

VARIA

ALEKSANDRA ARNDT

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID 0000-0002-4276-5605
aleksandra.arndt@amu.edu.pl

MUZA URANIA MITYLENA. MOTYW MUZALNY W TOMIE POETYCKIM JACKA DOBROWOLSKIEGO *NIEPOJĘTE*

ABSTRACT. Arndt Aleksandra, *Muza Urania Mitylena. Motyw muzalny w tomie poetyckim Jacka Dobrowolskiego „Niepojęte”* (Muse Urania Mitylene. The muse motif in Jacek Dobrowolski's volume of poetry titled *Niepojęte* [*Incomprehensible*]).

The article analyses the realisation of the muse motif, with particular reference to Sappho as the 'tenth muse' and Urania, in the latest poetic volume by Jacek Dobrowolski.

Keywords: Dobrowolski; *Niepojęte*; Muse; Sappho; Urania

*Prof. Alicji Szastyńskiej-Siemion
w dziewięćdziesiątą rocznicę urodzin*

Był piątek, 11 października 2024 roku. Tego chłodnego jesiennoego dnia nie zanosilo się w Warszawie na szczególnie zmiany – ani na raptowny wzrost temperatury, ani na nagłe wyciszenie wielkomiejskiej wrzawy, a już na pewno nie na słodycz i ukojenie. A jednak: w późnych godzinach popołudniowych dokonywała zaczęła się przedziwna transformacja. Wzięła ona swój początek w dzielnicy Mokotów; zakłęciami wybrzmiewało *Niepojęte*, bieg wypadkom nadawał Jacek Dobrowolski, autor *Niepojętego*.

* * *

Promocja nowego tomu wierszy poety¹ – poza tym również tłumacza literatury buddyjskiej, krytyka teatralnego, humanisty i erudyty o zacięciu

¹Warto doprecyzować, że Twórca uprawia trzy odmiany poezji: obok eufonicznej oraz prozy poetyckiej para się także „proezją” (neologizm Autora; określa nim wiersze „bez rytmu i muzyki”).

hermeneutycznym – odbyła się w słynnej warszawskiej Willi Teofil przy ulicy Lenartowicza 15, na piętrze ponad księgarnią „Ogród” z książkami wydawnictwa Czuły Barbarzyńca. Podczas wieczoru poetyckiego zwyczajowa „duszna” atmosfera tego miejsca, przez dziesięciolecie goszczącego przedstawiciel(k)i artystycznych kręgów Stolicy², zmieszała się ze zgołą inną aurą – właściwą światu z bardzo odległej przeszłości, nawykłemu do intensywniejszej operacji słownecznej, światu, który odmiennie niż dzisiaj ważył słowa wieszczu, nadając im nieporównanie większy ciężar gatunkowy³: starożytnej Grecji.

Reminiscencje z antycznej Hellady ułożyły się w trakcie spotkania na sposób „szkatułkowy”. Najpojemniejszą spośród szkatulek stanowiły dwa duże pomieszczenia, w których zebrała się ciekawa *Niepojętego* publiczność: to w ścianach owych sal zadźwięczały słowa poszczególnych utworów, odczytywanych z dużą ekspresją przez Autora. Audytywna forma prezentacji (przy jednoczesnej redukcji bodźców wizualnych – skierowana na stolik z kartkami mała lampka stanowiła jedyne źródło światła), nieodparcie przywodziła na myśl recytację najstarszej poezji greckiej przez aoidów. O ojczyźnie pradawnych śpiewaków przypominała zresztą treść niektórych wierszy; w szerokim wachlarzu tematycznym zbioru – od wielkich wydarzeń politycznych poprzez intymne przeżycia osobiste i rodzinne po uniwersalne kwestie duchowe⁴ – znalazło się miejsce także dla filarów europejskiej cywilizacji i kultury. Raz po raz wibrowały w powietrzu imiona greckich bóstw, owianych sławą śmiertelników, a dalej – nazwy mitycznych krain o fundamentalnym dla dawnych Greków znaczeniu.

²Jak głosi post zamieszczony na profilu facebookowym Urzędu Dzielnicy Mokotów m.st. Warszawy w dniu 12 czerwca br., „elegancka willa przy Lenartowicza 15 to miejsce, które widziało niejedno. Jej najbardziej znanym mieszkańcem był amant międzywojennego kina, Witold Conti. Dom był prezentem ślubnym od teścia, Stanisława Margulesa dyrektora zakładów zbrojeniowych «Pocisk». Po wojnie mieszkała tu Janina Broniewska, którą odwiedzali dygnitarze, do dziś wspomniani przez najstarszych sąsiadów” (pisownia oryginalna). [dostęp w dniu: 22.06.2025].

³Ciekawe rozważania na temat trwałości oraz powszechności owych słów snuje Zygmunt Kubiak na kartach eseistycznego zbioru *Uśmiech Kore*: „Dla bliskich mi ludzi, jak i dla mnie, literatura grecko-rzymska (...) jest skarbnicą stale aktualną, istniejącą w czasie, a zarazem niezależną od czasu. Takie pojmowanie jej istnienia ma podstawę w teorii czasu, wyrażanej przez samą tę literaturę, najmocniej przez Senekę w *Listach do Lucyliusza*; wywiodłem z tego pojęcie tradycji jako czasu przemienionego w zawsze obecną przestrzeń. Przede wszystkim jednak ma owo pojmowanie podstawę w cechującej tę literaturę stałej mocy przemawiania do ludzi, jeśli nie do wszystkich, to przynajmniej do wielu. (...) W literaturze... moc niemilkącego przemawiania przysługuje tylko Biblii i wspomnianej... klasyce. Najprostszy ludzie, nawet najmniej znający historię, modlą się do dziś słowami biblijnych Psalmistów. Homer, Sofokles, Platon, Tacyt, Apulejusz niemal zaczepiają nas na ulicy; wyznań miłosnych uczy Safo” (Kubiak 2000: 120).

⁴Za ilustrację niechaj posłużą tu przykładowe tytuły utworów charakterystyczne dla kolejnych grup tematycznych: *CAR PUSZEK*, *CAR W PITRZE W 2024*, *OJCIEC*, *MOJA MATKA W POWSTANIU 44-ego*, tytułowe *NIEPOJĘTE* z dedykacją „dla Toni” (Toni Packer [1927–2013] była nauczycielką medytacji i autorką wyrosłej z buddyzmu zen praktyki otwartego zapytywania medytacyjnego; Jacek Dobrowolski przetłumaczył na język polski kilka jej książek).

Za swoiste potwierdzenie ważkości owych zjawisk dla autora *Niepojętego* uznać można drugą, mniejszą szkatułę: materialną postać wybrzmiewających utworów. Papierowe wydanie tomu poezji opatrzone okładką z widniejącą na niej Euterpe podczas gry na aulosie⁵. Co więcej, tej właśnie Muzie – obok Erato⁶ i Uranii⁷ – zadeedykował Dobrowolski „z wdzięcznością” swoją książkę. Skąd owo silne upodobanie dla tego, co helleńskie? W sukurs pytaniu przychodzi indywidualne doznania i doświadczenia Autora, poczynawszy od młodzieńczego etapu życia⁸, oraz ich kolejne manifestacje literackie: „poemat dramatyczny”⁹ *Raróg*, zbiór wierszy *Partytury*¹⁰, a także pełna wdzięku *Dziewanna*¹¹, „dramat misteryjny w formie komedii romantycznej”¹² – dzieła śmiało czerpiące z topiki antycznej¹³, wreszcie szelmowski rys biograficzny w tomie *en question*¹⁴. Wszystkie te elementy pozwalają spodziewać się w *Niepojętym* dalszej eksploracji skarbcza greckich znaczeń, symboli i koncepcji, oczywiście w myśl zasady *licentia poetica*. I istotnie: na kartach tomu Twórca swobodnie żongluje arbitralnie wybranymi składowymi greckości – z należytą estymą, jednak bez śmiertelnej powagi, z wymaganym szacunkiem, ale bez zadęcia.

O skali i charakterze wzmiankowanych odniesień pełne wyobrażenie daje lektura wszystkich wierszy o świecie starej Hellady – w jej mitologicznym, historycznym czy filozoficznym wymiarze. Tworzą one w swej istocie trzecią

⁵ Projektant okładki, Tomasz Lec, oparł się na wizerunku Euterpe autorstwa Bertela Thorvaldsena, stanowiącym część dzieła *Dziewięć Muz* z 1836 r. (Muzeum Thorvaldsena w Kopenhadze).

⁶ *Nomen omen*, imiona obydwu tych Muz jako patronek poezji figurują w tytule księgi pamiątkowej z okazji 70-tych urodzin Jubilatki: *Euterpe, Terpsichore, Erato. Księga pamiątkowa Alicji Szastyńskiej-Siemion w siedemdziesiątą rocznicę urodzin przez przyjaciół, kolegów, uczniów ofiarowana*, Wrocław 2005.

⁷ Agnieszka Marczevska w swojej recenzji tomu dla „Kwartalnika Literackiego Wyspa” akcentuje nieprzypadkowość układu imion Muz w formule dedykacyjnej: „Ich kolejność wskazuje drogę poezji – od lyryki, wygrywanej na aulosie muzy z okładki, przez pieśni miłosne, aż do utworów transcendentalnych” – Marczevska 2025: 187.

⁸ Niniejszym dziękuję Autorowi za wszystkie ożywcze i twórcze rozmowy na temat fenomenu kultury greckiej.

⁹ Pełny opis genologiczny pióra Autora: „poemat dramatyczny na głosy i chóry do inscenizacji aoidycznej i głośnego czytania” [https://www.taraka.pl/rarog], (dostęp w dniu: 27.06.2025). Jego treść oscyluje wprawdzie wokół mitów i religii słowiańskich, jednak w tekście przywołane zostają również imiona kilku bogów greckich (Heliosa, Aresa i Apollina [w. 325]). Refleksje Twórcy nt. kultury Hellenów pojawiają się również w jego *Rozprawie z Rarogiem. Mitograficznym komentarzu do poematu* [https://www.taraka.pl/rozprawa_rarogiem], (dostęp w dniu: 27.06.2025).

¹⁰ Dobrowolski, *Partytury*....

¹¹ Dobrowolski, *Dziewanna*....

¹² Dobrowolski, *Dziewanna*..., 78.

¹³ W *Partyturach* elementy greckiego krajobrazu i folkloru zawierają chociażby utwory *Przez Morze Egejskie* czy *Amazonki*, z kolei pośród *dramatis personae* komedii *Dziewanna* pojawia się Królowa Amazonek wraz ze swoją świtą.

¹⁴ „Typ podejrzany o ścisłą współpracę z Euterpe, Klio, Uranią i całą tą żeńską bandą od Apollona, nie mówiąc o Dionizosie i Erosie” – Dobrowolski, *Niepojęte*..., 133.

szkatułkę „reminiscencyjną”. Jednak nie ostatnią. Wewnątrz niej chowają się jeszcze pomniejsze skrzyneczki ze zjawiskami wydobywanymi na światło dzienne w poszczególnych utworach. Jednym z takich zjawisk są Muzy.

* * *

Grecki rzeczownik *ποίησις* jest rodzaju żeńskiego, zaś epickiej i lirycznej poezji greckiej, przynajmniej jeśli rozpatrywać ją przez pryzmat wyobrażeń mitologicznych, patronują postaci kobiece: ponad połowa „kanonicznych” dziewięciu Muz – Erato, Euterpe, Kaliope, Polihymnia, Terpsychora oraz Urania¹⁵ – stoi na straży gatunków poetyckich i ich odmian. Praktyczny wymiar działania bogiń nie ogranicza się do zyskania natchnienia – niejednokrotnie zstępują one na ziemię, aby wejść w bezpośredni kontakt z twórcą; podobne doświadczenie staje się udziałem m.in. Hezjoda¹⁶ i Kallimacha¹⁷. W trakcie owych spotkań dokonuje się wyraźny podział na sferę boską i ziemską: Muzy jako wytrawne znawczynie sztuki poetyckiej edukują swoich podopiecznych, sugerując im opracowanie tych czy innych tematów, oni zaś niczym pojętni uczniowie podporządkowują się instrukcjom. Nie ma tutaj mowy o partnerstwie ani o jakiegokolwiek grze

¹⁵ Uranię traktuję tutaj jako patronkę poezji astronomicznej. Związki tej Muzy z poezją w ogóle uwypuklił pierwszy oczywiście Hezjod w *Narodzinach bogów* (ww. 60–61), podkreślał je ponadto Bakchylides, przydając zresztą Uranii formingę (ep. 4, 8). O patronacie Muzy nad poematami astralnymi źródła antyczne nie mówią co prawda *explicite*, wyraźnie go jednak sugerując. Tak oto Platon w dialogu *Fajdros* (259 d) przypisuje bogini (podobnie zresztą jak jej siostrze Kaliope) pieczę nad niebem oraz mowami „bogów i ludzi”, a Diogenes Laertios na kartach *Żywotów i poglądów słynnych filozofów* (prolog 4) przedstawia syna Muzy, Linosa, jako autora poematu kosmogonicznego. Dwa epigramy uwypuklające łączność Uranii ze sferą niebieską figurują wreszcie w *Antologii Palatyńskiej* (IX 504; 505). W sukurs źródłom starożytnym przychodzą współcześni badacze. I tak na przykład Károly Kerényi, rozpatrujący imiona Muz w kategoriach nośników „owej rzeczywistości świata, jaką jest poezja”, w Uranii dostrzega to, co w owej poezji „niebiańskie” (Kerényi 1967: 86). Z kolei w studium Radosława Piętki *Kaliope i Urania. Rzymskie poematy astronomiczne* pojawia się znamieny wniosek, że, skoro „poetycki szal był darem Apollina, poszczególne manifestacje jego boskiej mocy nosiły miano Muz”. W efekcie uprawnionym staje się mówienie „o «szale uranicznym», który za sprawą działania Uranii pozwalał przenikać tajemnice niebiańskiej architektoniki” (Piętka 2005: 16). Co ciekawe, Urania w roli właściwej *addressatki* poezji astronomicznej występuje dopiero w dziełach doby renesansu. Bodaj jako pierwszy zwraca się do niej Giovanni Pontano w inwokacji poematu dydaktycznego *Urania sive de stellis*, Muzę apostrofują również poeci staropolscy: u Jana Kochanowskiego wezwanie do astralnej bogini pojawia się w epilogu przekładu *Fajnomenów* Aratosa z Soloi, nieobecnym w greckim oryginale („A ty, o Urania, życz mi łaski swojej, / Aby ludzie poznali gwiazdy z pieśni mojej”), z kolei Ludwik Osiński zwrot do niej („Ty, Uranio, wspieraj lot mój śmiały”) zamieszcza w inicjalnych wersach *Ody na cześć Kopernika*. Za niezwykle twórcze dyskusje nt. Uranii dziękuję w tym miejscu prof. Radosławowi Piętce.

¹⁶ Hezjod, *Narodziny bogów...*, 22–34.

¹⁷ Fragm. 2. Pf.; *scholia Florentina* ad fragm. 1 i 2.

zmysłów. Jednakże, pomimo obojętnego seksualnie¹⁸ charakteru relacji, poeci nie wahają się przed wysławianiem fizycznego piękna bogiń¹⁹, zaś ich estetycznym zachwytem wtórują mistrzowie dłuta²⁰. Warto podkreślić, że sensualne postrzeganie Muz nie było domeną wyłącznie artystów-śmiertelników: jak przekonują liczne źródła²¹, erotycznej emanacji Zeusowych cór ulegały również męskie istoty nadprzyrodzone – herosi i bogowie –, mogący przy tym liczyć na wzajemność w uczuciach.

Zmysłowy wizerunek Olimpijek utrzymał się mniej więcej do początku naszej ery. Od tego momentu do końca epoki starożytnej odnotowuje się znacznie niższą frekwencję odniesień do Muz, nie tylko zresztą w poezji greckiej – mniej „muzalną” jawi się także twórczość poetycka Rzymian. Uświęcone kilkusetletnią tradycją ewokacje Olimpijek coraz częściej zastępowane są przez bezpośrednie zwroty do apoteozowanych cesarzy rzymskich²², zmniejsza się poza tym liczba wersów, w których twórcy rozpluwają się nad powabem bogiń²³.

Inna, o wiele wyrazistsza rysa wizerunku cór Mnemosyne pojawiła się u progu pierwszego tysiąclecia po Chr. w poezji chrześcijańskiej: jej najwcześniejsi przedstawiciele podważyli antyczny status Muz jako boskich opiekunek

¹⁸ Por. jednak Mojsik 2011: 263–265.

¹⁹ O ile Hezjod, zasadniczo traktujący Muzy jako pewien kolektyw, wysławia formowane przez nie „promienne korowody” oraz „wdzięczny głos” (*Narodziny bogów* 63 i 65), o tyle późniejsze generacje twórców przejawiają niejednokrotnie bardziej zindywidualizowane podejście do bogiń. Warto przywołać tu choćby Bakchylidesa i apostrofowaną przezeń „białoramienną Kalliope” (ep. 5, 178), zachwyt Apolloniosa Rodyjskiego nad piękną sylwetką Terpsychory (*Wyprowa Argonautów* IV 895–96) czy wzmiankę Strabona o „czystym głosie” Erato (*Geografia* VIII 3, 20).

²⁰ Por. np. Pauzaniusz, *Wędrowka po Helladzie* V 18, 4: napis przy jednej z płaskorzeźb na cedrowej skrzyni w elidzkiej świątyni Hery traktuje o „wdzięcznym chórze” (χαρίεις χορός) Muz.

²¹ Owym relacjom miłosnym oraz pochodzącemu z nich potomstwu przygląda się uważnie Apollodor w swojej *Bibliotece opowieści mitycznych* (I 3, 3): zgodnie z ustaleniami mitografa matkami zostały Kalliope, Klio, Euterpe, Talia i Melpomena. *Uczta* (187e) Platona zawiera z kolei wzmiankę o macierzyństwie Polihymnii. We wcześniejszym okresie Isyllus z Epidauros napomyka o zamążpójściu Erato (*Hymn do Asklepiosa* IG 128, 40–41), zaś Apollonios Rodyjski widzi w Terpsychorze rodzicielkę Syren (*Wyprowa...* IV 892–896). Więcej na temat nietypowych dla dziewczyczych Olimpijek ról partnerek i matek pisze Tomasz Mojsik w studium *Antropologia meta-poetyki. Muzy w kulturze greckiej od Homera do końca V w. p.n. e.* (Mojsik 2011: 259–263).

²² Za przykład z poezji rzymskiej może tu posłużyć apostrofa Waleriusza Flakkusa do Wespażana w pierwszej księdze *Wyprowy Argonautów* (ww. 7–21). Jeśli chodzi o epikę grecką, ciekawy *casus* łączenia muzalnej i „cesarskiej” tradycji inwokacyjnej stanowi *Poemat o rybach i rybakach* Oppiana: o ile w I zbiorze zwraca się twórca bezpośrednio do Marka Aureliusza, pisząc „... Antoninie, największy na świecie / mocarzu” (ww. 3–4); przeł. K. Bartol), o tyle w IV wdzięczność za poetyckie natchnienie wyraża Muzom (ww. 7–10).

²³ Do nielicznych wyjątków należą: Stacjusz, opisujący Talię jako „frywolną” (*lasciva*; *Sylwy* II 1, 114), oraz Nonnos z Panopolis, który w *Opowieściach dionizyjskich* (wariant oryginalnego tytułu Διονυσιακά, zastosowany przez tłumaczkę eposu, Annę Marię Lasek) przydziela Terpsychorze epitet „różana” (ρόδέεσσα; XIII 314).

mistrzów słowa, zaś z nieodzownością²⁴ ich dalszej obecności w literaturze usiłowali poradzić sobie rozmaicie. Bodaj najbardziej drastyczna spośród metod polegała na deklaracji twórców, że zamkną swoje serca przed Muzami; taką drogę obrali najwcześniejsi poeci chrześcijańscy, Paulin z Noli w Kampanii (IV/V wiek)²⁵ oraz Paulin z nowoakwitańskiego Périgueux (V wiek)²⁶. Za swego rodzaju kompromis uznać można z kolei obdarzenie Muz przez północnoafrykańskich pisarzy – Ojców Kościoła i Świętych: Klemensa Aleksandryjskiego²⁷ i Augustyna z Hippony²⁸ oraz mitografa Fulgencjusza (V wiek)²⁹ – nowymi kompetencjami, przy jednoczesnej anihilacji ich właściwości „klasycznych”. Z kolei antyczny *entourage* dziewięciu bogiń skłonni byli honorować reprezentanci dwóch medialnych „renesansów”, karolińskiego na przełomie VIII i IX stulecia oraz XII-wiecznego.

Same Muzy swój własny renesans przeżyły w dobie odrodzenia – co nie znaczy, że średniowieczne polityczno-religijne przeobrażenia Starego Kontynentu nie odcisnęły na nich żadnego piętna. Stało się przeciwnie: humaniści epoki częstokroć dokonywali w swych utworach swoistego „synkretyzmu muzalnego”, wyposażając Olimpijki w przymioty pogańskie i chrześcijańskie jednocześnie³⁰. Wraz z rozwojem kultur narodowych zmienił się ponadto obszar panowania greckich Kamen; jeszcze za czasów Cesarstwa przemieszczały się one sukcesywnie z Grecji na północ, teraz swoim władaniem objęły również Rzeczpospolitą. Zsyłały tam natchnienie głównie poetom dworskim³¹, bywało jednakże, iż celem realizowania swojej wzniosłej misji, schodziły nawet pod ziemię. I tak,

²⁴ Jak w *Literaturze europejskiej i łacińskim średniowieczu* stwierdza Ernst Robert Curtius, „może się to wydawać dziwne, że w każdym stuleciu Muzy przysparzały kłopotów poetom chrześcijańskim. Czyż nie byłoby czymś bardziej naturalnym, gdyby po prostu nie wspominać w ogóle o Muzach, zamiast wciąż je atakować czy też wymyślać kunsztowne ich namiastki (...)”? Czyż chrześcijaństwo nie zwyciężyło? Oczywiście, że zwyciężyło – lecz zwyciężyła również tradycja starożytna” (Curtius 1997: 246).

²⁵ Paulin z Noli, *Poemat* 10, 22–23.

²⁶ Paulin z Périgueux, *Żywot Świętego Marcina* IV 249–250.

²⁷ Klemens Aleksandryjski, *Protreptikos* II 31.

²⁸ Augustyn z Hippony, *O nauce chrześcijańskiej* II 17.

²⁹ Na kartach swojej *Mitologii* (I 15) odkrywał pisarz „prawdziwe”, odbite w zwierciadle filozofii neoplatonickiej i stoickiej, znaczenie antycznych mitów: Muzy przedstawione zostały przezeń jako boginie pamięci, wiedzy i dążenia do niej. Co znamienne, w roli narratorki osadził zrazu Kaliope, czyniąc z niej „a mediator between Christian and classical erudition” (Ferguson 2019: 24).

³⁰ Jako przykład przywołać można tu inwokację do Muzy w *Jerozolimie wyzwolonej* Torquata Tassa, w ramach której ma miejsce „niezupełna identyfikacja Muzy i Maryi. Tasso pozostawia [...] pogańskie, odsyłające do poematów Homera i Wergiliusza, imię bogini” (Brzozowski 1986: 59).

³¹ By przytoczyć tu tylko dwa wielkie nazwiska: Klemensa Janickiego (np. *Tristium Liber* VI 12–18 i VII 21–22) i Jana Kochanowskiego (choćby *De expugnatione Pollitei*, ww. 1–8; *Muza*, ww. 10–12).

w budzących przerażenie czeluściach kopalni soli w Wieliczce spotkać można było Euterpe: patronka poezji lirycznej – i, przypomnijmy, jedna z ulubieniec Jacka Dobrowolskiego – na kartach łacińskojęzycznego poematu *Opis salin wielickich Królestwa Polskiego*³² wykladała autorowi dzieła, śląskiemu humaniście Adamowi Schröterowi, zasady alchemii (ww. 81–388) – ten zaś jeszcze w początkowej partii utworu skierował apel do Apollina o zesłanie w głąb ziemi całego zastępu Muz (ww. 39–50)!

Nadwiślańscy poeci doby baroku, przynajmniej jeśli idzie o utwory polskojęzyczne³³, pozwolili Olimpijkom zachować ich „nowożytny” *status quo* – wszelako już kolejne pokolenia artystów słowa, ukształtowane w racjonalizującej atmosferze oświeceniowej i wyrosłego z niej klasycyzmu, rozluźniły znacząco swoje więzi z mieszkankami Parnasu. Jak kwituje rzecz Jacek Brzozowski, „około połowy wieku XVII autoportret poety z Muzami kończy swoje dzieje”³⁴. Pośród przyczyn zjawiska wymienia on m.in. obniżenie statusu samego twórcy – z wieszczą na „wierszopisa”³⁵. Znamienne jednak, że dokonane w okresie romantyzmu ponowne uwznioślenie rangi poety nie pociąga za sobą wtórnej sublimacji samych Muz. Właściwe dla tego nurtu odrzucenie wzorców antycznych oraz wybujały indywidualizm romantycznych artystów³⁶, obok wielu innych powodów uniemożliwiają dalsze powielanie utrwalonego dotąd w literaturze wizerunku Olimpijek. W efekcie odmawia się Muzom cech boskich, ulegają one poniekąd „uśmiertelnieniu”: ich byt warunkowany jest odtąd istnieniem twórcy, który swoją poetycką wirtuozerią nierzadko je przewyższa³⁷. Dochodzi przy tym do unifikacji zróżnicowanego wewnętrznie siostrzanego grona³⁸. W utworach rzadko jedynie można natknąć się na któreś

³² Łac. *Regni Poloniae salinarum Vieliensium descriptio*. Pierwsze wydanie poematu ukazało się w Krakowie w 1553 roku, drugie – rozszerzone – w roku 1564 tamże. Podawane w tekście głównym zakresy wersów odnoszą się do wydania drugiego.

³³ Ewa J. Głębicka dokonuje tu następującego spostrzeżenia: „Jeśli poeci polskiego renesansu, zwłaszcza piszący po łacinie, opowiadali się w zasadzie za boską genezą poetyckiego natchnienia – daru Muz i Apollina, to poeci baroku często odżegnywali się w ogóle od tej koncepcji, wyśmiewali antyczną Muzę i akcentowali wyłącznie rodzime źródła swej twórczości” (Głębicka 1988: 281).

³⁴ Brzozowski 1980: 100.

³⁵ Brzozowski 1980: 100.

³⁶ Jak obrazowo ujmuję to Magdalena Siwiec w swoim studium *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu*: „sposób traktowania przez pisarzy tego czasu innych dzieł literackich, podobnie jak sposób traktowania przez nich topiki, stanowi świadectwo ich stosunku do tradycji, do kultury. W obu przypadkach język indywidualny, osobisty, własny poety wchodzi w kolizję z językiem cudzym, obcym, jest walką z wpływem, bez względu na to, czy chodzi o język innego pisarza, czy o język kulturowej wspólnoty” (Siwiec 2012: 18).

³⁷ Por. Siwiec 2012: 60.

³⁸ Gwoli ścisłości należy odnotować, że także greckie Muzy traktowane bywały przez badaczy jako koherentna całość. I tak na przykład stwierdza Walter Otto na kartach monografii *Theophrastus. Der Geist der altgriechischen Religion*: „sie sind eine und viele zugleich” (Otto 1959: 30).

z dziewięciu „Hezjodowych” imion³⁹, przeplatają się natomiast ze sobą nazwy własne „Muzy” oraz „Muza”; ostatnie z określeń, pisane minuskułą, stają się przy tym zamienną określeń typu „twórczość” i „poezja”⁴⁰. Z drugiej strony, zauważalne u „romantycznych” Olimpijek niedostatki aspektu uduchowiającego zostają niejako rekompensowane w utworach przez większą niż dotychczas ekspozycję ich cielesności; zaczyna ona intrygować poetów. Doświadczamy tego na dwa sposoby: albo, niczym Heinrich Heine⁴¹, nadają oni Muzom status swoich kochanek⁴², albo, jak Alfred de Musset⁴³, podnoszą swoje kochanki do rangi Muz. Zmysłowość bogiń działa.

Wspomniany Jacek Brzozowski, dokonując na łamach „Tekstów” podsumowania toposu muzalnego w XIX-wiecznej literaturze, wyróżnia dwie jego postaci: „poważną” oraz taką, w której „wiele elementów topicznego obrazu «inspiracji» czy boskiego szafu udzielanego przez Muzy przedostanie się i utrzyma w «koncepcji» natchnienia wywoływanego przez kobietę (niekiedy pojawia się tu bezpośrednie banalne utożsamienie)”⁴⁴. Swoją diagnozę rozciąga on przy tym na twórczość kolejnego stulecia. Przegląd powstałych wówczas dzieł poetyckich zdaje się ją potwierdzać – z utworami traktującymi Olimpijki z właściwą dawnym czasom wzniosłością⁴⁵ współistnieją wiersze, w których dochodzi do, znanego z romantycznych ujęć, urzeczywistnienia Muzy (najczęściej jest to właśnie pojedyncza istota) w postaci zmysłowej dziewczyny. Bywa, że taki jej obraz wpisuje się w podniosłą atmosferę utworu⁴⁶, innym razem swawolność bohaterki współgra z figlarnym nastrojem wiersza. Egzemplifikację drugiego z fenomenów stanowi chociażby trzystrofowe dziełko Leopolda Staffa *Do Muzy*⁴⁷. Poeta wyraża w nim zaciekawienie cielesnym wymiarem swojej

³⁹ Swego rodzaju wyjątek stanowi tu preromantyczny poemat Wolfganga von Goethego *Herman i Dorota*, którego kolejne części noszą imiona kolejnych Muz.

⁴⁰ Siwiec 2012: 17. Warto dodać, że zjawisko to bierze swój początek już w V w. przed Chr.

⁴¹ Heine, *Werke und Briefe in zehn Bänden*..., 8. Warto podkreślić, że swoją Muzę określa liryk mianem „niemieckiej”, nazywając ją ponadto „dobrą dziewczką” (‘gute Dirne’). Zmysłowy wizerunek inspiratorki poety utrwała ponadto płótno George’a Moreau de Tours, *Heinrich Heine i Muza Poezji* z 1894 r.

⁴² Zob. jednak przypis 18. Co do sposobu postrzegania Muzy przez autora *Lorelei*, rezonuje z nim definicja terminu, przedłożona przez Dobrowolskiego w utworze *NA STAROŚĆ PO-ECI ZASTYGAIĄ*: „... najwięcej o poetach mogłyby powiedzieć / ich wszystkie niedotykalskie muzy, byłe żony / potajemne kochanki i prostytutki / te opłacane spolegliwe siostry miłosierdzia” (ww. 29–32).

⁴³ Musset 1951: 530.

⁴⁴ Brzozowski 1980: 103.

⁴⁵ Tak dzieje się np. w utworze *Muzy* Kazimierza Wierzyńskiego (z tomu *Korzec maku*, 1951 r.). Warto zauważyć, że poeta podkreśla boską proveniencję tytułowych bohaterek („córki Jowisza i Mnemozyny”, w. 19).

⁴⁶ Znakomitego przykładu połączenia powagi z sensualnością dostarcza utwór Krzysztofa Kamila Baczyńskiego *O muzie*.

⁴⁷ Z tomu *Barwa miodu*, 1936 r.

inspiratorki („nie wiem, czy brunetką jesteś, czy blondyną”, w. 8), pragnie ją poznać. W kontekście niniejszych rozważań szczególnie istotną jawi się puenta (ww. 11–12), konkretyzująca okoliczności optowanego spotkania w – jak śpiewał swego czasu Wojciech Młynarski – „miłym tetatecie”:

Więc przybądź i jeżeli chcesz mi co zarzucić,
Zarzuć mi ręce na szyję.

Poprzez wydobywanie podwójnego znaczenia słowa „zarzucić”, dezyderat swój zabarwia Staff komicznie. Sugestywność, z jaką go wyraża, powoduje zarazem, iż czytelnik(czy)kom łatwo wyobrazić sobie „cudną” (w. 3) Muzę w objęciach swojego sługi. Przejaw artystycznej dezynwoltury, ba! obrazoburstwa? Niekoniecznie. W dalszej części artykułu przekonamy się, że z dostojnymi Olimpijkami poczynać można sobie jeszcze śmieiej!

* * *

Wspomniany utwór wybitnego skamandryty stanowi finalny przystanek w podróży z Muzami „przez milenia”. Nie prezentuje on sobą co prawda pełnej syntezy ról i funkcji, jakie pełniły córki Zeusa w poezji minionego wieku⁴⁸, zachowuje natomiast łączność z fenomenem muzalnym w poetyckiej twórczości XXI stulecia. Precyzyjniej rzecz ujmując: kieruje uwagę na *Niepojęte* – punkt wyjścia niniejszych rozważań – i na jego związki z dziewięcioma siostrami, umożliwiając spojrzenie na owe relacje z bardzo szerokiej perspektywy.

W tomie Dobrowolskiego, przepojonym starogrecką nastrojowością, muzy (zapisywane minuskulą) pojawiają się dwukrotnie, za każdym razem na dalszym planie poetyckiego uniwersum. I tak, pierwszy z liryków, *DOM DANTEGO*⁴⁹, dedykowana „Ginevrze Serego Alighieri”⁵⁰ plastyczna deskrypcja siedziby starego mistrza, wzmiankuje Muzę („muzę”), z którą „kamienny satyr... dokazuje” (w. 7). Zabawa postaci – niewolna zapewne od dozy frywolności,

⁴⁸ Sam Staff wydał jeszcze tom *Dziewięć Muz* (1958 r.), a wcześniej tłumaczył też na polski *Elegie rzymskie* Johanna Wolfganga von Goethego (1922 r.), w których córki Zeusa przywołane zostają po wielokroć. Socrealistyczny w wymowie utwór o tytule *Muzy* wyszedł poza tym spod pióra Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (pierwotruk ukazał się w „Przekroju” 1950/249). Co tyczy się motywu muzalnego w drugiej połowie XX wieku, na uwagę zasługują wiersze pt. *Muza*, autorstwa odpowiednio: Mieczysława Jastruna (z tomu *Większe od życia*, 1960 r.) i Jarosława Iwaszkiewicza (z tomu *Śpiewnik włoski*, 1974 r.) oraz *Wieczór autorski* Wisławy Szymborskiej (z tomu o tym samym tytule, 1993 r.), ze zwrotem do Muzy m.in. w inicjalnym wersie.

⁴⁹ Pisownia oryginalna (podobnie w dalszych tytułach utworów z *Niepojętego*).

⁵⁰ Chodzi o siostrę hrabiego Pieralvisę Serego Alighieri, zamieszkującego pałac w Gargnano (dolina Valpolicella), którego najstarszą część zajmował niegdyś Dante („tu Dante śpiewał, tu szkolił słowika” – *DOM DANTEGO*, w. 12).

jeśli uwzględnić słynny w literaturze⁵¹ i sztuce⁵² antycznej temperament seksualny greckich faunów – jest elementem bogatej ornamentyki tego miejsca, obok śródziemnomorskiego nieba, takich dźwięków i woni. Polski autor, prezentujący reminiscencje z własnego pobytu w pałacu (podobną supozycję uwiarygodnia na poziomie tekstowym⁵³ fraza „hrabia Serego częstuje nas kawą”, w. 11), postrzega budowlę jako obiekt niezwykle witalny, pełen życia mimo upływu siedmuset lat od śmierci piewcy Beatrycze. Jak można przypuszczać, igraszki lubieżnego stwora i artystycznie usposobionej bogini symbolizują tu żywotność *par excellence* poezji oraz jej zdolność do rozkrzewiania się na przekór upływowi czasu. Można wszelako założyć, że sama Muza oznacza coś jeszcze: spłowiałe od italskiego słońca wspomnienie cór Mnemosyne⁵⁴ z *Boskiej komedii*.

Rolę marginalną odgrywają Muzy („muzy”, teraz jako kolektyw) także w innym utworze z *Niepojętego*, *PEANIE DLA POETKI*:

Krąży pośród gwiazd i planet
lekkostopa poetka
siostrzyczka Uranii
Bezgranicznego Uranosa czcicielka
i Hekate groźnej
Przez wszystkie piekła przejdzie i nieba
włos jej z głowy nie spadnie
Wróci z obsypaną kwiatami różdżką

*

Dziękuję Tobie za obecność nieśmiertelnych
Sprowadzasz ich słowem i palcem na ustach
Bogowie i boginie, muzy, nimfy i charyty
usłyszcie jej czysty głos
ponad zgłębieniem miast
ponad kakofonią pismaków
Opiekujcie się tą
która zna wagę światłoczułych słów
strzał Erosa, promieni Apolla
i jego siostry dzikiej Artemidy
nie mówiąc o tyrsie Bakcha
Obyś nigdy nie zwątpiła w tę moc
oczyszczającą serca z podłości
Obyś w mroku znalazła światło

⁵¹ Np. *Hymn homerycki do Afrodyty...*, 260–64; Owidiusz, *Sztuka kochania* I 541–46.

⁵² Zob. np. posąg satyra ityfalicznego z sanktuarium Zeusa w Dodonie (Narodowe Muzeum Archeologiczne w Atenach; VI w. przed Chr.); psykter attycki czerwonofigurowy z pijanymi satyrkami (British Museum; V w. przed Chr.).

⁵³ Za pozatekstowe źródło informacji zechciał posłużyć mi sam Autor. Tak oto dowiedziałam się, że niektórych przedstawicieli rodu Alighieri istotnie zna on osobiście.

⁵⁴ Nt. funkcjonalności Muz w *opus magnum* Dantego zob. Curtius 1997: 244–45.

złote runo gwiazd
 wonne ziele nieśmiertelności
 Obyś wydarła smokowi
 jabłka Hesperyd
 Olimpowi ambrozję
 Tu kończę, nic nad miarę
 bogowie są zazdrośni
 zaraz napiszę coś dla nich
 nigdy nienasyconych
 kadzidłami, kwiatami, peanami i krwią

Tym razem twórca ustawia Muzy („muzy”) w jednym rzędzie z „bogami i boginiami [...], nimfami i charytami” (w. 11), zwracając się do całego grona z apelem o twórczy patronat nad tytułową bohaterką. Z uwagi na kolejność adresatów i adresatek w peanie, niezgodną z ich mitologiczną hierarchią ontologiczną, oraz ze względu na inicjalne minuskuły w zapisie poszczególnych terminów, ulec można wrażeniu, iż mamy tu do czynienia z dość przypadkowym konglomeratem indywiduów – wrażenie to jest jednak pozorne. W rzeczywistości wszystkie apostrofowane istoty, niezależnie od ich heterogenicznej tożsamości, już w środowisku antycznym odpowiadały za inspirację twórczą⁵⁵ – zaś u Dobrowolskiego mają po prostu podjąć tę aktywność na nowo.

Co intrygujące, zasadność przydzielenia helleńskiego mecenatu anonimowej (w utworze brak właściwie tropów identyfikacyjnych) protagonistce *PEANU*... nie wynika wyłącznie z uprawianej przez nią profesji. Decydująca okazuje się również kosmiczna dymensja zamiłowań literackich bohaterki wraz z ich naturalną pochodną w postaci niebiańskich koneksji. Zostają one uwydatnione w incipitach (ww. 1–5).

Zdefiniowanie poetki jako bliskiej krewnej Uranii („siostrzyczka”, w. 5) może wprowadzić w konsternację: czyżby w ten ostrożny, peryfrastyczny sposób podnosił Twórca swą bohaterkę do rangi dziesiątej Muzy, sytuując ją w jednym rzędzie z Safoną⁵⁶, stawiając jej dokonania artystyczne na równi z osiągnięciami twórców i twórczyń kinematografii?⁵⁷ Pieszczotliwy wydźwięk *deminutivum*

⁵⁵ Najniższe w hierarchii nimfy bywały źródłem inspiracji „wewnątrzmitologicznych”: Polifem w Teokrytowej bukolice *Cyklop* wznosił pieśń na cześć nereidy Galatei; driadę Eurydykę, według *Georgik* (IV 523–27) Wergiliusza, nawet po własnej śmierci opiewał Orfeusz. Z kolei o wpływie Charyt na poezję Hellenów pisze następująco w artykule *Weselna pieśń Charyt u Teognisa* Krystyna Bartol: „Muzy sprawiają, że pieśń jest piękna, Charyty czynią ją miłą, to znaczą podobającą się innym” (Bartol 2020: 18). Kwestię bogów i bogiń pomijam tutaj jako nader oczywistą.

⁵⁶ Miano „X Muzy” przyznał Safonie bodaj najwcześniej epigramatyk Dioskorides (*Antologia Palatyńska* VII 407). Por. tytuł monografii *Muza z Mityleny. Safona*, pióra Alicji Szastyńskiej-Siemion (1993 r.).

⁵⁷ Za X Muzę od pierwszej połowy XX stulecia zwykło się uważać również kino, czego potwierdzeniem jest chociażby studium Karola Irzykowskiego z 1924 r., *X Muza: zagadnienia estetyczne kina*.

nakazuje odrzucić ten wniosek jako zbyt śmiały, i to niezależnie od eksponowanej w kolejnych wersach skali talentu autorki. Zdrobnienie w o wiele większym stopniu ujawnia emocjonalny stosunek Poety do adresatki, implikuje jej subtelność i delikatność – które to cechy znajdują potwierdzenie w dalszej części *PEANU*... („czysty głos”, „zna wagę światłoczułych słów”).

Oddzielnego omówienia wymaga kwestia samej Uranii, którą jako jedyną z olimpijskiej dziewiątki Twórca wymienia w *Niepojętym* z imienia również poza obrębem dedykacji. Wzmiankę na temat „Niebiańskiej” uznać można w *PEANIE*... za warunkowaną osobą i temperamentem twórczym tytułowej poetki – osoby ewidentnie Autorowi drogiej. Rzecz w tym, że tom Dobrowolskiego zawiera inny jeszcze utwór, nakierowany wybitnie na samą patronkę twórczości astronomicznej – *DO URANII*. Przytoczmy go w całości:

Pięknooka, złotowłosa, mądra
sięgająca dna piekieł i najdalszych gwiazd
Ty, która tuż nad ziemią unosisz się przede mną
prowadź mnie, Heraklesa, przez stos płonący, ku sobie, Uranio
co razem z Hebe na Olimpie
ambrozię i nektar z dzbanów lejesz
Wielbię Twą jasną postać, włosy w płaskich puklach
i profil niezrównany
Wybacz, że chciałem Ci zajrzeć pod peplos
sprawdzić, czy na pewno nie dotykasz ziemi
Nie dbam o to, że natychmiast poraził mnie grom
żałuję tylko, że wybił mnie ze snu

Niewielki, dwunastowersowy liryk to w istocie nacechowana niebywałą dynamiką wypadkowa rozmaitych konwencji i tradycji literackich, o nieoczywistej puencie. Zdziwienie budzi tu odważny melanz genologiczny, jego logiczna pochodna w formie różnych kategorii estetycznych, wreszcie zaś zmienność stosunku emocjonalnego Autora do protagonistki – od estymy po zuchwałość.

Wybór Uranii na główną bohaterkę nie powinien zaskakiwać: gwiezdą Muzę kilka dekad wcześniej uczynił centralną postacią wiersza chociażby⁵⁸ Jarosław Iwaszkiewicz⁵⁹. Sekwencja epitetów inicjalnych u Dobrowolskiego – „pięknooka, złotowłosa, mądra” – przywołuje nawet na myśl trzy pierwsze określenia bogini u autora *Panien z Wilka* („Uranio, siostró, sosno”). Z każdym kolejnym wersem staje się jednak coraz bardziej jasne, iż każdy z poetów obrał własną indywidualną drogę: skamandryta, osadzając córę Zeusa w pejzażu niemal apokaliptycznym, autor *Partytur* zaś – traktując Uranie jak... muzę podkasaną.

Uroczysty ton początkowych wersów (1–4) nie zapowiada jeszcze swawolnej krotchwil; zwrot do Uranii oraz pragnienie spotkania z nią nasuwają

⁵⁸ Rozmyślnie pomijam w swoich rozważaniach *Uranie* Josifa Brodskiego.

⁵⁹ Z tomu *Muzyka wieczorem*, 1980 r.

raczej skojarzenia z modlitwą czy hymnem⁶⁰, gatunkami znanymi od czasów Grecji archaicznej⁶¹. Charakterystyczne dla nich uwznioślanie apoteozowanego bóstwa wyraża się tutaj w uwydatnieniu przymiotów ciała i intelektu bogini. W kolejnym dwuwierszu (5–6) podniosła atmosfera ulega już jednak rozrzedzeniu, i to pod wpływem scenki nieomal sensacyjnej: oto Urię, z zachowaniem wszelkiej „wierności topograficznej”, przedstawia Dobrowolski na Olimpie⁶², ale w roli... podczaszej: niebiańska Muza rozlewa czarodziejskie płyny wraz ze zwyczajową⁶³ wykonawczynią tej czynności, Hebe. Rzecz jasna, obydwie boginie, prezentowane na ogół jako bliskie krewniaczki⁶⁴, spotykały się podczas uczt na słynnym górskim szczycie – oddawały się wówczas jednak odmiennym aktywnościom: w czasie kiedy Urania wraz z siostrami wznosiła pieśń do wtóru formingi Apollina, patronka młodości płaśała z Harmonią i Afrodytą⁶⁵. Gdyby *DO URANII* powstało było na hellenistycznym dworze Ptolemeusza, podobną ingerencję poety w zastaną materię mitologiczną okrzyknęlibyśmy *mutatis mutandis* wykwittem poetyki aleksandryjskiej; twórcy owego okresu uwielbiali wszakże epatować odbiorców rzadkimi wariantami mitów. Natomiast w realiach XXI-wiecznej Warszawy zabieg ten uznać trzeba za fantazję poetycką Dobrowolskiego w najczystszej postaci!

Idźmy dalej. Następny segment utworu (ww. 7–10) wziąć by można już nie tyle za wyjątek z literatury hellenistycznej – choć na jej kartach bezsprzecznie uwidacznia się „desakralizacja” wielkich bogiń i bogów⁶⁶ –, co za *passus* wyjęty wprost z Owidiusza. Sulmoński mistrz słowa, zwłaszcza na początku swej poetyckiej drogi, wyczyniał z rzymskim panteonem istne „hulanki, swawole”! Wykładnię *par excellence* jego prowokacji obyczajowych stanowi *Sztuka kochania*,

⁶⁰ Stosownie do tego, co w *Liryce starożytnej Grecji* podkreśla Jerzy Danielewicz, właściwy dla obydwu gatunków jest cel przybycia bóstwa, a zatem „spełnienie przedłożonych błagań” (Danielewicz 2001: 39). Utwór Dobrowolskiego nie mówi co prawda o owym celu *expressis verbis*, jednak fascynacja Urią, ze szczególnym uwzględnieniem jej powierzchowności, pozwala się go domyślić.

⁶¹ Z uwagi na zdradzane przez twórcę *Niepojętego* prohelleńskie inklinacje, szczególnie zaś ze względu na nasycenie *DO URANII* pierwiastkami z mitologii Hellenów, pozwalam sobie w tym akapicie na eksperymentalną analizę utworu w kontekście greckiej genologii i poetyki.

⁶² Olimp jako siedziba Muz pojawia się po raz pierwszy w *Narodzinach bogów* Hezjoda (w. 75). Wcześniej Homer w *Iliadzie* (I 601–604) wymienia Muzy pośród uczestników biesiady na Olimpie.

⁶³ Zob. chociażby Homer, *Iliada* (IV 2–3); Pauzaniusz, *Wędrowka po Helladzie* II 13, 3.

⁶⁴ Ojcem Hebe, podobnie jak Muz, był Zeus, matką zaś Hera – na taką parę rodziców wskazuje zgodnie wiele utworów literackich, m.in. *Narodziny bogów* Hezjoda (ww. 921–22) oraz oda istmijaska 4, 59–60 Pindara. Jedynie Pauzaniusz, w oparciu o twórczość legendarnego Olenosa z małoazjatyckiej Licji, postrzega Hebe jako „wyłącznie” córę Hery (*Wędrowka po Helladzie* II 13, 3; VIII 9, 3).

⁶⁵ *Hymn homerycki do Apollona Pytyjskiego*, wersy odpowiednio: 189–191 i 194–196.

⁶⁶ Za opis zjawiska posłużyć mógłby wyimek z innego wiersza w tomie *Niepojęte, MEMENTO*: „Bogowie Greków / jak ludzie pełni wad i apetytów” (ww. 1–2).

nade wszystko zachęta do traktowania uroczystości religijnych w kategorii wydarzeń potencjalnie erotycznych⁶⁷:

Nie zapomnij z Żydami świętować szabas
i opłakać wraz z Wenus stratę Adonisa.
Odwiedź świątynię Io od czasu do czasu
(czyni z dziewic, czym sama była dla Jowisza)
(I 75–78; przeł. E. Skwara)

Liryk Dobrowolskiego pobrzmiewa dalekim stłumionym echem owych prowokacji⁶⁸. W konfrontacji z Owidiuszowym obrazoburstwem odczuwana przez polskiego twórcę pokusa zajrzenia Uranii pod peplos wydaje się nieomal niewinna⁶⁹. Wyznając ją muzie, Autor unika wszelkiej ostentacji, więcej nawet: podwójnie się asekuruje. Przede wszystkim korzy się przed boginią („wybacz”, w. 9), poza tym nader błyskotliwie tłumaczy motywację swojego zamierzenia: w chęci sprawdzenia, czy córka Zeusa na pewno „nie dotyka ziemi”, rezonuje przekonanie dawnych Greków o unoszeniu się bóstw w powietrzu podczas epifanii⁷⁰. Czy wobec tego argumentu ktoś jeszcze odważyłby się posądzić poważnego poetę o zgola chłopięcą ciekawość?

A jednak! W finale (ww. 11–12) na scenę utworu nieoczekiwanie wstępuje trzeci bohater – Zeus. Autor *Niepojętego* postępuje z nim odmiennie niż ze swą protagonistką: przemilcza imię boga, rezygnuje także z opisu jego powierzchowności. Niczym prastary Homer⁷¹, upostaciowuje go jako piorun. Uderzenie nim w Twórcę wyraża dobitnie niezgodę Gromowładcy na konfidenckonalną postawę śmiertelnika wobec Muzy, bytu nadprzyrodzonego. Na tym jednak nie koniec. Represję względem Autora wyjaśnić możemy również w oparciu o boskie więzi rodzinne: oto Zeus jako troskliwy⁷² ojciec poprzez

⁶⁷ Do podobnej strategii podbojowej namawia Sulmończyk powtórnie w III księdze *Sztuki*...: ww. 393 i 635–636. Religijną dezynwolturę poety potwierdzają ponadto elegie z cyklu *Amory*, m.in. II 2, 3–6; III 8, 29–34 i III 10, 1–4.

⁶⁸ Siłą rzeczy Poeta jawi się tu zarazem spadkobiercą przełomu oświeceniowego, od czasu którego „Muza wiedzie żywot podwójny: groteskowy i serio, rozszczępiony na błazeńską śmieszność i trudną sakralną powagę” (Nasiłowska 2000: 235).

⁶⁹ Gwoli sprawiedliwości należy jednak zaznaczyć, iż we wcześniejszej twórczości Pocię zdarzało się „rozswawolić mitologicznie” w większym nawet stopniu niż autorowi *Metamorfoz*. Znamienny przykład stanowi tu choćby utwór *Do Muzy* z tomu *Partytury*, w którego finale wybrzmiewają słowa „... ja Ci dam te pieśni i miłość poza tym, / Wielbiąc Twą delikatność pomiędzy nogami” (Dobrowolski 1997: 58).

⁷⁰ Wyrazem takiego przekonania jest np. rozwiązanie sceniczne w postaci *deus ex machina*.

⁷¹ Np. *Iliada* VIII 130–134.

⁷² W myśl tej interpretacji grecki Jowisz obdarzony byłby cechą opiekuna i obrońcy swych potomków, której literatura antyczna konsekwentnie mu odmawia. Na kartach tejże gromowładny bóg zapisał się istotnie jako rodziciel surowy i gniewny (np. *Iliada* IV 7–23), i tylko w kilku źródłach znajdujemy dowody także na jego ojcowską czułość. Bodaj najsłynniejszego przykładu dostarcza tu Kallimach w *Hymnie na Artemidę* (ww. 26–40).

potępienie próby voyeuryzmu staje w obronie integralności cielesnej własnej córki⁷³. Taka perspektywa spojrzenia na trójkę bohaterów unieważnia odmienność ich statusów ontologicznych, wywołując jednocześnie zupełnie inny ciąg asocjacji⁷⁴.

A reakcja Poety na Zeusowy grom? Jest czupurna, zawadiacka. Mimo świadomości zagrożenia górę bierze w nim ciekawość, pragnie w dalszym ciągu doświadczać (podpatrywać), przypominając w tym zresztą Homerowego Odyś⁷⁵. Jednakże oniryczny wymiar doświadczenia znacznie ogranicza je czasowo, zaś przebudzenie kładzie mu kres. Urania wszelako, nie dość, że sama sięga „najdalszych gwiazd” (w. 2), jest również potomkinią „Uranosa gwieźdnego” (Οὐρανός ἀστερόεις)⁷⁶. Kiedy, wraz z nadejściem kolejnej nocy, znów rozbłyszna na niebie te „dary szczodrego nieba” – by sięgnąć tu po frazę Dobrowolskiego z *OBROTÓW CIAŁ NIEBIESKICH* – konfrontacja z ich muzalną patronką stanie się na powrót możliwa.

* * *

Kontemplacja nocną porą niebieskiego firmamentu prowadzi Twórcę nie tylko ku „Muzie z globusem”⁷⁷; jego myśli nakierowane zostają także na – jak chce Alicja Szastyńska-Siemion⁷⁸ – „Muzę z Mityleny”, Safonę. W *Niepojętym* brak jest utworów zogniskowanych w całości wokół Poetki, Autor uwypukla wszela-

⁷³ Zeus przejawiałby tu zatem stanowisko analogiczne względem postawy swej córki Artemidy (Diany), która srodze ukarała Akteona za podglądanie jej kąpiącej się nago – zob. Owidiusz, *Metamorfozy* III 186–203.

⁷⁴ Scenka w wierszu *DO URANII*, jakkolwiek ironiczna i pełna uroku, oprócz uśmiechu wywoływać może także refleksje nad obecnością figury ojca-protektora córki we współczesnej sztuce. Problem, który Dobrowolski delikatnie sugeruje, doczekał się dotąd rozwinięcia w co najmniej trzech znakomitych filmach: *Prawie ojca* Marka Kondrata z 1999 r. oraz *Sicario* Denisa Villeneuve’a i *Sicario 2* Stefano Sollimy, odpowiednio: z 2015 i 2018 roku.

⁷⁵ Swoistą paralelę do postawy Poety tworzy w *Odysei* (XII 181–199) stanowisko Odyśa względem zagrożenia, jakie konstytuują Syreny: niezależnie od śmiertelności mocy ich śpiewu, bohater postanawia go doświadczyć (podслуhać). Jak podsumowuje rzecz Tomasz Mojsik w świetnej książce *Odyseusz. Biografia nieautoryzowana*, to „nienasycona żądza wiedzy i opowieści pcha herosa na stronę tego, czego nie doświadczył nikt przed nim” (Mojsik 2025: 167), skrupulatnie odnotowując jednak, że „wedle części tradycji mitycznej przepłynęli już tamtędy Argonauci” (Mojsik 2025: 167). Natomiast jeśli chodzi o autora *Niepojętego*, wszystko wskazuje na to, że względem Uranii objawił on zuchwałość „pionierską”.

⁷⁶ Hezjod, *Narodziny bogów...*, 127.

⁷⁷ Wizerunek Uranii z kulistym modelem Ziemi w dłoni, ugruntowany w epoce antycznej (np. marmurowy posąg bogini z Willi Hadriana [Muzea Watykańskie], fresk z tzw. Domu Trikliniów [Palestra Grande w Pompejach]), stał się szalenie popularny w czasach nowożytnych (choćby dwie figury Uranii na terenie Uniwersytetu Warszawskiego [jedna przy głównej bramie] oraz obraz *Apollo i Urania* Charles’a Meyniera [północnoamerykańskie Cleveland Museum of Art, 1798 r.]).

⁷⁸ Zob. przypis 56.

ko jej wysoką rangę artystyczną za pomocą innych działań. Zobaczmy najpierw, jak dokonuje tego w *OBROTACH CIAŁ NIEBIESKICH*.

Tytuł utworu (z dedykacją dla „Wojtka Jóźwiaka”, astrologa i autora witryny taraka.pl) – oczywiście nawiązanie do monumentalnego dzieła Mikołaja Kopernika – zobowiązuje: *revolutiones orbium coelestium* w ujęciu Twórcy przedstawione zostają językiem poetyckim najwyższej próby; liryk, bogaty w oryginalne refleksje („świerszczy / grających con amore od dwustu milionów lat”, ww. 33–34) i wyszukane wyrażenia („wychudzona z tęsknoty Luna”, w. 15; „tętet kopyt niebiańskich wierzchowców / krzeszących skry meteorów”, ww. 47–48), odznacza się poza tym niebywałą erudycyjnością⁷⁹. Panująca w nim atmosfera ma dwoistą naturę: z jednej strony wyczuwalny jest respekt Dobrowolskiego względem majestatu uniwersum, z drugiej wszelako – typowa dla niego inklinacja do spoglądania na (wszech)świat z przymrużeniem oka i przez pryzmat zmysłów⁸⁰. „Ubóstwione” ciała niebieskie jawią się mu tedy pełnymi witalności, skłonny do eksperymentów erotycznych i zgoła nieziemskich uczuć:

na wschodnim niebie spotykają się w płomiennym trio
Wenus, Luna i Jowisz
wyznając sobie miłość przekraczającą ludzkie zrozumienie (ww. 35–37).

Poeta, podobnie jak miało to miejsce w utworze *DO URANII*, obok podobnych zjawisk nie potrafi przejść obojętnie. Rzecz jasna, zdaje sobie sprawę z niestosowności swego zaciekawienia cudzą (międzyplanetarną) przestrzenią intymną:

Ale o tym lepiej milczeć niż pisać
Nie wolno podglądać bogów in flagranti (ww. 38–39)

Świadom możliwych konsekwencji swojej fascynacji – tych, które sam odczuł na sobie we śnie, a zapewne i tych, jakie w podobnych sytuacjach ponosili bohaterowie mitów (choćby wspomniany Akteon) – usprawiedliwienia dla niej

⁷⁹ Biorąc pod uwagę tytułową konotację utworu, czyli nawiązanie do dzieła o heliocentrycznej strukturze wszechświata, nie sposób uznać za przypadek, iż Poeta wymienia Słońce (w. 3) jako pierwszy z obiektów niebieskich. Elementem błyskotliwej gry z kopernikańskim *opus magnum* jawi się poza tym zdefiniowanie przezeń *coniunctio* – ‘koniunkcji’, terminu *stricte* astronomicznego – jako „marzenia wszystkich zakochanych par” (w. 18).

⁸⁰ Mieczysław Orski w opublikowanej na łamach „Odry” recenzji *Niepojętego* pt. *Foniatryczny kalejdoskop do „zabawy”* określił je mianem „swoistego lirycznego «kalejdoskopu»” (Orski 2024: 109). Z kolei prof. Jan Zieliński w prywatnej korespondencji mailowej z Autorem do złożoności utworów w tomie odniósł się następująco (cytuję za wiedzą i zgodą obydwu stron): „Zaiste renesansowa mieszanka wierszy poważnych, wręcz teologicznych, z erotykami (niekiedy też poważnymi), wierszy prywatnych z politycznymi, fraszek z elegiami”.

szuka pośród autorytetów. W sukurs przychodzą mu „wszyscy zgłębiający harmonię sfer filozofowie i poeci” (w. 41):

Szalony Orfeusz, wyważony Pitagoras
dociekliwy Platon, namiętna Safona
chłodna Hypatia, wyrafinowany astrolog Ficino (ww. 42–44),

oni bowiem

co noc kontemplowali arie niebian
dźwięczne obroty kół rydwanów
(...)
lekceważone przez ślepych i głuchych
śmiertelników
(ww. 45–46 i 52–53).

Wąskie grono z intelektualno-artystycznych kręgów antycznej Grecji⁸¹, cieszące się również sławą pośmiertną, zderza Dobrowolski z anonimowym zbiorem pospolitych Ziemian, pozbawionych wszelkiej wrażliwości na piękno uniwersum. Ta dana jest wyłącznie jednostkom wybitnym, w tym – Safonie. Pierwszy wniosek, jaki nasuwa się na widok nazw własnych (imion, przydomka i nazwiska) w passusie, dotyczy równowagi. Twórcy udało się zestawić ze sobą postaci na sposób niemal, *sit venia verbo!*, parytetowy: obok genialnych mężczyzn pojawiają się genialne kobiety. Zabieg ten doskonale wpisuje się w omówioną wyżej dwoistość całego utworu, stanowi także przyczynek do refleksji Autora nad męsko-żeńską dualnością kosmosu⁸². Jak jednak widzieliśmy, Poeta znakomicie operuje też kontrastem. To właśnie na zasadzie przeciwstawieństw dobrane zostały Safona i Hypatia: ta pierwsza – jako pozostająca „w służbie Afrodyty”⁸³ twórczyni „namiętnej” poezji miłosnej, ta druga – jako istota „chłodna”, zajęta obliczeniami matematycznymi⁸⁴ i seksualnie wstrzemięźliwa⁸⁵. Obydwie sytuują się poza tym na przeciwległych biegunach czasowych. I tak, twórczyni

⁸¹ Formalnie tylko „astrolog Ficino”, czyli Marsilio Ficino (1433–1499), działał w dobie renesansu. Z uwagi na zainteresowania filozofią neoplatońską i tłumaczenie jej dzieł na łacinę nadano mu miano „Drugiego Platona”; w efekcie i on na pewien sposób wywodzi się z Hellady.

⁸² W omawianym utworze nośnikami owej dualności są oczywiście tytułowe ciała kosmiczne, zwłaszcza Wenus i Jowisz („... łączy się molto delicato / sopran hetery z barytonem władcy”, ww. 28–29). W *Niepojętym* przekonują o niej ponadto erotyki, np. *DO NAJADY, AMOR OMNIA VINCIT*.

⁸³ „Dla Safony najważniejszą w życiu sprawą była miłość do rodziny, do dziewcząt, pewnie też do mężczyzn. (...) Nic... dziwnego, że w panteonie Safony bogini Afrodyta zajmowała miejsce najważniejsze” (Szastyńska-Siemion 1993: 55–56).

⁸⁴ „Hesychius mentions three works from her pen: a commentary of Diophantus, another on «the astronomical table»... and a Commentary on Apollonius's «Conics»” (Deakin 2007: 59).

⁸⁵ Zob. Watts 2017: 74–75.

z Mityleny stoi u początków antyku⁸⁶, zaś filozofka z Aleksandrii symbolizuje w pewnym sensie jego upadek⁸⁷. Co znamienne, kontekst, w jakim umieścił Twórca swe bohaterki, uwydatnia zarazem ich cechę wspólną: zwrot w stronę ciał niebieskich. Oglądane przez Hypatię „szkiełkiem i okiem”⁸⁸, osiem stuleci wcześniej w poetyckie uniesienie wprawiały Safonę:

Gwiazdy dookoła pięknego księżycą
Skrrywają w mroku swe kształty promienne,
Kiedy on blaskiem największym w czas pełni
Oświećta ziemię
(fr. 34 E.–M. Voigt; przeł. J. Danielewicz).

Czy doświadczeniem wielkich mistrzyń stał się też widok „płomiennego tria”, który pobudził wszak Poetę do refleksji nad nimi?

Safonę wzmiankuje Dobrowolski również w osadzonym dla odmiany pośród ziemskich realiów utworze *NA STAROŚĆ POECI ZASTYGAJĄ* (z dedykacją dla „Pana prof. Jerzego Danielewicza”), oryginalnej wariacji horacjańskiego „exegi monumentum”. Celem uwznioślenia słynnej mieszkanki Lesbos ucieka się do autorytetu jej równie sławnego krajana,

eleganckiego liryka Alkajosa...
wielbiącego miodowy uśmiech Safony (ww. 43–44).

Wplecenie w dwuwers wyimka⁸⁹ z twórczości Alkajosa stanowi zachętę dla odbiorczyń i odbiorców liryku – przynajmniej dla co bardziej dociekliwych spośród nich – do dalszego podążania tropem obydwu postaci. Kto podejmie wyzwanie, stawi czoła trudom „filologicznej detektywistyki”⁹⁰, dozna też z pewnością artystycznych wzruszeń⁹¹ – a wszystko po to, by przekonać się finalnie o wielkości mityleńskiej Muzy.

⁸⁶ Szastyńska-Siemion (2006: 331) nazywa ją nawet „pierwszą kobietą Europy”.

⁸⁷ Hypatia została zamordowana w 415 r. po Chr. przez chrześcijańskich fanatyków. Dokładne okoliczności jej śmierci przedstawia Sokrates Scholastyk w *Historii Kościoła* VII 15.

⁸⁸ Jak wynika ze wczesnośredniowiecznych źródeł (zob. np. Jan z Nikiu, *Kronika świata* 84, 87), badaczka posługiwała się astrolabium.

⁸⁹ Oryginalne μελιχόμειδε (fr. 384 Voigt), ‘uśmiechająca się miodowo’.

⁹⁰ We wspomnianym fragmencie z Alkajosa figuruje również epitet *ἰόπλοκ*, którego rodzimy odpowiednik, ‘fiołkowowłosa’, ponad 2500 lat później pojawia się w uroczych miniaturach poetyckich z cyklu *Róże dla Safony*, autorstwa Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (notabene zwanej czasami „polską” lub „słowiańską” Safoną).

⁹¹ Źródłem takowych mogą stać się plastyczne wyobrażenia pary Safona-Alkajos, zarówno antyczne (np. czerwonofigurowy kalatos attycki [Staatliche Antikensammlungen w Monachium, 470 r. przed Chr.], jak i nowożytnie (np. płótno *Safona i Alkajos* Sir Lawrence’a Almy-Tademy [Walters Art Museum w Baltimore, 1881 r.]).

* * *

Jeden z początkowych utworów w *Niepojętym*, pod tytułem *NIEPOTRZEBNY POETA*, puentuje Dobrowolski słowami

Najważniejsze to...

(...)

Urodzić świat na nowo

dać mu świeże imiona

powierzyć je wiatrom (w. 8 i ww. 10–12).

Z kolei kilka wersów wcześniej określa siebie mianem „jeszcze jednego śmiesznego błazna” – asekuracyjnie, jak gdyby nie do końca pokładał wiarę w powodzenie podobnej misji, a może – z zamierzoną prowokacją? Jego wcześniejsza twórczość spotkała się wszak z aprobatą znawców⁹², *Niepojęte* przyniosło pomyślne recenzje w „Odrze”⁹³ i w „Kwartalniku Literackim Wyspa”⁹⁴, wywołało entuzjazm na mokotowskim wieczorze... Tak czy inaczej, tom spełnił zamierzenie Autora: tchnął nowe życie w stary grecki świat. Rola *venerabilis inceptrix* przypadła zrazu w udziale kolektywowi Muz („muz”), potem znakomicie odegrały ją Urania oraz Safona. Już dawno zmysłowość i niebiańskość antyku nie były w poezji nowożytniej tak namacalnie bliskie.

BIBLIOGRAFIA

Źródła, przekłady, komentarze

J. Dobrowolski, *Dziewanna*, Warszawa 2006.

J. Dobrowolski, *Niepojęte*, Warszawa 2024.

J. Dobrowolski, *Partytury*, Warszawa 1997.

H. Heine, *Werke und Briefe in zehn Bänden*, Berlin 1972.

Liryka starożytnej Grecji, oprac. J. Danielewicz, Warszawa–Poznań 2001.

Oppian, *Halieutika. Poemat o rybach i rybakach*, przeł. i oprac. K. Bartol, Poznań 2020.

Owidiusz, *Sztuka kochania*, przeł. i oprac. E. Skwara, Warszawa 2008.

Opracowania

Bartol 2020: K. Bartol, *Weselna pieśń Charyt u Teognisa*, w: *Charyty. Radość – wdzięk – optymizm*, red. M. Cieśla-Korytowska i M. Sokalska, Kraków 2020, 11–20.

Brzozowski 1980: J. Brzozowski, *Poeta od Muz widziany*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 6/54 (1980), 79–103.

Brzozowski 1986: J. Brzozowski, *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przełomu romantycznego*, Wrocław 1986.

⁹² Liczne opinie na jej temat odnotowane zostały na czwartej stronie okładki omawianego tomu.

⁹³ Zob. przypis 80.

⁹⁴ Zob. przypis 7.

- Curtius 1997: E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997.
- Deakin 2007: M.A.B. Deakin, *Hypatia. Mathematician and Martyr*, New York 2007.
- Ferguson 2019: T. Ferguson, *Calliope's Playful Touch: An Educational Paradigm in the „Mitologiae” of Planiades Fulgentius*, „*Vigiliae Christianae*” 73 (2019), 16–37.
- Głębicka 1988: E. Głębicka, „*Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przełomu romantycznego*”, Jacek Brzozowski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986: [recenzja], „*Pamiętnik Literacki*”: czasopismo kwartalne poświęcone krytyce literatury polskiej” 4 (1988), 278–283.
- Kerényi 1967: K. Kerényi, *Poeta antyczny*, przeł. M. Kurecka, „*Poezja*” IX (1967), 83–89.
- Kubiak 2000: Z. Kubiak, *Uśmiech Kore*, Warszawa 2000.
- Marczewska 2025: A. Marczewska, *Transcendencja i liryka (Jacek Dobrowolski, Niepojęte)*, „*Kwartalnik Literacki Wyspa*” 3 (2025), 187–88.
- Mojsik 2011: T. Mojsik, *Antropologia metapoetyki. Muzy w kulturze greckiej od Homera do końca V w. p.n.e.*, Warszawa 2011.
- Mojsik 2025: T. Mojsik, *ODYSEUSZ. Biografia nieautoryzowana*, Kraków 2025.
- Nasiłowska 2000: A. Nasiłowska, *Persona liryczna*, Warszawa 2000.
- Orski 2024: M. Orski, *Foniatryczny kalejdoskop do «zabawy»*, „*Odra*” LXIV (2024), 108–09.
- Otto 1959: W.F. Otto, *Theophania. Der Geist der altgriechischen Religion*, Hamburg 1959.
- Piętka 2005: R. Piętka, *Kaliope i Urania. Rzymskie poematy astronomiczne*, Poznań 2005.
- Siwiec 2012: M. Siwiec, *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki)*, Kraków 2012.
- Szastyńska-Siemion 1993: A. Szastyńska-Siemion, *Muza z Mityleny. Safona*, Wrocław 1993.
- Watts 2017: E.J. Watts, *The Life and Legend of an Ancient Philosopher*, Oxford 2017.
- Szastyńska-Siemion 2006: *Safona – pierwsza kobieta Europy*, w: *Understanding Sex and Gender. Zrozumieć płęć III*, red. E. Kuczyńska i E. Dzikowska, Wrocław 2006, 331–335.

Netografia

- [https://www.facebook.com/UDMokotow/photos/od-nowa-ogr%C3%B3d-teofilelegancka-wil-la-przy-lenartowicza-15-to-miejsce-kt%C3%B3re-widzia/858215756343193/?_rdr].
- [<https://www.taraka.pl/rarog>].
- [https://www.taraka.pl/rozprawa_rarogiem].