

**Edyta GRYKSA**

Uniwersytet Śląski

 <https://orcid.org/0000-0001-8947-2490>

## ***SIC UNDIQUE FULGOR PERCUSSIT. EKFRAZA W VII EKLODZE KALPURNIUSZA SYKULUSA***

*SIC UNDIQUE FULGOR PERCUSSIT. EKPHRASIS IN ECLOGUE VII  
BY CALPURNIUS SICULUS*

The aim of the article is to propose a new Polish translation of the ekphrastic passage of the VII Eclogue (vv. 23-72) by Calpurnius Siculus. It will be preceded by a short commentary, in which special emphasis will be placed on the means of artistic expression used by the poet. The 50-line ekphrastic passage is a story told by Corydon, who recalls his visit to Rome. It is the longest description of this type preserved in pastoral poetry. A shepherd, who wants to leave the countryside and go to the city to start a real literary career there, describes with delight the breathtaking amphitheatre. He is impressed by the splendour, rich ornamentation, as well as the animals exhibited in the arena. In addition to hares, horned boars, elk and bulls, Corydon could also admire sea monsters. All of them fit in with the tradition of *locus horridus*, which is in opposition to the topos of *loci amoeni*, i.e. an idyllic, safe place away from the hustle and bustle of the city (topos, which is well known from bucolic poetry).

**Keywords:** Calpurnius Siculus, pastoral poetry, ekphrasis, Roman amphitheatre

**Słowa kluczowe:** Kalpurniusz Sykulus, poezja pasterska, ekfrazja, rzymski amfiteatr

*Ekloga VII* Kalpurniusza Sykulusa zajmuje ważne miejsce w rzymskiej literaturze antycznej i dowodzi kunsztu, z jakim poeta przedstawiał otaczającą go rzeczywistość. Choć kwestie związane z jego życiem i twórczością wciąż są przedmiotem dyskusji, badacze najczęściej datują *Eklogi* na okres rządów cesarza Nerona (Townend 1980: 166–174; Meyer 1980: 175–176; Baldwin 1995: 157–167; Hubbard 1996: 68), a dokładniej na *quinquennium Neronis*. Podstawą dla tego typu wniosków mogą być passusy *Eklog*, w których np.: podkreślony został młody

wiek i uroda panującego cesarza, a także jego poetyckie zainteresowania (*Ecl.* IV 87); pojawia się przepowiednia Faunusa na temat poszanowania praw i autorytetu konsulów (*Ecl.* I, cf. *Tac. Ann.* XIII 4); przedstawione zostały informacje o igrzyskach czy walkach w drewnianym amfiteatrze<sup>1</sup> (*Ecl.* VII 23-24, cf. *Tac. Ann.* XIII 31). Przyjmuje się, że eklogi polityczne<sup>2</sup> (tj. *Ekloga* I, IV i VII) zostały w zbiorze ułożone w porządku chronologicznym i odzwierciedlają ówczesne wydarzenia z lat 55–57 (Cytowska-Szelest 1992: 187). Choć w poematach można także znaleźć odniesienia do czasów i rządów Klaudiusza (np. *Ecl.* I 54-57), dowody korespondujące z wydarzeniami, które miały miejsce w czasach Nerona są przekonujące i nie wskazują na to, by poematy mogły powstać za rządów innych cesarzy (Gryksa 2020: 51–52).

Kalpurniusz Sykulus, jako poeta bukoliczny, kontynuuje tradycję Teokryta, a w jego poematach wyraźnie wybrzmiewają też echa twórczości Wergiliusza czy Owidiusza. Uwagę czytelnika przykuwają barwnie opisane historie, interesujące pasterskie scenki, a ponadto zastosowane w nich tropy i figury. Kalpurniusz zdaje się malować przedstawiane przez siebie scenki. Zachowuje się niczym doświadczony malarz. Zatrzymuje czas, prezentując zaobserwowane wydarzenia i rzeczywistość na płótnie. Nie bez znaczenia pozostaje zatem Horacjańskie przekonanie *ut pictura poesis* (*Ars P.* 361). Kalpurniusz operuje różnorodnymi nazwami kolorów, bawi się dźwiękiem, stosuje ciekawe porównania, a także wprowadza własne innowacje, które znacząco odbiegają od rozwiązań przyjętych w tradycji bukolicznej.

Celem niniejszego artykułu jest zaproponowanie nowego polskiego tłumaczenia ekfrastycznego passusu *Eklogi VII* (ww. 23-72) wraz z krótką analizą<sup>3</sup>. Szczególny nacisk położony zostanie na stosowane przez Kalpurniusza Sykulusa środki artystycznego wyrazu. Są one potwierdzeniem jego doskonałego poetyckiego warsztatu. Uwaga zostanie zwrócona także na rolę, jaką pełni ekfrazja w poemacie i tradycji literackiej.

*Ekloga VII* liczy 84 heksametry i wyraźnie dzieli się na trzy części. Poemat otwiera dialog pasterzy – Korydona i Lykotasa (ww. 1-22), zamyka z kolei krótka wymiana zdań, do której dochodzi między wspomnianymi bohaterami (ww. 73-84). Najbardziej intrygującą częścią poematu jest opowiadanie Korydona, liczące aż 50 wersów i będące najdłuższym tego typu opisem zachowanym w poezji pa-

<sup>1</sup> Wersy 23-24 (*trabibus spectacula textis surgere*) wyraźnie wskazują, że konstrukcja amfiteatru została wykonana z drewna. Tym samym błędne jest przekonanie Champlina (1978: 107), że opisywaną w poemacie budowlą mogłoby być rzymskie Koloseum. Amfiteatr Nerona słynął ze swojej drewnianej konstrukcji, która w otoczeniu innych budowli była wyjątkowa (Townsend 1980: 169).

<sup>2</sup> Pozostałe (II, III, V i VI) zaliczane są do tzw. *merae bucolicae*, utworów o charakterze pastersko-wiejskim.

<sup>3</sup> Proponowana w niniejszym artykule wersja przekładu wersów 23-72 *Eklogi VII* na język polski odbiega od wersji Jana Sękowskiego opublikowanej w tomie zatytułowanym „Sielanka rzymska” (Warszawa 1985). Wcześniejszy przekład zasługuje na uwagę ze względu na rymowaną formę wiersza, w jakiej oddany został tekst. Podjęcie prac nad nową translacją podyktowane było chęcią uwydatnienia łacińskich konstrukcji i terminów, które potwierdzają kunszt poetycki Kalpurniusza.

sterskiej<sup>4</sup>. Zastępuje ono tradycyjny agon pasterski, element kluczowy w poezji bukolicznej. Pasterz<sup>5</sup> z entuzjazmem opowiada wyczekującym jego powrotu wieśniakom o tym, co zobaczył. Jest bohaterem, który – w przeciwieństwie do pasterzy, których kreuje Wergiliusz – pragnie opuścić wieś i udać się do miasta, by tam rozpocząć prawdziwą karierę literacką. Gotów jest znosić hałas i zgiełk, jaki panuje w Rzymie (Hulsenboom 2013: 21). Opiswany przez niego amfiteatr został uroczyście otwarty w pierwszych miesiącach 57 roku. Drugi z bohaterów scenki, Lykotas, wspomina, że podczas nieobecności Korydona odbyło się święto oczyszczenia trzody, przypadające 21 kwietnia. Biorąc pod uwagę, że pasterz przebywał w Rzymie 20 dni, można stwierdzić, że akcja *Eklogi* toczy się w maju 57 roku<sup>6</sup> (Cytowska-Szelest 1992: 187). Jej treść nawiązuje do historii stworzonej przez Wergiliusza w *Eklodze I*, której motywem przewodnim jest podróż pasterza Tityrusa do Rzymu. Zdecydował się na nią by uniknąć wysiedlenia. Za zgodą Oktawiana, boskiego dobroczyńcy, Tityrus mógł zatrzymać ojcowską posiadłość, a tym samym wieść spokojne życie, chroniąc się w cieniu rozłożystego buku i układając pieśni na cześć ukochanej Amaryllidy (Karakasis 2018: 87).

Bohater *Eklogi VII* Kalpurniusza, Korydon, ze zdumieniem wspomina przeżyć i wydarzenia, których nigdy dotąd nie miał okazji poznać. Jego opowieść jest pełna koloru i porównań, deskrypcji zwracających uwagę na szczegóły. Dzięki nim czytelnik może wyobrazić sobie wszystko to, co Korydon zobaczył na własne oczy. Tym samym *passus* doskonale wpisuje się w konwencję ekfrazy. Jako mowa popisowa czy poetycka ma ona na celu żywo przedstawić to, co znajduje się przed oczami<sup>7</sup>.

Ekfrazja pojawia się w dziełach wielu antycznych twórców, a do najstarszych przykładów tego typu opisów zaliczyć należy *passusy* eposów Homera (opis tarczy Achillesa i zbroi Agamemnona w *Iliadzie* czy pałacu Alkiona w *Odysei*), a jako gatunek ukształtowana została przez *Obrazy* Filostrata Starszego (Witosz 2009: 105). Sam termin wywodzi się z greckiego *ekphrasis*<sup>8</sup> i dosłownie oznacza ‘dokładny opis’. Termin ten od samego początku semantycznie rozwijał się zarówno w nurcie retorycznym, jak i poetyckim (Radziejewicz 2017: 168) i wiązał się

<sup>4</sup> Cf. Theocr. *Ecl.* 1.27-56; Verg. *Ecl.* 3.36-47.

<sup>5</sup> Większość badaczy zgodnie twierdzi, że postać Korydona w Eklogach (1, 4 i 7) to autoportret Kalpurniusza (Magnelli 2006: 467–468).

<sup>6</sup> Nie brak jednak opinii krytycznych w zakresie chronologii. Verdière twierdzi, że wizyta Korydona w Rzymie miała miejsce dopiero w 58 roku (Di Salvo 1990: 29).

<sup>7</sup> „Ekphrasis is a descriptive speech which brings the thing shown vividly before the eyes” (Elsner 2002: 1).

<sup>8</sup> Termin *ekphrasis* został połączony z opisem w I w. n.e. za sprawą aleksandryjskiego retora, Aeliusa Theona. Zwrócił on uwagę na wspomniany wyżej opis tarczy Achillesa, a także zapoczątkował bogatą tradycję gatunku (Dziadek 2018: 150). Z kolei czasownik *ekphradzo* bezpośrednio kojarzony jest z ‘opisywaniem’ od II w. n.e. Hermogenes uznał *ekphrasis* za wypowiedź, dzięki której można ‘szczegółowo widzieć’, a tym samym przemienić słuchaczy w odbiorców-widzów (Dziadek 2004: 51).

bezpośrednio z *captatio benevolentiae*. Jednoznaczna kategoryzacja ekfrazy jest jednak trudna i dlatego też od lat stanowi przedmiot dociekań zarówno klasyków, jak i badaczy, których zainteresowania antykiem są wyłącznie pośrednie. Definiowana jest m.in. jako figura retoryczna, ćwiczenie retoryczne, gatunek literacki, dygresja narracyjna, rodzaj opisu, a nawet technika poetycka (metapoetycka czy metareprezentacyjna). Charakteryzują ją: żywotność (*energeia*), przejrzystość (*sapheneia*) i obraz mentalny (*phantasia*). Wszystkie wspomniane wyżej elementy pozwalają poecie na odwołanie się do pewnej rzeczywistości (lub wyobrażenia) i przedstawienie go w taki sposób, by wywołać u odbiorców (czytelników lub słuchaczy) określoną reakcję. Jest tym samym środkiem, dzięki któremu twórcy mogą balansować między reprezentacjami wizualnymi i graficznymi<sup>9</sup>. Złożone relacje, jakie zachodzą między słowem i obrazem należy analizować mając na uwadze walory poznawcze, psychologiczne i mnemoniczne literatury każdej epoki<sup>10</sup> (Zeitlin 2013: 17).

W Kalpurniuszowej opowieści, włożonej w usta Korydona, można zaobserwować wyraźne zderzenie dwóch różnych światów. Bohater *VII Eklogi* jest pastierzem, prostym wieśniakiem, któremu obce są rozrywki, na których czas spędzają mieszkańcy miasta. Przepych, z jakim zbudowany został teatr, drogocenne materiały widoczne na belkowaniach czy bogate zdobienia wprawiają go w osłupienie. Ponadto, młodzieniec zostaje w pewien sposób skontrastowany z zamieszkującym Wieczne Miasto starcem. Pojawiający się nagle po jego lewej stronie rozmówca nie wydaje się zaskoczony reakcją Korydona. Doskonale zdaje sobie sprawę, że jako pasterz, Korydon nigdy nie doświadczył tego, z czym on żyje na co dzień (ww. 40-46).

Opisywany przez bohatera *Eklogi* teatr, zbudowany na polecenie Nerona na Polu Marsowym, wznosi się ku niebu wśród chmur i wydaje się podziwiać z góry kapitolinśki szczyt. Sprawia zatem wrażenie górującego ponad wszystkim, nawet nad słynną rzymską siedzibą ojca wszystkich bogów. Ciekawostką jest fakt, że zastosowany w wersie 23 termin *spectacula* symetrycznie łączy się z *despectantia* (w. 24) tworząc z jednej strony obraz ludzi patrzących w górę, na teatr, a z drugiej sprawiający wrażenie, że teatr patrzy na nich z góry (Green 2009: 4). Ważną rolę odgrywają także chmury, które symbolizują sferę *sacrum*, miejsce niedostępne dla śmiertelników, co zdaje się dodawać majestatu osobie budowniczego, jakim był Neron. *Ekloga VII*, podobnie jak I i IV, uznawana jest

<sup>9</sup> W taki sam sposób ekfrazę definiuje Adam Dziadek, konstatując, że: „Dla współczesnych teoretyków ekfrazą jest werbalną reprezentacją reprezentacji graficznej lub wizualnej”. Podkreśla jednak, że ekfrazą nie polega wyłącznie na naśladowaniu czy odzwierciedlaniu przedmiotu przy użyciu słowa. Referencja do opisywanego przedmiotu skutkuje powstaniem autonomicznego dzieła poetyckiego, w którym widoczne są charakterystyczne cechy języka danego poety (Dziadek 2004: 39–40).

<sup>10</sup> Warto dodać, że techniką ekfrazy, stanowiącą wyszukane „odmalowanie” ludzi, miejsc, budynków czy dzieł sztuki, bardzo często posługiwano się w poezji późnego antyku i średniowiecza (Curtius 2005: 76).

przez badaczy za poemat o charakterze panegirycznym, w którym wybrzmiewa pochwała cesarza. Należy podkreślić jednak, że teoria ta ma swoich przeciwników, którzy w poemacie wieńczącym cykl Kalpurniuszowych Eklog dostrzegają raczej krytykę ówczesnych rządów, schyłek pozytywnie ocenianego okresu, a zarazem początek okresu przemiany władcy<sup>11</sup>. Okres pięciu pierwszych lat rządów Nerona, określanych mianem *quinquennium Neronis* (54–59 rok n.e.), uznaje się za czas świetności narodu, do czego przyczynić miała się doskonale prowadzona polityka państwa (Gryksa 2020: 51). Z czasem sytuacja uległa jednak zmianie, podobnie jak postawa i zachowanie Nerona. Zdaniem Stevena Greena, pesymistyczna krytyka rządów Nerona i ówczesnej sytuacji w państwie ukryta została przez Kalpurniusza w intertekstualnych nawiązaniach do konia trojańskiego czy węży, które zabiły kapłana Laokoona. Zwraca uwagę, że fraza *trabibus textis* pojawia się u Wergiliusza właśnie w opisie trojańskiego konia (*Aen.* II 112: *trabibus contextus*) i jest jedyną tego typu kolokacją zachowaną w poezji łacińskiej przed Kalpurniuszem. Echo twórczości Wergiliusza wybrzmiewa także we frazie *Tarpeium prope despectantia culmen* (w. 2), bowiem opisywany przez niego koń miał spoglądać na Trojan z góry (*Aen.* II 46-47: *inspectura domos venturaque desuper urbi*). Próba odczytania Kalpurniuszowych wersów Eklogi VII, zaproponowana przez Stevena Greena (2009: 55–67), dostarcza jeszcze kilku innych dowodów, potwierdzających zajmowane przez badaczy stanowisko w odniesieniu do krytyki ówczesnej władzy. Warto dodać do nich głosy innych badaczy, w tym Eleanor Leach, według której opisywany przez Korydona ekstrawagancki przepych i odwrócenie naturalnej kolejności, jaką rządzą się poematy bukoliczne, jest wyrazem dystansowania się Kalpurniusza od pochwały władcy. Dochodzi do tego, mimo iż zarówno bogactwo, jak i podziw wpisują się w ramy twórczości enkomiaistycznej, a ponadto bogato zdobione konstrukcje i pełne przepychu przedstawienia uznaje się za charakterystyczne dla imperialnego Rzymu, szczególnie w okresie panowania Nerona (Karakasis 2018: 110–111).

W czasie swoich rządów Neron zasłynął nie tylko ze swoich decyzji politycznych, lecz także jako aktor i uczestnik wielu widowisk. Zmiana charakteru rozrywek organizowanych dla społeczeństwa – które były jednocześnie narzędziem politycznym w rękach władcy – wymagała kreatywności, która z kolei miała zapewnić panującemu cesarzowi poparcie i poklask społeczeństwa. Wśród organizowanych przez Nerona spektakli wymienić można bitwy morskie, przedstawienia teatralne, do których inspiracje czerpał ze sztuk greckich, a także cieszące się ogromną popularnością walki gladiatorów i *venationes*. Geneza tych ostatnich, w przekonaniu części badaczy, jest związana z dawną tradycją karania przestępców (*noxii*), których rzucano na pożarcie dzikim zwierzętom. Pojmowano je także w kategorii polowań,

---

<sup>11</sup> Uwagę badaczy zwraca (niebędący przedmiotem niniejszego artykułu) ostatni wers poematu, w którym wyraz twarzy Nerona zostaje porównany do Marsa, boga wojny i tym samym staje się symbolicznym odwołaniem do niebezpiecznych zachowań władcy (Martin 2003: 89–90).

choć w rzeczywistości ich charakter nie był jednolity. Poza klasycznymi starciami dzikich zwierząt z człowiekiem (*venator/venatrix* lub *bestiarius*) do *venationes* zaliczano także walki samych zwierząt, rozszarpywanie przez nie jeńców i przestępców, a także pokazy egzotycznych gatunków, w niektórych przypadkach połączone z elementami tresury (Słapek 2010: 703–704). Mapa terenów, z których sprowadzano różnorodne zwierzęta do pokazów, nawet dziś wydaje się imponująca. Przywożono: lwy, pantery, niedźwiedzie brunatne i polarne, dziki, hipopotamy, hieny, lamparty, żyrafy, węże, nosorożce, tygrysy, wielbłądy, strusie, słonie, a nawet krokodyle. Większość drapieżników pochodziła z Afryki, a ich pozyskanie możliwe było dzięki surowym regulacjom i politycznym koneksjom (Słapek 2010: 706).

Cesarz Neron, podobnie jak wcześniejsi władcy, dokładał starań by organizowane przez niego widowiska nie tylko cieszyły zgromadzony tłum i podsycaly zamiłowanie do rozlewu krwi, lecz także były lepsze od poprzednich<sup>12</sup>. Stąd też dbałość o każdy detal, która w dodatku podsycala ego samego władcy. Zachwyty wzbudzać miała już sama budowla. W opisanym przez Korydona teatrze znajdowało się wysadzone kamieniami okrężne przejście (w. 47), rywalizujące w blasku z pokrytym złotem portykiem. Obraz splendoru dopełniają: marmurowa ściana, rozpościerająca się na belkowaniach kość słoniowa (ww. 49-50) oraz plecione ze złota sieci zwisające z ogromnych kłków (ww. 53-56). Zewsząd bije blask (ww. 36-37: *Sic undique fulgor percussit*). Wyróżniają się także odziani w biel trybuni, skontrastowani z wiejskim tłumem w brudnej, ciemnej szacie, z którym identyfikuje się Korydon (ww. 26-29). Rozmawiający z nim mężczyzna, będący starcem zamieszkującym Rzym, utożsamia młodego pasterza z biedą, wytykając mu, że nie wie czym jest bogactwo. Korydon, jako jednostka, zostaje zatem zmarginalizowany. W przedstawionym przez Kalpurniusza świecie, w którym mieszkańcy Rzymu przywiązywali wagę do luksusu i ekstrawagancji, brak było miejsca dla cnotliwej prostoty i umiarkowania, które charakteryzowało grupy społeczne określane mianem *pauperes* (Newlands 1987: 222).

Antyczne amfiteatry, wznoszone z drewna na potrzeby organizacji widowisk, przyjmowały kształt owalny, a w ich centrum znajdowała się właściwa, wysypana piaskiem arena (łac. *harena* – piasek). Kalpurniusz podkreśla, że zajmowała ona teren rozległej doliny, rozpościerającej się na górskich pochyłościach i zakreślającej krąg przy pobliskich lesistych terenach (ww. 30-34). Widzowie gromadzili się na widowni, która – szczególnie w czasach republiki rzymskiej – była określana mianem *spectacula*. Termin ten stosowano ponadto na określenie tymczasowych drewnianych konstrukcji, na których powstawały okalające arenę trybuny. Był on także synonimem słowa *theatrum* (Słapek 2010: 631). Zgromadzone na widowni tłumy mogły z zaciekawieniem przyglądać się rozgrywającym się na arenie wydarzeniom. Korydona zachwyciły różnorodne zwierzęta biorące udział w widowiskach. Oprócz zajęcy, rogatych dzików, łosia czy byków, mógł podziwiać także

<sup>12</sup> Warto dodać, że od I wieku n.e. widowiska te traktowano już jako samodzielne (Kocur 2005: 68).



potwory morskie. Wpisują się one w tradycję *locus horridus*, stanowiącą opozycję dla znanego z poezji bukolicznej toposu *loci amoeni*. Podczas gdy pasterskie agony odbywają się z dala od zgiełku miasta, w miejscu spokojnym, bezpiecznym, komfortowym, zwierzęta prezentowane na widowiskach mają wzbudzać strach i obawę. Tym samym *locus horridus*, jako miejsce przytłaczające, pełne udręki, a nawet sytuacji zagrażających zdrowiu i życiu (Głowiński 2008: 287) w ciekawy sposób ‘współgra’ z ideą antycznej rozrywki. Należy jednak zwrócić uwagę, że poeta zachowuje elementy, które nawiązują do pasterskiej sielanki. Zająca, który pojawił się na arenie charakteryzuje epitetem *niveus* (śnieżnobiały), przez co doskonale komponuje się on z umaszczeniem owiec na pastwiskach. Dziki, podobnie jak występujące w lasach jelenie czy łosie, mają rogi. Warto zauważyć, że wielkość kłów, z których zwisają plecione ze złota sieci, porównana jest do pługu, a zatem wybrzmiewa echem wiejskich terenów. W drugiej części katalogu pojawiają się istoty morskie, co zdaniem badaczy może być nawiązaniem do inscenizowanych w amfiteatrach naumachii. Szczególnym okazem w tym przypadku są niedźwiedzie walczące z morskimi cielętami. Chociaż niedźwiedzie bardzo często prezentowano podczas widowisk, nie pojawiały się one nigdy w towarzystwie fauny morskiej. Ponadto, jedynym znanym gatunkiem, który mógłby wejść do wody i zapolować na fokę był niedźwiedź polarny. Źródła nie potwierdzają jednak by za czasów Nerona wystawiano podczas widowisk zwierzęta zamieszkujące tereny odległej północy (Jennison 1922: 73). Nie ulega wątpliwości, że wszystkie zwierzęta, prezentowane podczas widowisk, symbolizowały nie tylko ostatnie podboje, lecz także władzę cesarza nad przyrodą. Gromadzenie i zabijanie zwierząt miało na celu zademonstrowanie hegemonii (Epplett 2019: 76), a także zorganizowanie rozrywki na wysokim poziomie. Takiej z pewnością dostarczały pełne brutalności i rozlewu krwi walki zwierząt, które wzbudzały strach u osób zgromadzonych na widowni (ww. 69-70). Ekfrastyczny *passus* wieńczy nawiązująca do bukolicznej tradycji wzmianka o złotych krzewach poziomkowych, wyrastających w czasie ulewy z podziurawionej podczas inscenizacji ziemi (ww. 71-72). Stosując czasownik *creverunt* Kalpurniusz podkreśla, jak łatwo i sprytnie sztuka zastąpiła naturę. Drzewa poziomkowe, dostarczające owoców dla trzody pasterskiej – owiec i kóz – scharakteryzowane są ponadto epitetem *aurea*, który nawiązuje do złotej ery w historii Rzymu. W twórczości Sykulusa wspomniany złoty wiek odradza się, choć nie dzięki społecznej moralności, lecz dzięki sztuce (Newlands 1987: 223).

Ekloga VII zamyka cykl poematów Kalpurniusza. Pełni rolę klamry spajającej treści zawarte w poematach I i IV, sygnalizuje także nadejście pewnej nowej epoki i nowych tendencji. Nie brak opinii, że mogła być także oznaką zainteresowania Kalpurniusza innym gatunkiem literackim, choć w tym przypadku nie ma odpowiednich argumentów popierających wspomnianą hipotezę (Magnelli 2006: 476). Zamykając czas *quinquennium Neronis* wprowadza czytelnika w zupełnie inną rzeczywistość, którą symbolizuje podróż Korydona do Rzymu. Próba wniknięcia w wysokie sfery okazuje się dla bohatera niemożliwa. Korydon wraca

jednak do swoich towarzyszy z bogatym bagażem wspomnień. Jego opowieść to barwne obrazy, oddające każdy detal, mające na celu pobudzenie wyobraźni czytelnika. Analizowany w niniejszym artykule ekfrastyczny *passus* jest jednocześnie potwierdzeniem kunsztu poetyckiego Kalpurniusza Sykulusa. Jego język, interesujące porównania, sposób, w jaki operuje barwą stanowią dowód jego doskonałego warsztatu, który pozwala mu nie tylko naśladować poprzedników, ale i umiejętnie wplatać między wiersze własne, nowatorskie rozwiązania.

### Kalpurniusz Sykulus, Ekloga VII, ww. 23-72 [przekład własny<sup>13</sup>]:

Widziałem teatr wznoszący się ku niebu<sup>14</sup>  
na przepłatanych belkach, niemal podziwiający z góry Tarpejskie Wzgórze<sup>15</sup>.  
Kroczyłem po stopniach<sup>16</sup> leżących na lekkiej pochyłości 25  
aż do miejsca, gdzie tłum w brudnej, ciemnej szacie patrzył  
spośród kobiecych ławek.  
Bowiem wszystkie wolne miejsca, jakie są dostępne pod otwartym niebem,  
zajmowali albo ekwici albo trybuni w bieli<sup>17</sup>.  
Tak, jak ta dolina przemienia się w rozległy okrąg, 30  
tak wygiąwszy się łukiem na bok w zewsząd zwróconych ku górze lasach  
zakrzywia się między nieskończonymi górami.  
Właśnie w taki sposób teatr obejmuje tam płaszczyznę kolistej areny,  
a w środku owal łączy się bliźniaczymi gmachami.  
Dlaczego miałbym Ci teraz opowiedzieć o tym, co ledwie sam miałem możliwość  
oglądać w kilku szczegółach?  
Tak wszędzie oślepił blask. Stałem jak wryty, i z otwartymi ustami,  
i na wszystko patrzyłem z podziwem. Jeszcze nie poznałem każdej atrakcji,  
kiedy przypadkiem zbliżył się do mnie z lewej strony  
mężczyzna – już w podeszłym wieku – i powiedział do mnie: 40  
„Wieśniaku, cóż się dziwić, że zachwycasz się takimi bogactwami.  
Ty nie znasz naszego złota, a tylko brudne domy, chałupy i chaty<sup>18</sup>.”

<sup>13</sup> Łacińska wersja tekstu z angielskim komentarzem dostępna w Calpurnius Siculus. (1982). *Eclogue VII*. In: J. Wight Duff, A.M. Duff (eds.). *Minor Latin Poets*. London: Harvard University Press. 280–285.

<sup>14</sup> Przykład poetyckiej hiperboli (cf. Amm. 16.10.14: *amphitheatri molem solidatam lapidis Tiburtini compage, ad cuius summitatem aegre visio humana conscendit*).

<sup>15</sup> Południową część Kapitolu nazywano Wzgórzem Tarpejskim. Etymologicznie nazwę antyczny kojarzyli z postacią Tarpei – córki Spuriusza Tarpejusza, który kierował obroną twierdzy na Kapitolu podczas najazdu Sabinów. Varr. 5.41: *hic mons dictus a virgine Vestali Tarpeia quae ibi ab Sabinis necata armis et sepulta*. Etiam Plut. *Romulus* 18.1: τῆς μέντοι Ταρπητίας ἐκεῖ ταφείσης ὁ λόφος ὠνομάζετο Ταρπήτιος. (Tissol 1997: 146, przyp. 34).

<sup>16</sup> Cf. Verg. *Aen.* 8.362.

<sup>17</sup> Warto zwrócić uwagę na dychotomię barw w ujęciu brudny – biały (*sordida – niveus*), która oddaje różnicę w statusie społecznym i pełnionych funkcjach (trybun – pasterz; mieszkaniec Rzymu – człowiek spoza stolicy).

<sup>18</sup> Cf. Calp. 2.60.



Nawet ja, już zniedołężniały, już posiwiwały na czubku głowy,  
zestarzałem się w mieście, a jednak wszystko oglądam z podziwem.  
Tanie są dla nas te wszystkie [spektakle], które oglądaliśmy  
w poprzednich latach i mało warte jest cokolwiek widzieliśmy dawniej”.

Rywalizując ze sobą połyskują: przejście wysadzone kamieniami,  
oraz pokryty złotem portyk. Ponadto tam, gdzie koniec areny  
przedstawia widowiska w pobliżu marmurowej ściany,  
na połączonych belkowaniach rozpościera się godna podziwu kość słoniowa 50  
i łączy się w koło, które – śliskie na wygładzonej osi –  
mogłoby nie pozwolić ucześcić się pazurom podczas nagłego obrotu  
i straciłoby dzikie zwierzęta. Połyskują także splecione ze złota  
sieci, które wystają na arenę z solidnych kłów,  
kłów o równej wielkości i był (uwierz mi, Lykotasie, jeśli mi ufasz)  
każdy kiel dłuższy niż nasz pług.

Po co opowiadać po kolei? Widziałem bestie każdego rodzaju<sup>19</sup>,  
tu [widziałem] śnieżnobiałe zające, tu rogate dziki.  
Tu [zobaczyłem] łosia, rzadkiego nawet w lasach, w których się rodzi.  
Widziałem też byki o wysokim karku, którym wystaje 60  
z łopatek szpetny garb albo kudłate grzywy  
mają zarzucone na szyje. Takie, którym postrzępiona  
broda zakrywa podbródek i sztywno sterczy podgardle na drżących włoskach.  
Mogłem oglądać nie tylko leśne potwory. Podziwiałem foki  
z walczącymi niedźwiedziami  
i zniekształcone<sup>20</sup> stado, zwane końmi,  
które narodziło się w tej rzece,  
która nawadnia przybrzeżne uprawy wiosennymi falami.  
Och! Trzęśliśmy się, ilekroć widzieliśmy, jak przewraca się grunt areny  
i wyłaniały się dzikie zwierzęta z pękniętej czeluści ziemi. 70  
A często w tych samych wgłębieniach  
nagle w czasie ulewy wyrastały złote krzewy poziomkowe.

## Bibliografia

### Źródła antyczne

- Calpurnius Siculus. (1982). *Eclogue VII*. In: J. Wight Duff, A.M. Duff (eds.). *Minor Latin Poets*. London: Harvard University Press. 280–285.
- Ovidius Naso P. (1998). *Metamorphoses*. W.S. Anderson (ed.). Stuttgart.
- Plutarchus. (1960–1968). *Vitae parallelae*. Vol. 1–2. Cl. Lindskog, K. Ziegler (eds.). Lipsiae: B.G. Teubneri.
- Varro M. Terentius. (1938). *On the Latin Language*. R.G. Kent (ed.). London: Harvard University Press.

<sup>19</sup> Cf. Ov. *Met.* 10.705.

<sup>20</sup> Przymiotnik *deformis* można w tym przypadku rozumieć jako „o innym niż zwykle/zwyczajowo przyjętym kształcie”. Poeta opisuje stworzenia morskie, porównując je do koni zamieszkujących tereny lądowe.

## Opracowania

- Baldwin, B. (1995). „Better Late than Early: Reflections on the Date of Calpurnius Siculus”. *Illinois Classical Studies* 20. 157–167.
- Champlin, E. (1978). „The Life and Times of Calpurnius Siculus”. *JRS* 68. 95–110.
- Curtius, M. (2005). *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przeł. A. Bobrowski. Kraków: Universitas.
- Cytowska, M., Szelest, H. (1992). *Literatura rzymska. Okres cesarstwa*. Warszawa: PWN.
- Dziadek, A. (2004). *Obrazy i wiersze: z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Dziadek, A. (2018). *Ilustrowany słownik terminów literackich*. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki (red.). Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Eisner, J. (2002). „The Genres of Ekphrasis”. *Ramus* 31. 1–18.
- Epplert, Ch. (2019). *Gladiatorzy i walki z dzikimi zwierzętami na arenach*. Przeł. I. Michałowska-Gabrych. Kraków: Wydawnictwo Astra.
- Głowiński, M. (2008). *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Green, S.J. (2009). „The Horse and the Serpent: A Vergilian Perspective on the Final Eclogue of Calpurnius Siculus”. *Vergilius* 55. 55–67.
- Gryksa, E. (2020). *Walory estetyczne Eklogi VI Kalpurniusza Sykulusa*. W: E. Gryksa (red.). *Szkice o antyku*. T. VI: Człowiek w relacji z naturą. Katowice: Uniwersytet Śląski. 51–68.
- Hubbard, T.K. (1996). „Calpurnius Siculus and the Unbearable Weight of Tradition”. *Helios* 23. 67–89.
- Hulsenboom, P. (2013). „Now I have forgotten all my verses”: *Social Memory in the Eclogues of Virgil and Calpurnius Siculus*. In: K. Fordoński, P. Wojtas (eds.). *Language and Literary Studies of Warsaw*. Warszawa: Lingwistyczna Szkoła Wyższa. 13–28.
- Jennison, G. (1922). „Polar Bears at Rome. Calpurnius Siculus, Ecl. VII. 65-6”. *The Classical Review* 36 (3/4 May Jun.). 73.
- Karakasis, E. (2018). *T. Calpurnius Siculus. A Pastoral Poet in Neronian Rome*. Berlin: De Gruyter.
- Kocur, M. (2005). *We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Magnelli, E. (2006). *Bucolic Tradition and Poetic Programme in Calpurnius Siculus*. In: M. Fantuzzi, T. Papanghelis (eds.). *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*. Boston: Brill. 467–477.
- Martin, B. (2003). *Calpurnius Siculus: The Ultimate Imperial 'Toady'?* In: A.F. Basson, W.J. Dominik (eds.). *Literature, Art, History: Studies on Classical Antiquity and Tradition in Honour of W.J. Henderson*. Frankfurt. 73–90.
- Meyer, R. (1980). „Calpurnius Siculus: Technique and Date”. *JRS* 70. 175–176.
- Newlands, C. (1987). „Urban Pastoral: The Seventh «Eclogue» of Calpurnius Siculus”. *Classical Antiquity* 6 (2 Oct.). 218–231.
- Radziewicz, T. (2017). *Od ekfrazy do infrazy*. W: K. Andruczyk, E. Gorlewska, K. Korotkich (red.). *Logos – filozofia słowa. Szkice o pograniczach języka, filozofii i literatury*. Białystok: Uniwersytet w Białymstoku. 167–181.
- Salvo, L di. (1990). *T. Calpurnio Siculo. Ecloga VII*. Bologna: Patron Editore.
- Słapek, D. (2010). *Sport i widowiska w świecie antycznym*. Kraków: Homini.
- Townend, G.B. (1980). „Calpurnius Siculus and the munus Neronis”. *JRS* 70. 166–174.
- Witosz, E. (2009). „Ekfrazy w tekście użytkowym w perspektywie genologicznej i dyskursywnej”. *Teksty drugie* 1–2. 105–125.
- Zeitlin, F. (2013). „Figure: Ekphrasis”. *Greece and Rome* 60 (1). 17–31. <https://doi.org/10.1017/S0017383512000241>

**Dr Edyta Gryksa** is a Classical Philologist, Assistant Professor at the Institute of Literary Studies of the University of Silesia in Katowice. Author of the monograph *Florus' Vision of Rome* (Tarnów 2017), co-author of the book *Nemesianus in the circle of ancient hunting tradition* (with prof. Anna Kucz, Katowice 2019). The Member of the Polish Philological Society and The Roman Society. She is interested in the culture, tradition and literature of ancient Greece and Rome, reception of ancient motifs in later times. Currently, she carries out researches on Latin pastoral poetry (Eclogues by Calpurnius Siculus) and hunting poetry (Cynegetica by Grattius Faliscus).

e-mail: edyta.gryksa@us.edu.pl