

Szyfr, kod i konwencja. Staropolskie sposoby
„mówienia mitologią”.

s. 97-110

Marzena Walińska

Marzena Walińska

Szyfr, kod i konwencja. Staropolskie sposoby „mówienia mitologią”

Użyte w tytule artykułu pojęcia wymagają terminologicznego dookreślenia. O ile trzecie z nich funkcjonuje w dyskursie literaturoznawczym, o tyle dwa pierwsze mają po części znaczenie metaforyczne. Mówiąc o „szyfrze” czy też „szyfrowaniu” w odniesieniu do tekstu literackiego nie mam na myśli znanych historykom literatury dawnej przypadków rzeczywistych prób ukrycia przed niepowołanym czytelnikiem określonych informacji¹, lecz taki sposób konstruowania artystycznej wypowiedzi, który zakłada istnienie dodatkowego sensu pod warstwą znaczeń dosłownych². Wydobywanie ukrytych znaczeń, czyli „deszyfracja” komunikatu, umożliwia jego głębsze zrozumienie, ale — co właściwe jest tylko dla literackich „szyfrów” i stanowi różnicę w stosunku do słownikowej definicji tego wyrazu — nieumiejętność „rozszyfrowania” tekstu, świadome pominięcie warstwy sensu naddanego (ukrytego) czy wreszcie niedostrzeżenie tego, że tekst jest w jakikolwiek sposób „zaszyfrowany”, nie dezawuuje odbioru jako takiego, nie odbiera czytelnikowi estetycznej satysfakcji z lektury i nie przesądza o zasadniczym niezrozumieniu utworu, przynajmniej w wymiarze dosłownym. Spostrzeżenie to potwierdza praktyka, istnieją jednak dzieła, które mimo wielowiekowego istnienia w świadomości czytelników, a także innych twórców odkryły swe dodatkowe sensory całkiem niedawno. O kilku przykładach będzie mowa w dalszej części tekstu.

¹ Do tego celu używano zazwyczaj klasycznych i nieskomplikowanych sposobów szyfrowania, np. szyfru podstawieniowego. Zob. artykuł Iwony Maciejewskiej w niniejszym tomie.

² W literaturze przedmiotu określenie „szyfr” występuje rzadko i na ogół nie towarzyszy mu refleksja terminologiczna. Zob. np. S. Sterna-Wachowiak, *Szyfr i konwencja. O językach i gatunkach poezji XX wieku (eseje i szkice)*, Poznań 1986.

Inaczej jest w przypadku „kodu”. W najszerszym znaczeniu wyraz ten oznacza „system umownych sygnałów, znaków [...] używany do przekazywania informacji”³ i odnosi się do różnych form komunikacji społecznej, od pisma począwszy, a na mowie ciała i ubiorze skończywszy⁴. W językoznawstwie i strukturalistycznej teorii literatury kod, jako jeden z elementów Jakobsonowskiego schematu komunikacji literackiej, oznacza język, a zatem materiał, z którego zostaje zbudowany komunikat. Natomiast w najwęższym znaczeniu pojęcie to bywa używane (bo z pewnością nie ma statusu terminu teoretycznoliterackiego) na określenie jednego z czynników uporządkowania naddanego, wykorzystującego znaki i symbole kulturowe, a przez to kreującego dodatkową płaszczyznę porozumienia między nadawcą i odbiorcą. Ponieważ jest to pojęcie podrzędne w stosunku do języka–kodu, najczęściej opatruje się przymiotnikiem precyzującym zakres odnośnego pola semantycznego (np. kulturowy, erudycyjny, mitologiczny). Rozpoznanie rodzaju i zrozumienie znaczenia takiego kodu jest warunkiem poprawnego odczytania tekstu. Użycie kodu niezrozumiałego miałooby się z celem, ponieważ ma on dowieść możliwości i kunsztu poety; przynajmniej takie wnioski można sformułować na podstawie lektury dzieł staropolskich. Czytelnik nie powinien zatem mieć problemu z określeniem charakteru kodu, choć nie musi rozumieć wszystkich elementów składających się nań (np. aluzji literackich, kryptocytatów). Istotne i zakłócające odbiór tekstu trudności w jego rozpoznaniu pojawiają się na ogół z przyczyn zewnętrznych, tj. oddalenia uczestników literackiej komunikacji: przestrzennego (powodującego różnice kulturowe) bądź czasowego, dlatego czytając staropolskie teksty natrafiamy na problemy, których nie znali ówcześni czytelnicy, nie mający problemu na przykład z odczytaniem swoistego kodu paremiologicznego w *Krótkiej rozprawie*. Zdarza się, że „winny” jest sam autor, który chcąc wzbogacić utwór o mitologizmy czy inne symbole kulturowe, sięga po wątki i postaci mało znane, a przy tym jeszcze popełnia błędy.

Pojęcie konwencji nie wymaga szczegółowych wyjaśnień⁵, zresztą w niniejszych rozważaniach ma ono charakter pomocniczy, jako że to, co konwencjonalne, a zatem oczekiwane, stoi na drugim biegunie tego, co ukryte. Często jednak trudno wyznaczyć wyraźną granicę między twórczym zastosowaniem a powielaniem schematów, dostrzec moment, w którym oryginalny (w zamierzeniu twórcy), erudycyjny kod przekształca

³ *Słownik języka polskiego*, pod red. M. Szymczaka, t. 1, Warszawa 1978, słowo *kod*.

⁴ Zob. np. P. Lunde, *Tajemnice szyfrów: znaki, symbole, kody, kryptogramy*, tłum. G. Fik, E. Kleszcz, Warszawa 2009. Opracowanie ma charakter popularny, ale wyraziście pokazuje spektrum zjawisk określanych mianem „kodu” (nb. tytuł nie do końca oddaje treść książki i ma raczej charakter marketingowy; „szyfr” jest prawdopodobnie hasłem bardziej chwytliwym niż „kod”).

⁵ Zob. np. definicja w specjalistycznym słowniku: „utrwalony w praktyce lit. zespół norm określających charakter poszczególnych składników utworu, a także sposób ich zorganizowania w większe całości” — A. Okopień-Sławińska, hasło *Konwencja literacka*, w: *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1988, s. 239.

się w powszechnie używaną konwencję. Warto jednak przyrzeć się z tej perspektywy wybranym (bo wykorzystującym jedynie tradycję mitologiczną) sposobom „kodowania” i „szyfrowania” znaczeń w tekstach dawnych, a także roli odbiorcy w procesie — nazwijmy to analogicznie — „odkodowywania” i „deszyfrowania” tych mniej lub bardziej ukrytych znaczeń.

Mitologia konstryuuje jeden z najstarszych poetyckich „szyfrów”. Mowa oczywiście o alegorycznej warstwie mitów greckich zawartej jakoby w najstarszych poetyckich przekazach, od Homera i Hezjoda począwszy. Użycie modulanta „jakoby” sygnalizuje kwestię intencjonalności tego sposobu „szyfrowania”, wywołuje pytanie: czy alegoreza — jedna z najbardziej brzemiennych dla historii literatury i kultury europejskiej metod interpretacyjnych — była rzeczywistym odnajdywaniem znaczeń, których istnienie zostało założone przez autorów, czy raczej tych znaczeń imputowaniem?⁶ Zwolennicy tej koncepcji, począwszy od jej prekursorów stoików, dowodzili, że wielcy epicy oraz ich następcy musieli mieć nadrzędny cel w opisywaniu pozornie błahych historyjek z udziałem bogów i herosów, dzięki nim bowiem zawarli w swoich dziełach fundamentalne prawdy o naturze ludzkiej oraz funkcjonowaniu świata. W czasach nowożytnych ten pogląd został utrzymany, miał on być potwierdzeniem mądrości starożytnych poetów, którzy — choć tworzyli w mroku pogaństwa — zawarli w swoich dziełach przekaz ważny także dla późniejszych czytelników, w tym i chrześcijan. Mówi o tym znamienity fragment z przedmowy Waleriana Otwinowskiego do jego przekładu *Metamorfoz* Owidiusza:

myliłby się ten bardzo, który by te przemiany w tych księgach wystawione, baśniami płonnymi być rozumiał i w nich nic do prawdy podobnego nie najdował [...]. Dobry to był starożytnych mędrców przemyśl: którzy zapobiegając temu, aby mądrość ta, w której się oni kochali i wielce sobie poważali, między podłym i pospolitym gminem nie staniała i nie spowszedniała, w te ją niedościgłych fabuł obwijali zasłony, aby tym się tylko poznać dała dowcipom, które by dla niej ćwiczenia, prace, pilności nie żalowały⁷.

⁶ Pomijam kwestie związane z genezą, historią i istotą alegorezy jako metody interpretacji mitów, ponieważ zagadnienie to posiada bogatą literaturę przedmiotu. Zob. E. Sarnowska-Temierusz, *Świat mitów i świat znaczeń. Maciej Kazimierz Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności*, Wrocław 1969, s. 122–166; J. Abramowska, *Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze literackiej*, w: *Problemy odbioru i odbiorcy*, pod red. T. Bujnickiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1977, s. 123–148; *Alegoria*, pod red. J. Abramowskiej, Gdańsk 2003 (wybór tekstów publikowanych w latach 70. głównie na łamach „Pamiętnika Literackiego”, m. in. Dorothy L. Sayers, Mortona W. Bloomfielda, Paula de Mana, Rosemond Tuve).

⁷ P. Ovidius Naso, *Księgi Metamorphoseon, to jest Przemian*, przeł. W. Otwinowski, Kraków, drukarnia A. Piotrkowczyka 1638, k. 3–4v). Por. M. Wichowa, „Przeobrażenia” Jakuba Żebrowskiego i „Przemiany” Waleriana Otwinowskiego. *Dwa staropolskie przekłady metamorfoz Owidiusza*, Łódź 1990, s. 8–17.

W średniowieczu, w czasach największej popularności alegorezy kwestia intencji autorskiej nie jest oczywiście najważniejsza i nie stanowi głównego tematu rozważań, najistotniejsze jest to, co można przez alegorię odczytać. Niemniej ważny jest fakt, że metoda interpretacji moralnej usprawiedliwia i sankcjonuje obecność podejrzanej (przez związek z religią antyczną i mnogość wątków nieobyczajnych) mitologii antycznej w sferze kultury i literatury. Alegoreza jest narzędziem interpretowania przeszłości⁸, a zarazem sposobem ocalenia tych jej składników, które stoją w sprzeczności ze światopoglądem chrześcijańskim⁹. Przekonanie, jakemu dał wyraz Otwinowski w cytowanej przedmowie, było powszechnie podzielane, co więcej, próbowano dowieść, że starożytni autorzy celowo ukryli pod warstwą opowieści mitologicznych idee i motywy chrześcijańskie, czego przykładem interpretacja twórczości Wergiliusza, autora szczególnie uprzywilejowanego i uznanego w średniowieczu niemalże za proroka¹⁰.

Nawet jeśli dziś chcielibyśmy zrewidować ten sposób rozumienia mitologii czy — mówiąc ściślej — rozumienia tekstów zawierających motywy mitologiczne i orzec, że były to interpretacje ewidentnie sprzeczne z przekazem zawartym w utworze antycznym, ahistoryczne i ideologiczne, polegające na doszukiwaniu się ukrytego sensu tam, gdzie go nie ma, wyjaśnianie „szyfru”, który nie istnieje, to i tak nie zaprzeczymy istnienia alegorezy i jej wpływu na praktykę literacką. Musimy zatem przenieść uwagę z autora (starożytnego) na odbiorcę, a właściwie na odbiorców, których w tym przypadku jest kilku: interpretator–alegorysta — korzystający z tradycji literackiej i kulturowej poeta — a wreszcie czytelnik; a następnie zapytać o konsekwencje już nie tyle zabiegu ukrywania sensu (bo, jak powiedzieliśmy, nie sposób dociec intencji Wergiliusza czy Homera), ale samego procesu deszyfracji.

Alegorie dotyczące mitologii można z grubsza podzielić na dwie grupy. Pierwszą z nich charakteryzuje intencja szukania w mitach wymiaru uniwersalnego. W myśl tak rozumianej interpretacji moralnej przedstawione w mitach wydarzenia zawierają modele zachowań i postaw. I tak przykładowo sąd Parysa symbolizuje wybór między różnymi drogami życiowymi, deszcz złota spadający na Danae to wyraz powszechnego przekonania, że kobiety można przekupić, powrót Ulissesa spod Troi z licznymi przygodami jest alegorią życia ludzkiego, mit o Cererze i Persefonie wyjaśnia następstwo pór roku, mity kosmogoniczne — powstanie świata i porządek natury *etc.*; nato-

⁸ Zob. D. L. Sayers, *O pisaniu i czytaniu utworów alegorycznych*, przeł. P. Graff, w: *Alegoria, op. cit.*, s. 25.

⁹ Alegoreza — obok euhemeryzmu i astrologii — była sposobem na „przetrwanie” mitologii antycznej w średniowiecznej, chrześcijańskiej kulturze. Pisał o tym obszernie Jean Seznec w książce *The survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, Princeton 1972.

¹⁰ Wyjątkową pozycję w czasach nowożytnych zawdzięczał Wergiliusz eklodze IV tzw. mesjanistycznej. Dowodzono, że również w *Eneidzie* antyczny poeta ukrył za pomocą alegorii elementy etyki chrześcijańskiej. Zob. J. Abramowska, „*Eneida*” czytana przez Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, „*Pamiętnik Literacki*” 1981, z. 3.

miast wybrane postacie mitologiczne zostają sprowadzone do roli znaków określonych postaw: Penelopa jest wzorem wierności, Ulisses — mądrości, dzielności, Herkules — siły, Wenus i Kupidyn — miłości, Parys — lekkomyślnego postępowania itd. Nie trudno zauważyć, że rozbita zostaje przy tym struktura mitu, który w swej prymarnej naturze jest opowieścią; mechanizm alegorezy polega bowiem na defabularyzacji, czyli dekonstrukcji i unieruchomieniu zdarzeń fabularnych, wydobyciu „potrzebnych” składników mitu i nadaniu im nowych znaczeń¹¹. Wiele z tych produktów alegorezy okazało się bardziej atrakcyjne niż ich znaczenia pierwotne i weszło na stałe do świadomości kulturowej w naszym kręgu cywilizacyjnym; są one tak zakorzenione w naszych umysłach (także, a może przede wszystkim przez dydaktykę szkolną), że możemy sobie nawet nie uświadamiać, iż nadal czytamy mity przez doświadczenie interpretacji alegorycznej. Nie sposób wyobrazić sobie lektury (fachową, ale i naiwną, jeśli towarzyszy jej jakakolwiek refleksja), która w zetknięciu z tekstem wykorzystującym motyw mitologiczny nie zakładałaby, przynajmniej na wstępnym etapie interpretacji, jej odczytania z uwzględnieniem towarzyszących danemu wątkowi konotacji alegorycznych; dotyczy to utworów z różnych epok, w tym współczesnych¹². Możliwości alegorycznego wykorzystania postaci i wątków mitologicznych obficie wykorzystują także twórcy staropolscy, co przejawia się zarówno w najprostszy sposób przez użycie wyrażenia mitologicznego o znaczeniu przenośnym (np. „a gdy go Wenera / Ruszy”, „Chłop kradnie, pan rozdaje, szlachę Wenus ludzi”¹³), jak i poprzez konstrukcję utworów w całości opartych na alegoryzowanym motywie, np. sędzie Parysa czy motywie Herkulesa na rozdrożu; przykładem może być barokowa *Tragedia o polskim Scylurusie* Jana Jurkowskiego, w której sprawca wojny trojańskiej, wymieniony na liście postaci dramatu jako „Parys albo Zbyteczniki”, jest jednym z trzech głównych bohaterów sprowadzonych w utworze do roli znaków wyjętych z pierwotnego mitycznego kontekstu i stanowiących „typy” określonych cech moralnych i stanowych¹⁴. Charakter alegoryczny mogą mieć postacie działające utworu, jak to ma miejsce np. w *Wizerunku własnym żywota człowieka poczciwego* Mikołaja Reja, gdzie m. in. Minierwa i Diana są bohaterkami świata przedstawionego napotkanymi przez Młodzieńca, a jednocześnie uosabiają godne

¹¹ Zob. J. Kultuniakowa [Abramowska], *Od mitu do moralitetu*, w: *Wrocławskie Spotkanie Teatralne*, pod. red. W. Roszkowskiej, Wrocław 1967, s. 7–25.

¹² Do takich wniosków skłania lektura opracowań ukazujących w syntetyczny sposób zjawisko funkcjonowania mitologii antycznej w tradycji literackiej. Zob. przykładowo: S. Stabryła, *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945–1975*, Kraków 1983; *Mit — człowiek — literatura*, pod red. S. Stabryły, Warszawa 1992.

¹³ Przykłady pochodzą ze zbioru *Fraszki* Wacława Potockiego: 405. *Nazbyt łaski* oraz 508. *Holofernes z Lotem*. Cyt. za: W. Potocki, *Dzieła*, oprac. L. Kukulski, wstęp B. Otwinowska, t. 1: *Transakcja wojny chocimskiej i inne utwory z lat 1669–1680*, Warszawa 1987, s. 360 i 410.

¹⁴ Zob. B. Pfeiffer, *Alegoria między pochwałą i naganą. Twórczość Jana Jurkowskiego (1580–1635)*, Wrocław 1995, s. 37.

naśladowania wzorce i cnoty. *Notabene* przykład ten pokazuje, że nawet pisarz, który nie stronił od deprecjonujących wypowiedzi na temat antycznej mitologii, widział jej przydatność w wymiarze alegorycznym¹⁵. Metodę wykorzystywano też w krótkich utworach poetyckich, np. w licznych charakterystykach Kupidyna uwzględniających przypisywane mu przez interpretatorów cechy. Oto fragment jednego z takich alegorycznych wizerunków, *Opisanie Miłości Wespazjana Kochowskiego*:

Czyj to chłopiec? Wenery. Czem z sajdakiem chodzi?
 Bo z niego mniej ostrożnym często ludziom szkodzi. [...]
 Czemu dzieckiem? Bo młodzi idą za nim chutniej.
 Czem skrzydlato? Bo lotnym niestatek go czyni. [...]
 Czemu ślepo? Oczu go rozkoszy zbawiły.
 Czemu chudo? Zbytne go czucia wysuszyły¹⁶.

Przykłady tego rodzaju można by mnożyć, niewątpliwie łatwiej byłoby wskazać te mitologizmy, które zostały wyzyskane bez intencji adaptowania ich alegorycznego znaczenia niż te, które taki sens zawierają. Zjawisko, z którym mamy tu do czynienia, to zatem swoiste odwrócenie sytuacji: ukryte stało się jawnym, sens alegoryczny stał się powszechniejszy, częściej stosowany i bardziej zrozumiały niż hipotetyczny sens pierwotny (choć to w odniesieniu do mitów określenie dość ryzykowne), nie mówiąc już o znaczeniu literalnym¹⁷. Oczywiście tak powszechne wykorzystanie alegorezy nieuchronnie prowadzi do trywializacji zarówno znaczeń, jak i samych środków artystycznego wyrazu, w związku z czym wiele mitologizmów wchodzi do repertuaru stałych, powtarzalnych, konwencjonalnych formuł, wykorzystywanych np. w poezji miłosnej czy okolicznościowej. Nawiasem mówiąc to właśnie zjawisko zaważyło na w dużej mierze niesprawiedliwych ocenach barokowej poezji „mitologicznej”, jakie formułowali filologowie z XIX i początków XX wieku.

Nieco inaczej sytuacja wygląda w przypadku alegorezy, która jest wyrazem tendencji ideologicznych, czyli chęci przystosowania idei zawartych w literaturze antycznej, w tym mitologii, do światopoglądu chrześcijańskiego. Przedstawienia Kupidyna jako symbolu miłości do Boga czy Orfeusza jako Chrystusa mogą budzić nasz sprzeciw jako ahistoryczne i jawnie sprzeczne z wolą autorską, są to ewidentnie alegorie „narzucone”, „nie-

¹⁵ Szerzej na ten temat zob. M. Walińska, *Rej i mitologia*, w: *Mikołaj Rej w pięćsetlecie urodzin. Studia literaturoznawcze*, red. J. Sokolski, M. Cieński i A. Kochan, Wrocław 2007, s. 175–185.

¹⁶ W. Kochowski, *Opisanie miłości*, w: *idem, Utwory poetyckie. Wybór*, oprac. M. Eustachiewicz, Wrocław 1991, s. 234.

¹⁷ Rosemond Tuve zwraca uwagę na to, że na tle sugestywnych i przekonujących alegorycznych interpretacji mitów próba odczytania literalnego jawi się jako działanie mało atrakcyjne i nużące (zob. R. Tuve, *Allegorical Imaginery. Some Medieval Books and Their Posterity*, Princeton 1966, s. 224–225).

zamierzone” czy nawet „naciągane”¹⁸. W przeciwieństwie do wcześniej przedstawionych o tych możemy powiedzieć, że się zdezaktualizowały, mają wyłącznie wartość historyczną. Ale ta właśnie wartość pozostaje nieoceniona dla zrozumienia niektórych odwołań mitologicznych w literaturze i sztuce. Jerzy Banach, autor bogato udokumentowanej monografii motywu herkulejskiego w dawnej sztuce polskiej¹⁹, rozpoczyna swoją książkę od opisu niezwykle dla współczesnego zwiedzającego wystroju kościoła bernardynów w Leżajsku, gdzie pośrodku słynnego prospektu organowego w nawie głównej, w otoczeniu wizerunków świętych, błogosławionych i duchownych, wyeksponowana została ogromna postać Herkulesa walczącego z hydrą. Obecność w kościele posągu reprezentującego mitologię pogańską komentowana była w dawniejszych badaniach historycznych jako „wątek pogański we wnętrzu kościoła” lub w najlepszym razie „dowód znajomości kultury antycznej w Polsce”²⁰. Tymczasem w XVII wieku bynajmniej nie szokowała ona wiernych przychodzących na nabożeństwa, Herkules był już wówczas bowiem znakiem kulturowym całkowicie udomowionym, zasymilowanym, polskim i katolickim. Taki wniosek można wyciągnąć jednak dopiero na podstawie studiów historii interpretacji tej postaci, która niewiele przypomina znanego z mitów syna Zeusa i kochanka Dejaniiry. Z jego antycznego wizerunku wybrane zostają cechy, które następnie stają się istotą wyrażanych przezeń alegorii: nadludzka siła, zdolności przywódcze, umiejętność dokonywania rzeczy niemożliwych. Herkules staje się w średniowieczu i epokach następnym m. in. symbolem idealnego mówcy, alegorią konkretnych europejskich władców, a także samego Chrystusa. Ta ostatnia funkcja antycznego bohatera zostaje w literaturze usankcjonowana utworem Pierra Ronsarda *Hercule chretien*, opartym na zestawieniu analogicznych dokonań pogromcy hydry i Chrystusa; utwór uzyskuje akceptację kościoła katolickiego, czego potwierdzenie znajdziemy w pismach Antoniego Possevina²¹. Dlatego też Jan Andrzej Morsztyn może w wierszu *Słup biczowania* porównać dwa (wydawałoby się nieporównywalne) czyny: Herkulesa, który stawia po obu stronach Cieśniny Gibraltarskiej słupy z napisem: *Nec plus ultra*, stanowiące symbol kresu świata starożytnego, czy szerzej — kresu ludzkich możliwości, i Chrystusa, który przewyższa to dokonanie stawiając swój słup, czyli krzyż jako symbol męki i poświęcenia²². W innym tekście

¹⁸ Epitety te zostały zaczerpnięte z następujących prac: R. Tuve, *Alegoria narzucona*, tłum. R. Zimand, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 4; M. W. Bloomfield, *Alegoria jako interpretacja*, przeł. Z. Łapiński, w: *Alegoria*, op. cit., s. 62; J. Abramowska, *Alegoria i alegoreza w dawnej kulturze literackiej*, op. cit., s. 127). Wymienione określenia pojawiają się w różnych kontekstach i w odniesieniu do różnych zjawisk (nie tylko tradycji mitologicznej), ale zawsze dotyczą takiego typu alegorii, które z naszej perspektywy uważamy za sprzeczne z intencjami autorskimi.

¹⁹ J. Banach, *Hercules Polonus. Studium z ikonografii sztuki nowożytnej*, Warszawa 1984.

²⁰ *Ibidem*, s. 144.

²¹ Zob. *ibidem*, s. 75.

²² Zob. J. A. Morsztyn, *Słup biczowania*, w: *idem, Utwory zebrane*, oprac. L. Kukulski, Warszawa 1971, s. 215–217.

poeta, już prawie na wzór francuskiego poprzednika, przedstawia Chrystusa jako nowe doskonalsze wcielenie²³ antycznego bohatera:

Gdy było trzeba, po tak długiej nocy
 Herkules nowy przybył ku pomocy:
 Ten dwóch udusił wężów, choć w powiciu,
 Szatana i śmierć, nieprzyjazną życiu [...]

— i dalej wymienia „prace Chrystusa”, wraz z ostatnią:

A to trzynasta jego własna praca,
 Że nam królestwo zgubione przywraca.²⁴

Nieznajomość kontekstu europejskiej historii alegorezy Herkulesa mogłaby prowadzić do błędnych hipotez interpretacyjnych, potraktowania zestawienia postaci mitologicznej i historycznej jako przykładu śmiałego czy wręcz bluźnierczego konceptystycznego przekraczania granicy między *sacrum* i *profanum*. Podobnie bez wiedzy o alegorycznym znaczeniu postaci Kupidyna, pod którego imieniem kryje się dwóch bożków („jeden niebieski, a drugi pospolity”²⁵ — pierwszy z nich symbolizuje miłość do Boga, drugi grzeszną cielesną namiętność) nieczytelna staje się wykorzystywana w literaturze baroku postać Amora Bożego, a także postaci o niejednoznacznym statusie, jak Dziewosłab w *Roksolankach*.

Podane przykłady alegorii narzuconych, w przeciwieństwie do przedstawionych wcześniej, niosących znaczenia ponadczasowe, mają zasięg ograniczony do epoki staropolskiej, ale ich uwzględnienie jest konieczne w toku interpretacji tekstów kultury. Istnieją bowiem dzieła literackie i dzieła sztuki, których zrozumienie wymaga nie tyle wiedzy o „szyfrze” (bo zakładamy, że nie istniał on w intencji autorskiej), lecz o metodzie i naturze „deszyfracji”.

Jest jeszcze jedna kwestia, której nie można pominąć, omawiając alegorię i alegorezę w kontekście metod ukrywania i znajdowania ukrytego sensu w literaturze. Z perspektywy staropolskiej praktyki literackiej „szyfrowanie” za pomocą alegorii ma charakter zewnętrzny, tzn. nie jest autorskim pomysłem poety, lecz jedynie możliwością, którą wykorzystuje (bądź nie), to nie on nadaje te dodatkowe znaczenia mitologizmom, lecz

²³ Opatrywanie imienia postaci mitologicznej epitetami „nowy”, „nasz”, „dzisiejszy” było częstą praktyką w literaturze staropolskiej (począwszy od Reja) i oznaczało przeniesienie cech antycznego bohatera na osobę współczesną poecie; można w tych zabiegach upatrywać załączków techniki prefiguracyjnej — zob. M. Wąlińska, *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych*, Katowice 2003, s. 56–62.

²⁴ J. A. Morsztyn, *Na toż [Boże narodzenie]*, w: *idem, op. cit.*, s. 213.

²⁵ M. K. Sarbiewski, *Dii gentium. Bogowie pogan*, wstęp, oprac. i tłum. K. Stawicka, Wrocław 1972, s. 157.

je przejmując z dobrodziejstwem inwentarza²⁶. Od twórcy zależy, czy umieści mitologizm w takim kontekście, aby jego sens alegoryczny został zaktualizowany w procesie odbioru, czy też uwypuklił sensy dosłowne lub będące pochodną innych metod interpretacyjnych (np. euhemeryzmu lub astrologii). Alegoryczne „zaplecze” mitów daje poecie pewne możliwości, lecz nie determinuje form i sposobów wykorzystania mitologizmów. Mogą one zostać użyte konwencjonalnie bądź też stać się budulcem poetyckiego kodu, wzbogacając tekst o nowe znaczenia i odniesienia kontekstowe czy wreszcie być podstawą indywidualnego „szyfru”. Jak zatem wygląda „kodowanie” i „szyfrowanie” rozumiane tym razem jako wyraz samodzielnych decyzji artystycznych twórców?

Pojawienie się takiego typu przekazu poetyckiego, który nazywamy „szyfrem”, uwarunkowane jest intencją ukrycia w tekście określonych informacji z jednoczesnym przekazaniem czytelnikowi mniej lub bardziej pomocnych wskazówek służących rozwiązaniu zagadki. Dlaczego zatem piszący „szyfruje” przekaz? Aby przemycić informację, której nie chce podawać wprost, na przykład ze względów obyczajowych; ponieważ zamierza zawrzeć „pod powierzchnią rzeczy” dodatkowe przesłanie niekoniecznie współgrające z literalną wymową utworu; bo pragnie zaproponować czytelnikowi rodzaj gry literackiej. Dwa najciekawsze chyba odnotowane w literaturze przedmiotu ostatnich lat przykłady „szyfrowania” informacji z wykorzystaniem mitologii pochodzą ze staropolskiej poezji bukolicznej²⁷. W *Roczyźnie (z Sielanek nowych ruskich)* Bartłomiej Zimorowic w przedstawia moment śmierci swego brata, Szymona, od której mija właśnie 18 lat. Szymich, bo taki jest poetycki pseudonim autora *Roksolanek*, umiera nagle, rażony strzałą Kupidyna, która okazuje się śmiertelna; zaskoczony tym faktem jest również sam bożek, nieświadomy, że podczas wcześniejszego spotkania z Kloto–Lachezis–Śmiercią doszło do zamiany kołczanów. Analiza sposobu obrazowania i wyzyskania mitologicznych wątków i postaci, z ich typowymi atrybutami, cechami i modelami zachowań prowadzi do wniosku, jak przekonująco dowodzi Paweł Stępień²⁸, że Zimorowica, zmarłego niedługo po napisaniu idyllicznego epitalamium na wesele Bartłomieja z Katarzyną Duchnicówną, zabiła choroba weneryczna. Z pewnością nie była to śmierć godna bohaterkich wierszy, dlatego autor *Sielanek nowych ruskich* wolał tę informację ukryć pod fabułą przypominającą mitologiczny apokryf.

²⁶ Oczywiście nie oznacza to, że nie powstawały autorskie utwory alegoryczne, ale ich twórcy także wykorzystywali „gotowe” znaki (w tym mitologizmy) wraz z „nadpisany” alegorycznym znaczeniem.

²⁷ Alegoryczność (rozumiana jako możliwość ubrania w kostium pasterski autentycznych postaci i wydarzeń) jest jedną z cech definicyjnych bukoliki od czasów Wergiliusza, co być może stanowiło dodatkową zachętę dla sielankopisarzy do wprowadzenia dodatkowych, ukrytych informacji.

²⁸ P. Stępień, *Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci. Hieronim Morsztyn, Szymon Zimorowic, Jan Andrzej Morsztyn*, Warszawa 1996, s. 80–84. Motyw zamiany strzał przejął Zimorowic z Alciatusa, być może za pośrednictwem Reja — zob. M. Walińska, *Kupidyn i Śmierć, czyli o pewnej niezwyklej przygodzie antycznego bożka w poezji staropolskiej opisaniej*, w: *Sarmackie theatrum*, t. 4: *Studia o literaturze i książce dawnej*, pod red. R. Ocieczek i M. Jarczykowej, Katowice 2009, s. 128–144.

Nową interpretację *Sielanek* Szymona Szymonowicza zaproponował niedawno Dariusz Chemperek²⁹. Zdaniem badacza, Szymonowicz nie stroni w tym cyklu, uważanym za manifest renesansowego klasycyzmu³⁰, od nawiązywania do idei barokowych, a konkretnie: kontrreformacyjnych. Dowodem tego jest ukrycie w siedmiu opowieściach wygłoszonych przez Sylena (w sielance III *Silenus*) aluzji do Pisma Świętego: opowiedziane przez leśnego bożka mity zostały tak dobrane, aby zilustrować „siedem rzeczy, którymi brzydzi się Pan” (*Księga Przysłów Salomona* VI, 16–19). Szymonowicz nie daje czytelnikowi żadnych wskazówek, które naprowadzałyby go na trop biblijny, nic dziwnego zatem, że taka interpretacja nie pojawiła się wcześniej, mimo iż *Sielanki* są jednym z najbardziej znanych, cenionych i komentowanych arcydzieł staropolskich. Jawne odwołanie do ideologii katolickiej byłoby na pewno naruszeniem *decorum* (Szymonowicz, jeśli nawet przywołuje Boga chrześcijańskiego oraz bóstwa antyczne, dba o podkreślenie odmiennego ich statusu³¹), pozostało zatem przetransponowanie zaczerpniętych z Biblii dyrektyw na język mitologii.

O wiele częściej niż z tak rozumianym „szyfrem” mamy do czynienia z zastosowaniem kodu mitologicznego. Jeśli mówić tu możemy o intencji ukrycia przekazu, to jest ukrycie bardzo płytkie; do pewnego stopnia chodzi o grę z czytelnikiem (czy rozpozna wszystkie znaczenia), ale przede wszystkim o to, aby wzbogacić tekst pod względem stylistycznym i semantycznym. Przykład, który teraz przytoczę, dotyczy, co ciekawe, także choroby wenerycznej, ale informacja o niej zostaje podana w znacznie mniej subtelny sposób niż w *Sielankach nowych ruskich*:

Tę sprawę dają o zdrowiu <swym> i o osobie
Przebywając w ciężki znoj francuskie granice,
W Cyprze od Wenerzynej tylko jedwabnice
Powietrzam był zachwycił. Czy mie na bankiecie
Struto Kupidynowym, czym lożnej w namiecie
Fraucymeru tej panny dostał był choroby —
Nie mogłem się wykasłać z niej aż o te doby³².

Hieronim Morsztyn, bo to on jest autorem tego fragmentu, używa czytelnego kodu, przywołując postacie kojarzone z miłością cielesną, zmysłową, grzeszną, sto-

²⁹ D. Chemperek, „Spodnie szaty” „*Sielanek*” Szymona Szymonowicza: idee kontrreformacji, w: *Świt i zmierzch baroku*, M. Hanusiewicz, J. Dąbkowska, A. Karpiński, Lublin 2002, s. 199–215.

³⁰ Zob. J. Pelc, *Renesansowy manifest Szymona Szymonowicza*, w: *idem, Europejskość i polskość literatury naszego renesansu*, Warszawa 1984, s. 296–343.

³¹ Zob. M. Walińska, *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych*, *op. cit.*, s. 138–140.

³² H. Morsztyn, *Odpis Morstynow na ten list jegomości*, w: M. Malicki, „*Summarius wierszów*” przypisywany Hieronimowi Morsztynowi, *Miscellanea staropolskie*, t. 6. red. T. Ulewicz, Wrocław 1990 („Archiwum Literackie” t. 27), s. 283, tekst oznaczony numerem 213 [189].

sując przy tym słownictwo, które naprowadza czytelnika na właściwy trop (choroba, łożna panna, powietrze). Cytowany utwór jest listem poetyckim i nie bez powodu kod mitologiczny pojawia się często właśnie w tego typu tekstach. Twórca ma bowiem na uwadze konkretnego czytelnika i może osądzić, czy podane w ten sposób informacje zostaną zrozumiane. W przypadku, gdy uczestnikami poetyckiej korespondencji są dwaj poeci, nie bez znaczenia jest także chęć współzawodnictwa, popisania się swoją wiedzą i umiejętnościami dającymi poczucie pewnej elitarności (ma prawo podzielać je także czytelnik, jeśli zrozumie, o czym mówią do siebie poeci). Czy samo przywołanie mitów takie poczucie elitarności daje? Z pewnością nie. Ale można ten efekt osiągnąć bądź przez wykorzystanie mitologizmów nietypowych, rzadko używanych, bądź poprzez nietypowy sposób wprowadzenia ich do tekstu. Tę drugą metodę zastosował Walerian Otwinowski w liście poetyckim adresowanym do Jana Andrzeja Morsztyna:

Ufam ja cale w Bogu swym, mój wnuku drogi,
 Że ty, wielki wziąwszy zysk z trudu i z twej drogi
 I zwiedziawszy narodów wielu obyczaje,
 Wrócisz się, da Bóg, zdrowo znowu w nasze kraje.
 Ni cię baba o kradzież wrzucona do wody,
 Ni dziewczka psich głów pełna przywiedzie do szkody,
 Ni uszu twych głos panien zdradliwych dosięże [...] ³³

Niezwykłe jest użycie w trzech ostatnich wersach peryfraz oznaczających kolejno: Charybdę, Scyllę, Syreny. Przywołanie mitologii odbywa się przecież najczęściej poprzez użycie nazwy własnej, jeśli zdarza się peryfraz, to konwencjonalna, łatwo rozpoznawalna, jak np. skrzydlaty bożek, helikońskie panny, cypryjska pani. Tekst Otwinowskiego, nielatwy w odbiorze dla współczesnego czytelnika, już nie tak obeznanego z tradycją antyczną, staje się bardziej zrozumiały w kontekście listu poetyckiego, na który jest odpowiedzią. Morsztyn, zwracając się do swojego wuja, tłumacza *Metamorfoz* z prośbą o przesłanie dzieła, pisze:

Jeśli cię jednak kiedy, dobrodzieju drogi,
 Zapomnię, niech Charybdis topi mię wiatr srogi,
 Niech mię i na syreńskie głośno brzmiające skały
 Z rozbitego okrętu sztuką niosą wały ³⁴.

Okazuje się zatem, że wspomniane peryfrazy to aluzyjne nawiązanie do słów autora *Lutni*; Otwinowski wykorzystuje te same motywy mitologiczne, ale w innym kształcie

³³ W. Otwinowski, *Respons*, w: J. A. Morsztyn, *op. cit.*, s. 17.

³⁴ J. A. Morsztyn, *List do jegomości pana Otwinowskiego, podczaszego sandomirskiego*, w: *ibidem*, s. 16–17.

stylistycznym. „Rozmawia poeta z poetą”³⁵. W podobny sposób podejmuje i rozwija kod mitologiczny Jan Gawiński w korespondencji z Wespazjanem Kochowskim³⁶, choć ten dialog toczy się niewątpliwie na niższym pułapie erudycji niż rozmowa tłumacza Owidiusza z mistrzem konceptu.

Kod mitologiczny nie pełni zatem wyłącznie funkcji ornamentacyjnej, przede wszystkim służy wzbogaceniu tekstu o dodatkowy ładunek semantyczny. Za jego pośrednictwem poeta stwarza kolejną płaszczyznę kontaktu z czytelnikiem, opartą na wspólnym doświadczeniu kulturowym, tradycji literackiej, wiedzy szkolnej *etc.* Rzecz jasna nie zawsze — w ocenie czytelnika — twórcy udaje się sprostać temu zadaniu i wtedy zamiast tekstu wzbogaconego otrzymujemy tekst udziwniony lub wręcz niezrozumiały (przykładem twórczość poetów *minorum gentium*, a także pomyłki i przeinaczenia w *Dafnis* i *Nadobnej Paskwaldinie* Samuela Twardowskiego³⁷).

Staropolskie sposoby „mówienia mitologią” to zatem zagadnienie, które należy rozpatrywać przynajmniej na dwóch płaszczyznach. Po pierwsze, w samej opowieści mitologicznej (choć — przypomnijmy — „sama” opowieść mitologiczna to produkt laboratoryjny, naprawdę zawsze mamy do czynienia z mitem literackim) tkwi potencja ukrytego sensu, która — skonkretyzowana i określona w procesie alegorezy — staje się jedną z propozycji dla poety sięgającego do tradycji mitologicznej (obok sensu literalnego oraz innych metod interpretacyjnych: euhemerycznej i astrologicznej). Po drugie, wykorzystując wątki i postacie mitologiczne poeta współtworzy sub-język poetycki, którego struktura i pojemność semantyczna zależy od talentu i intencji danego twórcy: mitologizmów można użyć konwencjonalnie, wprowadzić przy ich pomocy dodatkowe znaczenia lub też „zaszyfrować” za ich pomocą określone informacje. Pojęcia „szyfru”/ kodu / konwencji mają charakter umowny i służą do opisu, nie do klasyfikacji; na przestrzeni wieków kwalifikacja danego przypadku wykorzystania mitologizmu może się zmieniać i to, co dla dawnego czytelnika było zrozumiałym kodem, my skłonni jesteśmy traktować w kategoriach „szyfru” bądź przeciwnie: oryginalne w zamierzeniu autora odwołania mitologiczne odczytujemy z perspektywy tradycji literackiej jako konwencję. A zatem, podobnie jak w przypadku recepcji antyku *in extenso*, niezwykle ważna jest rola kompetencji czytelniczych odbiorcy. W praktyce oznacza to, jak pisze Jerzy Axer³⁸, że oddziaływanie tradycji

³⁵ R. Ociecek, *Poetyckie listy Wacława Potockiego do Andrzeja Żyłowskiego*, w: *Sarmackie theatrum*, t. 3: *Studia historycznoliterackie*, pod red. R. Ociecek i M. Walińskiej, Katowice 2006, s. 149. Autorka omawia m. in. teksty, w których Potocki stosuje erudycyjny kod mitologiczny.

³⁶ Zob. D. Chemperek, *Wespazjan Kochowski — Jan Gawiński: literackie dialogi i turnieje*, w: *Wespazjan Kochowski w kręgu kultury literackiej* pod red. D. Chempereka, Lublin 2003.

³⁷ Zob. M. Walińska, *Mitologia w epice romansowej Samuela ze Skrzypny Twardowskiego. Rekonesans*, w: *Sarmackie theatrum*, t. 3: *Studia historycznoliterackie*, *op. cit.*

³⁸ J. Axer, *Tradycja klasyczna w polskojęzycznej poezji renesansowej a mechanizmy odbioru tej poezji*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2.

klasycznej (w tym także mitologicznej) jest uzależnione od tego, jak dużo rozumie, wie i przypomina sobie czytelnik. Zadaniem twórcy jest tylko (i aż) projektowanie pożądanego odbioru:

Materia klasyczna jest w polskojęzycznej poezji renesansowej takim tworzywem, którego użycie otwiera pole do szczególnie aktywnego współudziału odbiorcy w budowaniu sensów utworu. [...] Jeżeli mamy do czynienia z wybitnym twórcą, możemy z całą dokładnością śledzić zabiegi poety prowadzące do zapewnienia harmonijnego współlistnienia różnych poziomów odbioru przez odpowiednie formowanie wielowarstwowych odesłań do tradycji klasycznej. [...] Poeta późniejszej miary, posługujący się aluzją literacką mniej swobodnie, tworzy konstrukcje mniej doskonałe, organizuje przewidywany odbiór mniej sprawnie; klasyczne zapożyczenia mogą być — wbrew jego woli — [...] niejasne, nie dość uzasadnione, niekonieczne³⁹.

Kwestią wymagającą odrębnych studiów jest możliwość odtworzenia kompetencji czytelników sprzed setek lat, jednak uwagi Axera odnieść można również do sposobów współczesnego czytania literatury dawnej. Od kompetencji obecnych czytelników zależy bowiem zrozumienie staropolskich „szyfrów”, kodów i zagadek. A tych, jak dowodzą studia z ostatnich lat, może być jeszcze całkiem sporo⁴⁰.

Marzena Walińska, Cipher, code and convention. Old Polish ways of “speaking mythology”

Using mythological tradition is one of the ways of enrichment the semantic level of old literature. Partially it is caused by entire nature of myths which from ancient times were interpreted as plots consisting additional, hidden senses. Allegoreze, popular especially in Mediaeval Ages, has an influence on ways of adaptating and using mythologisms in Mediaeval and Reinesance literature. Motifs and characteres appear in texts of Old Polish literature most usually with allegorical “background”. Same of that allegories have universal character (being a result of searching in myths some general truths), the others, as a result of adaptation ancient themes

³⁹ *Ibidem*, s. 215–216.

⁴⁰ Poza wymienionymi w tekście przykładami warto jeszcze przypomnieć kontrowersyjną propozycję odczytania układu *Fraszek* Jana Kochanowskiego zawartą w książce Jacka Sokolskiego *Lipa, Chiron i labirynt. Esej o fraszkach* (Wrocław 1998) oraz prace Katarzyny Zimek, m. in.: *Miłość cienia. Interpretacja mitu o Narcyzie w erotyku „Do Kasie” z rękopisu Zamoyskich*, („Pamiętnik Literacki 2003, z. 4; *eadem*, „A toż tobie cielesność!” Interpretacja mitu Akteona w wierszu „Nagroda wszeteczności” Hieronima Morsztyna, w: *Amor vincit omnia. Erotyzm w literaturze staropolskiej*, pod red. R. Krzywego, Warszawa 2008.

to Christian worldview, have lost their currency yet still play an important role in understanding texts of culture.

Notions of “cipher”, code and convention, that are used in the article, mean ways of making use of mythology in Old Polish texts: from hiding specific information under the layer of literal meaning (e.g. bucolics of Szymonowic and Bartłomiej Zimorowic), by enriching text with cultural allusions (for example in poetic letters), to conventional using, in which mythologism has mainly ornamental function.