

ANDRZEJ BUDZISZ

ŚWIAT DZIECKA I ŚWIAT POEZJI W KOŁYSANKACH (NAENIAE) G. G. PONTANO

Kołysanki (Naeniae) G. G. Pontano (1429—1503), znanego poety włoskiego Rinascimento, zajmują poczesne miejsce w łacińskiej literaturze renesansowej; wprowadzają mianowicie do niej motyw dziecka. Utwory te są częścią zbioru zatytułowanego *De amore coniugali* i zawierającego utwory z różnych lat życia poety. Pontano poświęcił *Naeniae* swemu synkowi, małemu Lucietto. Intrygują one i wzbudzają zainteresowanie ze względu tak na nowość tematyki, jak oryginalny język i styl poety. Do badań zachęca jednak przede wszystkim język, a szczególnie takie zjawiska, jak spiętrzanie deminutiwów, antyteza jako zasada stylistyczna, szeregi anafory i asyndeta, stanowiące typowe cechy *Kołysanek* Pontana¹. P. van Tieghem uznał *Naeniae* za wyjątkowe osiągnięcie poety, uważając za punkt kulminacyjny jego twórczości cały cykl *De amore coniugali*². L. Spitzer podporządkowuje wymienione wyżej zjawiska językowe podstawowej funkcji kołysanki, jaką jest usypianie dziecka; ona determinuje cechy *naeniae*: *suavitas, aures mulcere, afferre auribus titillationem*³. Funkcja ta sprowadza się więc w dużym stopniu do muzyczności owej specyficznej odmiany poezji⁴.

Nie negując potrzeby i efektywności badań dotychczasowych, wydaje się jednak, że należałoby je uzupełnić, wychodząc z założenia, iż komunikacja liryczna odbywa się tutaj w relacjach niższego i wyższego poziomu semantycznego: w relacji podmiot — adresat liryczny oraz w relacji podmiot czynności twórczych — wirtualny czytelnik. Szkic niniejszy jest

¹ S. Zabłocki. *Od Prerenesansu do Oświecenia*. Warszawa 1976 s. 177.

² *La littérature latine de la Renaissance. Étude d'histoire littéraire européenne*. Paris 1944 s.97.

³ *Romanische Literaturstudien (1936-1956)*. Tübingen 1959 s. 917 nn. oraz 938. Podobnie B. Croce. *Poesia latina del Rinascimento*. „La Critica” 30:1932 s. 252-253.

⁴ O muzyczności kołysanek Pontana wspomina van Tieghem (jw. s. 97).

próbą takiego właśnie uzupełnienia przy zastosowaniu propozycji badawczych Jakobsona, które znajdują się w artykule *Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych*⁵.

Główną tezą Jakobsona jest dwubiegunowość każdej operacji językowej, mogącej ulegać indywidualnemu zdominowaniu w zakłóceniach afatycznych. Biegunami tymi są: metaforyczność i metonimiczność. Ważne jest też stwierdzenie Jakobsona, że w normalnym użyciu języka działają bez przerwy oba procesy, ale dokładna obserwacja wykazuje, iż pod wpływem typu kulturowego, osobowości i stylu słownego różne osoby mówiące stosują jeden z tych dwóch procesów częściej, niż drugi⁶. Język poetycki można więc precyzyjnie opisać za pomocą kategorii lingwistycznych. Jakobson ponadto wykazuje przydatność tych kategorii opisu w opisach genologicznych (poezja — metaforyczność, epika — metonimiczność)⁷.

Przechodząc do omawiania poszczególnych utworów należy na wstępie stwierdzić, że bohaterem sytuacji lirycznej i postacią centralną we wszystkich kołysankach jest Lucius. Wszyscy zajmują się nim, gdy płacze, jak np. w *naenia secunda*, kiedy to nie tylko Lucia, Eugenia i Aurelia starają się rozśmieszyć płaczące dziecko, ale w wysiłkach tych uczestniczą także dwa pieski, Luscule i Curtiolus. Wyjątkowość urody i zachowania Lucjusza podkreślona jest przez porównanie z innymi chłopcami na zasadzie antytezy (*naenia nona*):

Pallidus Eunomius puer est Titiusque nigellus,
vagit et hic nocte, vagit et ille dies;
Luciolo roseus color est candore refusus,
nec vagit noctu nec strepit ille die.
Despuit Eunomius mammas tunditque papillas;
oscula dat tumidis Lucius uberibus.

⁵ R. Jakobson, M. Halle. *Podstawy języka*. Autoryzowane wyd. polskie sporządził, przypisami i artykułem wstępnym opatrzył L. Zawadowski. Wrocław 1964 s. 107-133. Przydatność teorii Jakobsona do tego rodzaju analiz wykazał M. Maciejewski w pracy *Poetyka—gatunek—obraz. W kręgu poezji romantycznej*. Wrocław 1977 s. 118-135.

⁶ Jakobson wyjaśnia, że każda forma zakłócenia afatycznego polega na jakimś mniejszym lub większym upośledzeniu albo zdolności do selekcji i substytucji, albo zdolności do kombinacji i budowania kontekstu. Pierwsze zakłócenie pociąga upośledzenie działań metajęzykowych, podczas gdy drugie zmniejsza zdolność do utrzymania hierarchii jednostek językowych. W pierwszym typie afazji ginie stosunek podobieństwa, w drugim — stosunek przyległości. Metafora jest obca zakłóceniu w dziedzinie podobieństwa, a metonimia — zakłóceniu w dziedzinie przyległości. W rozwijaniu dyskursu jeden temat wiąże się z drugim albo przez podobieństwo, albo przez przyległość. Sposób metaforyczny to chyba najwłaściwszy termin w pierwszym wypadku, sposób metonimiczny — w drugim, gdyż najbardziej skondensowaną formą tych związków jest metafora lub metonimia (jw. s. 126-127).

⁷ Jw. s. 128-129.

Non Titium fabella iuvat, non naenia Lippae;
 naenia Luciolum verbaque ficta iuvant.
 Ridet et in somnis et Lisae Lucius haeret,
 auferat et ne quis callidus ipse timet⁸.

Centralne miejsce Lucjusza w świecie przedstawionym akcentuje *naenia undecima*, w której podmiot liryczny zachęca dziecko do ukarania opieszalej mamki:

An refugit mala Lisa? Nihil mala Lisa veretur?
 Carpe, puer, plenos, ubera laeta, sinus,
 suge ambas, summorde ambas, ne parce, papillas:
 ubera Luciolo stulta negare potest?
 Scinde comas, contunde sinus, diffringe capillos:
 tune meas fugias, improba serva, manus?

(w. 7-12)

Oczywiście, cała ta wypowiedź jest żartobliwym elementem przedstawionej w kołysance zabawy.

Trzeba jeszcze dodać, że Lucjusz zasypia w objęciach bliskich mu osób, co stwierdzają takie zwroty, jak: *in solito molle quiesce sinu* (n. I); *et clauso, scite, reconde sinu* (n. III); *cura fovet flatu, mater amata sinu* (n. V); *tu puerum clauso, Lisa, reconde sinu* (n. VII) itp.

Przyjęta przez autora *Kołysanek* koncepcja dziecka jako bohatera lub adresata lirycznego ma swoje konsekwencje stylistyczne. Podmiot liryczny podporządkowuje się i zniża do dziecka stylem swoich wypowiedzi. Stąd tak dużo w nich zdrobnień, powtórzeń, aliteracyjnych reduplikacji w stylu *nae-naenia*, naśladujących pierwsze sylabiczne wypowiedzi dziecka. Jest to świadoma stylizacja na język dziecięcy. Podmiot liryczny stara się tu, jak gdyby utrafić we wspólny słownik i używa terminów swego rozmówcy, aby być zrozumianym⁹. Poza tym zdrobnienia i wyrazy pieśzotliwe posiadają duży ładunek emocjonalny, który jest jednym z wyznaczników liryzmu tych utworów.

Stylizacji na mowę dziecięcą służy także metonimiczność wypowiedzi, świadcząca o ograniczoności w niej sfery podobieństwa. Tak na przykład w kołysance drugiej w sposób metonimiczny kształtowana jest przestrzeń; o bliskości matki mówią takie wyrażenia, jak *amplexus, pectus, sinus, oscula*:

Curtiole, anne audes? Ah risit Luciolus, ah se
 iecit in amplexus Lucius ipse meos.

⁸ Wszystkie cytaty według wyd. Giovanni Gioviano Pontano. *Poesie latine*. T. 1-2. A cura di Liliana Monti Sabia. Introduzione di Francesco Arnaldi. Torino 1977. Ed. G. Einaudi.

⁹ Por. Jakobson, jw. s. 119.

En pectus, formose, tuum; mihi dulcia iunge
 oscula et in solito molle quiesce sinu.

(n. II,17-20)

Podobnie w kołysance pierwszej powolne zbliżanie się snu przedstawione jest metonimicznie: najpierw sen przychodzi do sypialni (*in thalamqs*), potem do kołyski (*ad cunas*) jako części wyposażenia sypialni, następnie do pościeli (*ad pulvinum*), wreszcie bierze w objęcia Lucjusza (*in complexum*). Mamy tu do czynienia ze stosunkiem przyległości: od całości do części. Podobny sposób ujęcia metonimicznego znajdujemy zresztą w innych utworach. Konsekwentnie zamiast „pokarm” występuje w kołysankach słowo *mammae* lub *papillae*:

Has ego Luciolo mammas, haec ubera servo.

(n. III, I)

Podobnie w kołysance szóstej:

Quis puer hic? Age Lisa, tuas absconde papillas;
 hic puer en illas surripuisse parat.

Lisa, tege, en tege, Lisa, tuas. Tune improbe, tune
 Lucioli mammas surripuisse paras?

(w. 1-4)

Całkowite oddanie się symbolizuje natomiast ofiarowanie poszczególnych części ciała osobie kochanej, jak to widać w kołysance czwartej:

Cui basia servo
 labraque? Cui linguam hanc? Antinoo, Antinoo;
 en pectus mollemque sinum tenerasque papillas
 amplexusque meos? Antinoo, Antinoo;
 Antinoe o formose, veni; tibi brachia pando;
 quamprimum in nostros, blande, recurre sinus.

(w. 5-10)

W kołysance dziesiątej widać proces metonimiczny o kierunku przeciwnym do znajdującego się w kołysance pierwszej, a mianowicie „od części do całości” (*ex partibus in totum*):

Mulcet languidulos, saturat quoque somnus ocellos;
 somnus alit venas, corpora somnus alit.

(n. X, 11-12)

Dyskurs w omawianych kołysankach rozwijany jest więc metonimicznie, czyli poprzez sferę przynależności.

Stylizacja na mowę dziecięcą odbywa się także w inny sposób. Zdania utworów są proste, złożone współrzędnie, prawie bez użycia spójników. Mamy w tym wypadku do czynienia z zaznaczającym się przeciwnym

biegunem wypowiedzi, opartym na dziedzinie podobieństwa¹⁰. Stąd w prostych zdaniach kołysanek duża ilość synonimicznych wyrażen, częste powtórzenia tego samego wyrazu czy też deminutivum. Dobrze charakteryzują to zjawisko utwory otwierające i zamykające cykl: *naenia prima* i *naenia duodecima*, a także *naenia quarta*, gdzie w gramatycznej prostocie zdania kryje się bogactwo synonimów i kunszt chiastycznych lub paralelnych powtórzeń:

Somne veni; tibi Luciolus blanditur ocellis;
 somne, veni, venias, blandule somne veni.
 Luciolus tibi dulcē canit, somne, optime somne;
 somne, veni, venias, blandule somne veni.
 Luciolus vocat in thalamos te, blandule somne,
 somnule dulcicule, blandule somnicule.

(n. 1, 1-6)

pupe bone, en cape, care, tuas, mi pupule, mammas,
 pupule belle meus, bellule pupe meus.

(n. XII, 3-4)

Ora quis aut quis labra mihi linguamque momordit?
 Lucius improbulus, Lucius ille malus.
 Quis collum mammasque meas pectusque momordit?
 Lucius ille malus, Lucius improbulus.

(n. IV, 1-4)

Bardzo bogata w tego rodzaju powtórzenia połączone z aliteracją i grą słów, jest *naenia secunda*, zawierająca również (chyba nieprzypadkowe) rymy wewnętrzne w pentametrze¹¹. Warto ją więc przytoczyć w obszerniejszym urywku:

Ne vagi, ne, blande puer, ne, parvule, vagi;
 blanda rogat blandum Lucia Luciolum.
 Ne vagi, ne lacrimulis corrumpe misellis
 turgidulosque oculos turgidulasque genas.
 Ecce tibi balbo ore sonat, blaeso ore susurrat
 Eugenia et dulces garrit in aure iocos;
 ecce tibi mollem inflectens Aurelia vocem
 fabellas bellas, carmina bella canit.
 Ne vagi, mellite puer; tibi Luscula ludit,
 gestit et ad cunas blanda catella tuas;

¹⁰ Łączy się to z upośledzeniem u dzieci sfery przyległości, przy czym brak wtedy wyrazów mających funkcje czysto gramatyczne, jak spójniki, przyimki, zaimki, tak że powstaje tzw. styl telegraficzny, czyli infantylne wypowiedzi jednozdaniowe i zdania jednowyrazowe. Występuje natomiast raczej nadmiar wyrazów, a nie ich brak (zob. Jakobson, jw. s. 119).

¹¹ Problem rymu w iloczasowej poezji starożytności rozwija E. Norden w swej *Die Antike Kunstprosa*. Leipzig 1918 s. 829 nn. W naszym wypadku rymy pełnią nie tylko funkcję rytmiczno-metodyczną, lecz są formą nawiązania do starożytnej tradycji literackiej.

Curtiolus tibi subsultans en se erigit, en se
iactitat, en teneri cruscula lambit heri.
An lingis, lascive, genas? ah curtule Curti
ipsa tibi irascar, curtule Curtiole

(1-14)

Metaforyczność tego stylu nie jest jednak ostentacyjna, gdyż poetycka kunsztowność wypowiedzi złagodzona została właśnie składniową prostotą stylizowaną na infantylność¹².

Przechodząc do nadrzędnej płaszczyzny komunikacji, a mianowicie do relacji autor — czytelnik, trzeba zaznaczyć, że dla skomunikowania się z czytelnikiem poeta musi użyć kodu jednostek semantycznych znanego również czytelnikowi, a więc kodu pewnej konwencji poetyckiej opartej na tradycji. Aby jednak utwory miały wartość literacką i estetyczną, za-
stana tradycja musi zostać przetworzona i zinterpretowana w nowy sposób.

W utworach omawianych w niniejszym szkicu rzucają się w oczy przede wszystkim elementy kodu poetyckiego oparte (jak przystało literaturze Renesansu) na tradycji starożytnej poezji Grecji i Rzymu, a mianowicie słownictwo erotyczne i mitologia.

Jak wspomniano na wstępie, tytuł zbioru, do którego należy cykl *Nae-niane*, brzmi *De amore coniugali* (O miłości małżeńskiej). Usprawiedliwia to w pewnym stopniu obecność tradycyjnego, miłosnego słownictwa, choć *Kołysanki* nie są erotykami.

Słownictwo erotyczne wywołuje szereg skojarzeń u czytelnika, rozumiejącego ten język poetycki. Już w pierwszej kołysance sytuacja opisana za pomocą języka erotyków, wywołuje skojarzenie z sytuacją oczekiwania na kochankę. Mamy tam takie wyrażenia, jak *vocat in thalamos, accubitum vocat, in complexum vocat*. Jest to wyraźna metafora: poprzez podobieństwo (dziecko pragnie snu jak kochankowie spotkania) ewokowane są u czytelnika nowe, bogatsze wrażenia estetyczne i literackie. Skojarzenie to będzie jeszcze silniejsze, gdy się porówna podobny zwrot z *Epithalamium in nuptiis Aureliae filiae*, znajdującego się w trzeciej księdze *De amore coniugali*. Pontano wkłada tam w usta Ariadny wezwanie:

Ad mensas, Hymenaeae venito:
te vocat in thalamos nupta novella suos.

(w. 29-30)

Naenia quarta z kolei po odrzuceniu dwu pierwszych i trzech ostatnich dystychów mogłaby zostać uznana za erotyk (por. urywek cytowany wyżej na s. 112). Poprzez metaforyzację sytuacji erotycznej poeta przekazuje

¹² Por. Jakobson, jw. s. 119.

informację o maksymalnym napięciu miłości podmiotu lirycznego do Lucjusza. W komentarzu do tej kołysanki w wydaniu z roku 1977 opracowanym przez L. Monti Sabia czytamy, że dziecko o imieniu Antinous zostało wymyślone jako rywal (dodajmy pozytywny) dla przeciwstawienia go nieznośnemu Lucietto¹³. Oczywiście, ale czytelnikowi nasuwają się w związku z tym imieniem na pewno bogatsze asocjacje, dotyczące ubóstwionego ulubieńca cesarza Hadriana. Ponadto Antinous, ideał młodzieńczej urody, który w pierwszej części utworu był rywalem, w zakończeniu staje się metaforycznym nośnikiem zespołu cech odnoszących się do Lucjusza jako bohatera lirycznego:

Sed quisnam nostra puer hic cervice pependit?
Mentior? An certe est Lucius improbulus?
Implicuit collo simul et simul oscula sumpsit
improbulus non iam, sed probus ipse puer.
(n. V, 13-16)

Podobnemu celowi służy w pierwszej kołysance personifikacja snu. Dzięki kodowi określeń, odwołujących się do tradycji antycznej, u wykształconego odbiorcy utwór staje się inkantacją modlitewną do Morfeusza. Zadanie to spełniają metafory, np. *noctis amicus*, *almus pater boni soporis*. Ostatni dystych, będący jak gdyby pointą wiersza, jest świadomym nawiązaniem autora do metaforycznych skojarzeń z mitologią:

Venisti, bone somne, boni pater alme soporis,
qui curas hominum, corporaque aegra levas¹⁴.

Personifikację snu spotykamy również w kołysance dziesiątej:

Mulcet languidulos saturat quoque somnus ocellos;
somnus alit venas, corpora somnus alit
et sedat curas requiemque laboribus affert,
odit tristitiam, gaudia semper amat.
Somne bone o cunctis, assis mihi, candide somne,
somne bone et pueris, somne bone et senibus.
(n. X, 11-16)

Ta dość poważna w swej treści wypowiedź jest przygotowywana od pierwszego wiersza utworu poprzez oryginalny zabieg personifikujący sen. Zaprasza się go tutaj jako kogoś dobrego (*bonum*) i miłego (*gratum*), komu trzeba dodać odwagi, bo... boi się psa:

Ne latra, ne pelle bonum, bona Luscula, somnum;
et tibi iam somnus, Luscula, gratus erit.
Ingredere o bone somne, nihil bona Luscula latrat.
(w. 1-3)

Abstrakcyjne pojęcie snu zostało w ten sposób wprowadzone w realny

¹³ G. G. Pontano. *Poesie latine*, jw. t. 1 s. 180 (tekst komentarza).

¹⁴ Por. Ovidius. *Metamorphoses* XI 623: *somne quies rerum*.

świat dziecka. Do tak upersonifikowanego snu można zwrócić się z bardzo bezpośrednią prośbą, którą wypowiada karmicielka:

ipse mihi tumidas satura, bone somne, mamillas,
ubera Luciola quo mea plena fluent.

(w. 17-18)

Naenia septima, w której matka śstraszy dziecko, by szybciej zasnęło (strachem nocnym jest w tym wypadku Orcus), składa się z elementów powiązanych przede wszystkim stosunkiem podobieństwa. Metaforyczny sposób mówienia, ciągle powtórzenia, porównanie niegrzecznych dzieci i Lucjusza, połączone z zachętą do odpowiedniego zachowania, wprowadzają nastrój dość niesamowity:

Fuscula nox, Orcus quoque fuscus; aspice, ut alis
per noctem volitet fuscus ille nigris.
Hic vigiles captat pueros vigilesque puellas.
Nate, oculos cohibe, ne capiare vigil.
Hic captat seu quas sentit vagire puellas
seu pueros. Voces comprime, nate, tuas.
Ecce volat nigraque caput caligine densat
et quaerit natum fuscus ille meum,
ore fremit dentemque ferus iam dente lacessit,
ipse vorat querulos, pervigilesque vorat.

(w. 1-10)

Śpośród całego cyklu jedynie w tej kołysance widać ujęcie metaforyczne, w obu płaszczyznach komunikacji lirycznej. Przenośny sposób mówienia wprowadza dziecko w tajemniczy dla niego świat baśniowych strachów. Jednocześnie terminologia mitologiczna (Orcus) wywołuje u czytelnika skojarzenie ze światem podziemnym, sygnalizuje podobieństwo, tak częste w starożytnej literaturze, między pojęciami sen — śmierć.

W omawianych kołysankach Pontana widać zróżnicowane operowanie dwoma biegunami języka w zależności od płaszczyzny porozumienia lirycznego. Na płaszczyźnie podmiot liryczny — adresat przeważają operacje metonimiczne. Służą one stylizacji na mowę dziecka, gdyż wypowiedzi podmiotu, sposób prowadzenia dyskursu muszą być zrozumiałe dla adresata lirycznego. Metonimicznie organizowana jest także na niższym poziomie komunikacji przestrzeń, jak to pokazano na przykładzie kołysanki pierwszej i drugiej.

Na wyższym poziomie semantycznym, w relacji autor — wirtualny czytelnik, przeważają operacje metaforyczne, dzięki którym poeta reinterpretuje tradycję literacką, nadając jej nowe funkcje i znaczenie. Elementy tradycyjnego kodu poetyckiego, jak słownictwo erotyczne czy motywy mitologiczne, poprzez metaforyzację budzą nowe skojarzenia i przeżycia estetyczne. Terminologia erotyczna zyskuje nowe znaczenie w sy-

tuacji miłości rodzicielskiej, a mitologiczny Orcus sprowadzony został do poziomu baśni. Motyw Antinousa z kolei staje się nośnikiem zespołu do-
datnich cech bohatera lirycznego na mocy metafory Lucius jako Antinous.

Bogactwo synonimów, zdrobień, powtórzeń w różnych układach, podobnie jak częste rymy wewnątrz pentametru, służy kunsztowi wypowiedzi poetyckiej, ukierunkowanej na wrażliwość i wiedzę literacką czytelnika. Mówiąc skrótowo, styl metonimiczny nadaje kołysankom cechy prostoty i realizmu obrazujące świat dziecka, natomiast metafora wprowadza czytelnika w świat poezji ściśle połączony z tradycją literacką starożytności.

L'UNIVERS DE L'ENFANT ET L'UNIVERS DE LA POÉSIE
DANS LES „BERCEUSES” (NAENIAE) DE G. PONTANO

Résumé

L'article aborde le problème de deux plans de la communication lyrique (sujet lyrique — destinataire, et auteur — lecteur) dans le cycle *Naeniae* de G. Pontano, poète de la Renaissance italienne. L'analyse a été effectuée à partir de la proposition jakobsonienne sur la bipolarité de tout énoncé linguistique (métonymie — métaphore). Sur le plan: sujet — destinataire lyrique, prévaut la métonymie, moyen de conférer à l'énoncé la stylisation enfantine et donner aux berceuses les traits de simplicité et de réalisme, caractéristique de l'univers de l'enfant. Au niveau sémantique supérieur (sur le plan: auteur — lecteur) prévaut la métaphore, grâce à laquelle le poète réinterprète une tradition littéraire, plus précisément, ses éléments tels que la terminologie érotique et les motifs mythologiques, en leur conférant de nouvelles fonctions et significations. La métaphore est dans les *Berceuses* aussi au service de l'art de l'énoncé poétique. Le lecteur se trouve ainsi introduit dans l'univers de la poésie, tributaire de la tradition littéraire de l'Antiquité.