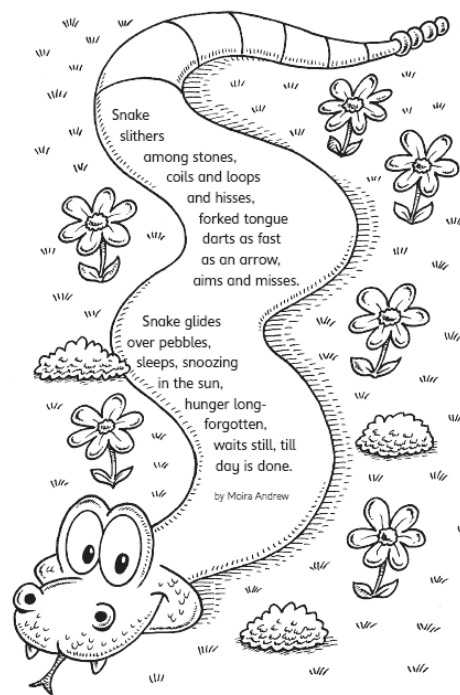
*A Critical Appraisal*, Visible Language 20, s. 109–116, il. 4–5

odbiegająca kształtem od prototypu Sepumiusza *Zmija* (czyli *Wąż*) serbskiego poety awangardowego Miroljuba Todorovicia (il. 9). Najbardziej pouczające jest jednak zaprzęgnięcie do poszukiwań wyszukiwarki internetowej, która wypłuka szereg niedawnych anglojęzycznych wierszy w kształcie węża, takich jak utwór autorki poezji dziecięcej Moiry Andrew (il. 10). Co ciekawe, węże w tych utworach bardzo często aliteracyjnie syczą (*hiss*) i skręcają swoje sploty (*slither*) niczym *Wąż* Sepumiusza, co rzuca światło na akustyczną poetykę jego wiersza jako niemal nieodzowny składnik takiej węzowej formy.

Biorąc to wszystko pod uwagę, wiersz w kształcie węża, który utalentowany mieszkaniec Pompejów wydrapał na murze blisko dwa tysiące lat temu, jest niezwykle fenomenem literackim, wykraczającym poza horyzont intelektualny większości pompejańskich *graffiti*. Może rościć sobie prawo do przynależności do dwóch tradycji jednocześnie: choć wykazuje pewne cechy znane nam z greckich i rzymskich *carmina figurata*, zarazem przynależy do kategorii utworów o podobnych kształcie, które można uznać za wariację na temat linii pisma jako formy poetyckiej i które się objawiają w różnych okresach i nawet różnych częściach globu. Zarazem wciąż mamy do czynienia z typowym pompejańskim *graffito*, powstałym po to, by wieść skromną egzystencję w swoim epigraficznym otoczeniu. Sądząc po losie Pompejów, umieszczenie takiego węża na murze domu nie było skutecznym środkiem ochronnym – lecz mimo wszystko zapewniło Sepumiuszowi sławę bardziej długowieczną, niż mógłby sobie wyobrazić.



9. Miroljub Todorović, *Zmija*. Źródło: *Type-writer Art*, oprac. A. Riddell, London Magazine Editions, London 1975, s. 50



10. Moira Andrew, *Snake*, ilustracja Garry Davies. Źródło: <https://images.scholastic.co.uk/assets/a/09/44/cet-a-pb-9748.pdf> (dostęp 23 grudnia 2024)

## Argumentum

*Disputatur de quodam epigrammate sic ingeniose muro Pompeiano inscripto, ut formam serpentis habeat. Quod poematum comparatur hic primum cum aliis carminibus figuratis a Graecis et Romanis compositis, deinde cum similibus carminibus anguinis aliis aetatibus alibi scriptis.*

## Bibliografia

- Avellino, F. M., *Notizia di una iscrizione metrica graffita sopra un muro di Pompei*, *Bulletino Archeologico Napoletano* 2, 1844, s. 19–20
- Bianchini, G., G. L. Gregori, *La réception épigraphique d'Ovide à Pompéi: CIL, IV 1595 = CLE 927, [w:] Présences ovidiennes*, oprac. R. Poignault, H. Vial, Centre de Recherches André Piganiol – Présence de l'Antiquité, Clermont-Ferrand 2020, s. 115–127
- Bing, P., *The Well-Read Muse. Present and Past in Callimachus and the Hellenistic Poets*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1988

- Bowie, E. L., *Hadrian and Greek Poetry*, [w:] *Greek Romans and Roman Greeks. Studies in Cultural Interaction*, oprac. E. N. Ostenfeld, Aarhus University Press, Aarhus, s. 172–197
- Bruhat, M.-O., *The Treatment of Space in Optatian's Poetry*, [w:] *Morphogrammata/The Lettered Art of Optatian. Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine*, Fink, Paderborn 2017, s. 257–281
- Charlesworth, J. H., *The Good And Evil Serpent. How a Universal Symbol Became Christianized*, Yale University Press, New Haven 2010
- Cielas, H., *Sanskrycka poezja figuratywna. Teoria i praktyka na przykładzie citrabandha*, dysertacja doktorska, Uniwersytet Jagielloński, 2017, <https://ruj.uj.edu.pl/server/api/core/bitstreams/7a56a463-b6ee-4df3-a61c-8e151ba2780c/content> (dostęp 23 grudnia 2024)
- Clayman, D. L., *Sigmatism in Greek Poetry*, TAPhA 117, 1987, s. 69–84
- Courtney, E., *Musa Lapidaria. A Selection of Latin Verse Inscriptions*, Scholars Press, Atlanta 1995
- Danielewicz, J., *Epigramat – poezja liryczna – hymny orfickie – hymny Proklosa*, [w:] *Literatura Grecji starożytnej*, t. I, oprac. H. Podbielski, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2005, s. 597–627
- Danielewicz, J., *Antologia liryki hellenistycznej*, PWN, Warszawa 2018
- Haeberlin, C., *Epilegomena ad figurata carmina Graeca*, Philologus 49, 1890, s. 271–284
- Hall, L. J., *The Poems of Optatian. Puzzling out the Past in the Time of Constantine the Great*, Bloomsbury, London 2024
- Higgins, D., *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature*, State University of New York Press, Albany 1987
- Hutchinson, G., *Genre and Super-Genre*, [w:] *Generic Interfaces in Latin Literature. Encounters, Interactions and Transformations*, oprac. Th. D. Papanghelis et al., de Gruyter, Berlin 2013, s. 19–34
- Jha, Kalanath, *Sanskrit citrakāvya and the Western Pattern Poem. A Critical Appraisal*, Visible Language 20, s. 109–116
- Kern, L. J., K. Marciniak (przekład łaciński), *Serpens, Meander* 60, 2005, s. 278
- Kwapisz, J., *The Greek Figure Poems*, Peeters, Leuven 2013
- Kwapisz, J., *Behaghel's Club*, CQ 64, 2014, s. 615–622
- Kwapisz, J., *The Paradigm of Simias. Essays on Poetic Eccentricity*, de Gruyter, Berlin 2019
- Kwapisz, J., *Jeux, jouets / Games, toys, playthings*, [w:] *Dictionnaire des images du poétique dans l'Antiquité*, t. II, oprac. J.-Ph. Guez et al., Classiques Garnier, Paris 2024, s. 860–869
- Kwapisz, J. et al. (oprac.), *The Muse at Play. Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, de Gruyter, Berlin 2013
- Linderski, J., *Games in Patavium*, [w:] id., *Roman Questions II. Selected Papers*, Steiner, Stuttgart 2007, s. 463–491
- Luz, Ch., *Technopaignia. Formspiele in der griechischen Dichtung*, Brill, Leiden 2010
- Männlein-Robert, I., *Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung*, Winter, Heidelberg 2007

- Maiden, J. et al., *A Tale in a Tail-Rhyme*, Jabberwocky. The Journal of the Lewis Carroll Society 18, 1989, nr 3–4, s. 32–36
- Ogden, D., *The Dragon in the West. From Ancient Myth to Modern Legend*, Oxford University Press, Oxford 2021
- Polara, G. (wyd. i przeł.), *Carmi di Publilio Optaziano Porfirio*, UTET, Torino 2004
- Porter, J. I., *Lasus of Hermione, Pindar and the Riddle of S*, CQ 57, 2007, s. 1–21
- Pulz, E., *Laevius – ein altlateinischer Liebesdichter. Studien, Text und Interpretationskommentar*, de Gruyter, Berlin 2023
- Riddell, A. (oprac.), *Typewriter Art*, London Magazine Editions, London 1975
- Sider, D. (wyd.), *Simonides, Epigrams and Elegies*, Oxford University Press, Oxford 2020
- Squire, M., J. Wienand (oprac.), *Morphogrammata/The Lettered Art of Optatian. Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine*, Fink, Paderborn 2017
- Wienand, J., *Publilius Optatianus Porfyrius. The Man and His Book, [w:] Morphogrammata/The Lettered Art of Optatian. Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine*, Fink, Paderborn 2017, s. 121–163
- Wojaczek, G., *Schlüssel und Schlange. Zwei figurale Texte aus Antike und Mittelalter*, WJA 14, 1988, s. 241–252