



Aleksandra Arndt

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID 0000-0002-4276-5605

Antynomie Atalanty i ich konkretyzacje antyczne

Rekonstrukcja na podstawie zachowanych źródeł antycznych losów greckiej Atalanty – urodziwej heroiny, słynnej z niebywalej zwinności i wybitnych umiejętności łowieckich – wymaga pracy iście akrybiczej. Kompleksowego „pakietu danych”, a zatem detali biograficznych, umożliwiających odtworzenie kolejnych etapów jej życia, od narodzin, przez dzieciństwo i młodość, aż po finalną przemianę w zwierzę, dostarcza bowiem jeden zaledwie twórca, przynależny do grona „kanonicznych” mitografów starożytności Grek Apollodor (najpewniej¹ drugie stulecie po Chr.).

Z jego obszernej *Biblioteki opowieści mitycznych*² dowiadujemy się o porzuceniu nowo narodzonej Atalanty przez ojca, żadnego męskiego potomka, jej wykarmieniu przez niedźwiedzicę i dorastaniu w środowisku pasterskim (III 105–109). Następnie pisarz zaznajamia nas z aktywnym udziałem dorosłej już heroiny w polowaniu na dzika kalidońskiego; niebagatelną rolę dziewczyny w obławie uszczegóławia zresztą wcześniej w księdze pierwszej (I 69–71), tam również wzmiankuje dołączenie Atalanty, jako jedynej postaci płci żeńskiej, do załogi Argonautów (I 111). W dalszej kolejności odsłonięte zostają przed odbiorcami arkana jej relacji intymnych. I tak referuje pisarz okoliczności, w jakich pozyskała ona małżonka:

¹ Zob. Apollodor: 69–70.

² Propozycja tytułu autorstwa Tomasza Mojsika dla greckiej *Βιβλιοθήκη*.

[...] kiedy [...] ojciec namawiał ją do małżeństwa, udała się do miejsca [zdatnego do biegu na odległość jednego] stadionu i wbiła w środek [toru] trzyłokciowy słup; posłanych stąd przodem zalotników ścigała, [biegnąc] w pełnym uzbrojeniu. Tego, kogo dogoniła, czekała śmierć, kogo zaś nie dogoniła – małżeństwo.

(III 107; tłum. Tomasz Mojsik)

Cenę życia za nieumiejętność sprostania matrymonialnym wymaganiom Atalanty zapłaciło wielu jej adoratorów. Aż wreszcie – ciągnie Apollodor – pojawił się młodzieniec, o imieniu Melanion czy też Hippomenes, który stanąć zdołał na wysokości zadania. W starciu z bohaterką wspomogła go znacząco sama Afrodyta, bogini piękna i uczuć, obdarowując trzema jabłkami złotej barwy. Mężczyzna w trakcie wyścigu po kolei rzucał za siebie precjoza, czym skutecznie odciągał uwagę rywalki od celu; w efekcie pokonał ją i pojął za żonę. Pożycie obojga nie trwało jednak długo: pewnego razu, zatraciwszy się w szale zmysłów na obszarze świątyni Zeusa, ulegli oni transformacji w zwierzęta, odpowiednio: lwa oraz lwicę. Na koniec pisarz dodaje jeszcze (III 109), iż udziałem heroiny stało się ponadto macierzyństwo; jej związek z prawowitym małżonkiem (lub może z Aressem) przypieczętowały narodziny synka Parthenopajosa, późniejszego uczestnika ekspedycji przeciw Tebom. Tyle Apollodor.

Za swoiste *complementum* do jego relacji potraktować możemy elementy biografii Atalanty rozproszone po utworze *Opowiastki*³, autorstwa mitografa rzymskiego z przełomu er⁴, Hyginusa. W odróżnieniu od autora *Biblioteki...*, pisarz ów nie zgłosił co prawda pretensji do systematycznego opracowania losów bohaterki, opisane przezeń „erotyka i łowy”, niewątpliwie najgłośniejsze wypadki jej życia, obfitują jednak w szczegóły, które grecki twórca przemilczał. I tak eksponują *Opowiastki* wielką urodę oraz dziewiczy status dziewczyny (*fab.* CLXXXV), utwór rzuca też nowe światło na osobliwą przemianę, jakiej podległa ona wraz z mężem. Podobnie jak w przypadku triumfu Melaniona, tak i tutaj siłą sprawczą wydarzeń okazała się boska patronka miłości: Wenerę⁵ rozsierzdził brak wdzięczności ze strony młodzieńca za wsparcie, jakie okazała mu w śmiertelnie niebezpiecznych konkurach. Najpewniej ona zatem (pisarz

³ Taki odpowiednik łacińskiego tytułu *Fabulae* proponuje Marlena Puk.

⁴ Por. jednak Apollodor: 64.

⁵ Imiona bogów z opowieści Apollodora podaję tu za Hyginusem zgodnie z zasadą *interpretio Romana*. Postępuję tak dalej w przypadku pozostałych twórców rzymskich.

unika tu eksplicytności) wznieciła w mężczyźnie silne pożądanie do Atalanty podczas obecności pary w przybytku Jowisza – świadoma, iż na terenach świątynnych śmiertelnicy zobowiązani są zachowywać seksualną wstrzeźliwość. Mitograf wyjaśnia poza tym, dlaczego najpotężniejszy z bogów w akcie zemsty z rozmysłem przedzierzgnął występnych kochanków akurat we lwy: zwierzętom tym wskutek zrzędzenia boskiego obca miała być bowiem wszelka rozkosz cielesna⁶ (*fab.* CLXXXV).

Niewątpliwie dopełniający charakter mają wreszcie napomknięcia Hyginusa o rodzicielstwie Atalanty (*fab.* LXX). Rzymianin przytacza znane później także z relacji Apollodorowej imię syna – Parthonopajos, przypisuje natomiast chłopcu innego ojca: wskazuje tu na Meleagra, sojusznika heroiny z okresu lwów kalidońskich (*fab.* CLXXIV). Jeszcze ciekawsze od rozmaitych wariantów onomastycznych wydają się wszelako okoliczności narodzin dziecka, w *Bibliotece...* pominięte. Autor *Opowiastek* ujawnia oto, że bohaterka tuż po rozwiązaniu na górze Parthenion porzuciła potomka i że ocalał on dzięki opiece pasterzy (*fab.* XCIX). Jeśli idzie o dzieje Parthonopajosa-mężczyzny, opowieść Hyginusa współbrzmi na powrót z wersją greckiego mitografa; uwypuklona zostaje zatem rola bohatera w oblężeniu Teb. Wątek ten ubogaca Hyginus jedynie wzmianką o śmierci wodza w trakcie walk (*fab.* LXX).

Zasługą obydwu mitografów pozostaje bez wątpienia ekspozycja w porządku diachronicznym wydarzeń w życiu Atalanty przełomowych, które, jak można domniemywać, miały na nią szczególnie formujący wpływ. Bezosobowy charakter relacji pisarzy, suchość ich stylu oraz odczuwalny w lekturze indyferentyzm wobec dokonań i, nierzadko sprzecznych ze sobą, postanowień bohaterki sprawia, że wnikięcie w jej świat wewnętrzny staje się niemożliwe – emocje, ambicje i motywacje dziewczyny pozostają przed odbiorcą zakryte. Rzecz jasna ani Hyginus, ani Apollodor nie ponoszą za ten stan rzeczy żadnej odpowiedzialności. Twórcy ci świadomie ograniczyli swoją aktywność literacką

⁶ Aseksualność lwów potwierdza następnie Pliniusz Starszy (I wiek po Chr.) w słynnej encyklopedii *Historia naturalna* (VIII 43). Z kolei na kartach wcześniejszej literatury greckiej, jak w artykule *Agamemnon i jego lwia rodzina* zauważa Elżbieta Wesołowska, zwierzęta te przedstawiane bywają jako seksualnie aktywne – por. Wesołowska: 33–44.

w związku z mitami do li tylko „sprawozdawczej”⁷, wyznaczając sobie inne, niejako pozaartystyczne cele: ich prozatorskie opracowania mogły służyć wszak za, *sit venia verbo*, mitologiczny elementarz⁸ całym rzeszom niewtajemniczonych – uczniom, wyzwolenciom czy nowym obywatelom z obrzeży cesarstwa, istotną funkcję spełniały zapewne również w pracowniach myślicieli, uczonych czy literatów, dla których mit stanowił zaledwie punkt wyjścia do rozważań na inne tematy⁹.

Ani Hyginus, ani (zwłaszcza) Apollodor nie dysponowali szczęśliwie prawem do spisywania dziejów Atalanty „na wyłączność”. Niezależnie od nich istniał w starożytności szeroki krąg twórców – poetów, pisarzy, ale też reprezentantów sztuk plastycznych – którzy raz po raz „rozpraszali” wybrane detale z życia heroiny po własnej twórczości. Czytelowanie przez nich poszczególnych epizodów biograficznych siłą rzeczy uznać można *post factum* – tudzież zachowując świadomość anachroniczności całej operacji (znakomita większość podobnych artystów działała wszak wcześniej od mitografów) – za przyczynkarski wkład do oficjalnego biogramu antycznego dziewczyny, wzbogacenie go o brakujące komponenty psychologiczne. Na podobnym rozumowaniu nie wolno jednak

⁷ Filolog klasyczny Michael von Albrecht w monumentalnej pracy *Geschichte der römischen Literatur* określa Hyginusa mianem „przedstawiciela piśmiennictwa fachowego” – von Albrecht: 737.

⁸ Uprawnione wydaje się przyrównanie ich *mutatis mutandis* do współczesnych słowników mitologicznych o silnej tendencji dokumentacyjnej. Trudno natomiast uznać je za opracowania o charakterze narracyjnym, do jakich w naszym kraju należą chociażby słynne, wznawiane po wielokroć *Mitologie* Jana Parandowskiego (1924 r.¹) i Zygmunta Kubiaka (1997 r.¹). Umiejętna selekcja materiału, mnogość kulturowych asocjacji oraz piękny język czynią z tych książek błyskotliwe erudycyjne eseje o wyraźnym *engagement* emocjonalnym autorów w przedstawiane wypadki.

⁹ Za przykład posłużyć tu mogą rozważania Seneki Młodszeo w dziewięćdziesiątej epistule z cyklu *Listy moralne do Lucyliusza*, zogniskowane wokół Wieku Złotego (ten etap w dziejach ludzkości charakteryzował wcześniej poeta-mitograf Hezjod na kartach utworu *Prace i dni* 109–126). *Aetas aurea* budzi zaciekawienie pisarza wyłącznie z uwagi na tkwiący w koncepcji potencjał filozoficzny. Tak oto zakładany przez siebie brak świadomości „złotowiecznych” ludzi przeciwstawia „cnocie mądrości” właściwej przedstawicielom Wieku Żelaznego, postulując, zgodną z duchem stoicyzmu, intencjonalną ascezę materialną tych ostatnich. Tym samym dystansuje się Seneka od standardowych prezentacji Złotego Wieku w poezji antycznej – jako okresu największej szczęśliwości człowieka, za którym winien on tęsknić i na którego powrót oczekiwać.

poprzestać. Każdorazowa ewokacja¹⁰ mitologiczna z Atalantą w roli protagonistki, czy to pod postacią poetyckiego ornamentu lub dydaktycznego *exemplum*, czy przeciwnie – istotnego czynnika fabularnego, pozostaje w ścisłym związku z fakturą genologiczną oraz dominantą tematyczną utworu, w jakim ją pierwotnie osadzono (jeśli chodzi o prace plastyczne, decydująca będzie oczywiście dziedzina sztuki wraz z przeznaczeniem charakterystycznych dla niej wytworów). I na tym wszelako nie koniec. O obecności heroiny w danym dziele rozstrzygać może przecież nie tylko wyjątkowość jej losów, ale także powtarzalność niektórych elementów fizjonomii czy wydarzeń z życia dziewczyny u innych mitologicznych postaci. Wątki typu ochrona dziewiczości, metamorfoza lub utrata dziecka współtworzą wszakże ogromny rezerwuar mitologicznych motywów, które raz po raz, w rozmaitych wariantach i konfiguracjach, zaznaczają swoją obecność w literaturze i sztuce antycznej. Zdarza się zatem, że twórcy, z nadzieją na efekt perswazyjny, komiczny czy nawet czysto dekoracyjny, zestawiają w swoich utworach bliźniacze motywy ze sobą. W praktyce oznacza to – tak dla Atalanty, jak dla każdej innej istoty – sprowadzenie jej do składnika enumeracji, wyróżnienie poprzez wykazanie podobieństwa z innym. Jak jednak przekonamy się na przykładzie bohaterki, podobny *modus operandi* niekoniecznie musi przynosić ujmę pojedynczym postaciom w grupie. Wiele zależy od tego, z kim kogo się łączy – i dlaczego.

Pośród elementów o silnym oddziaływaniu na swoistość danej ewokacji (jak i utworu, w ramach którego funkcjonowała) uwzględnić winniśmy wreszcie czas jej powstania: intelektualny i emocjonalny koloryt epoki, specyfikę polityczno-kulturową, preferencje obyczajowe i gusta. W historii kultury do pełnej swobody twórczej mało kiedy przyczyniała się całkowita niepodatność myślicieli i artystów na bieżące wydarzenia i mody. Sama starożytność, rozciągnięta wszak na kilkanaście stuleci, wydała z siebie co najwyżej kilka w tym zakresie samorodnych dzieł¹¹. Po Atalantę sięgali jednak częstokroć autorzy „zaangażowani”, wchodzący w interakcję z otaczającą ich rzeczywistością.

¹⁰ Nie dotarło do naszych czasów żadne dzieło antyczne z heroiną w roli głównej; sztuki *Atalanta* ateńskiego tragika, Ajschylosa (VI/V wiek przed Chr.), i rzymskiego tragika, Pakuwiusza (III/II wiek przed Chr.), znamy jedynie z tytułu.

¹¹ Dla przykładu: wyjęty z kontekstu dziejowego jawi się poemat Lukrecjusza (pierwszy wiek przed Chr.) *O naturze wszechrzeczy*, systematyczny wykład filozofii epikurejskiej. Autor,

Zakotwiczenie w realiach nie oznaczało dla nich bynajmniej artystycznej niewoli. Działo się tak między innymi z uwagi na przywilej twórców współkształtowania słowem pisany świat. Na myśl przychodzi tutaj chociażby Propercjusz ze środkowoitalskiej Umbrii (druga połowa I wieku przed Chr.). Jego debiutancki zbiór poezji, o tytule *Monobiblos*, stanowi pierwszy uchwyt dla nas¹² segment tzw. rzymskiej elegii miłosnej, której ogniwo konstitutywne stały się społeczne i emocjonalne więzi *à rebours* w stosunku do postulowanych przez ówczesnego cesarza, konserwatystę Augusta. Gdy ten uchwalał kolejne ustawy, obligujące senatorów między innymi do poślubiania przedstawicieli ich własnego stanu¹³ oraz do posiadania z nimi potomstwa¹⁴, elegicy, zamiast wspierać władcę w jego „prorodzinnych” działaniach, ostentacyjnie sławili w utworach swe nieformalne i bezdzietne¹⁵ związki z wyzwolenicami o artystycznych talentach.

Propercjusz, rozmiłowany w poezji greckiej, zwłaszcza zaś w jej hellenistycznej odsonie (nie bez przyczyny określił siebie mianem „rzymskiego Kallimacha” [*Romani... Callimachi*]; IV 1, 64), przeszczepić zdołał na grunt własnej twórczości ważki element aleksandryjskiej techniki obrazowania poetyckiego, jakim były „obiektywne”, a zatem przynależne korpusowi mitów, historie miłosne. Z ogromnym wyczuciem i precyzją przetykał nimi „subiektywną” narrację elegijną (skojarzenie z rękodziłem jest tutaj nieprzypadkowe) – opowieść

zgodnie z własną deklaracją, napisał go dla „uwolnienia ludzi od strachu przed bogami i lęku przed śmiercią”, a zatem z pobudek o charakterze uniwersalnym, ponadczasowych. Jedynie inwokacyjną prośbę do Wenery o pokój na świecie zdaje się przenikać znużenie artysty destrukcyjną atmosferą wojen domowych, które znał z autopsji (transformacja w I stuleciu przed Chr. systemu republikańskiego w jedynowładztwo odcisnęła krwawe piętno na italskiej ziemi). Klarowność owego błagania i jego umocowanie w precyzyjnym kontekście politycznym rozplývają się wszelako w gęstym, poetyckim języku dzieła oraz filozoficznych refleksjach...

¹² Nie zachował się czteroksiąg miłosny najstarszego z elegików rzymskich, Korneliusza Gallusa.

¹³ Jak podaje Adam Ziółkowski w *Historii Rzymu*, „senatorom i ich agnатыcznym przodkom do trzeciego pokolenia nie wolno było odtąd zawierać małżeństw z osobami o statusie wyzwolęńczym lub uprawiającymi „niegodne” zawody (występującymi na scenie) – Ziółkowski: 382.

¹⁴ Zgodnie z Ziółkowskim „cel ustawy był jasny: republika potrzebowała nowych pokoleń oficerów i wodzów, sędziów i administratorów” – Ziółkowski: 384.

¹⁵ Najmłodszy z elegików, Owidiusz, nie ukrywa wręcz, iż jego wybranka dwukrotnie spędziła plód (*Am.* II 13 i 14).

o swoim własnym, niespełnionym uczuciu do dziewczyny. Nie postępował tak rzecz jasna „sobie a muzom”: ewokowane *love stories* podporządkowywane były zasadniczej warstwie relacji elegijnej, jako jej dopełnienie czy uzasadnienie, funkcjonowały też na zasadzie asocjacji albo poetyckich żartów¹⁶. Niekwestionowana pozostaje ich nośność: również Tibullus i Owidiusz, dwaj późniejsi twórcy elegijni, inkrustowali swoje utwory mitologicznymi *exemplami*.

Tak się składa, że sekwencję ewokacji w poezji Propercjusza inauguruje właśnie mit o Atalancie. Poeta poprzedza go zwięzłym, acz esencjonalnym opisem sytuacji emocjonalnej, w jakiej się znalazł: padł oto ofiarą nagłej, intensywnej i nieodwzajemnionej miłości do Cyntii, artystki z rzymskiego *demi-monde*¹⁷. Jednostronność uczucia i związana z nią udręka nakazują mu szukać pocieszenia w imaginarium mitologicznym (tymczasem już od kilku stuleci oddzielano *mythos* i *logos* – dyskurs racjonalny, domenę filozofów i historyków). Dzieje heroiny wydają się idealnie wręcz skrojone na konsolację dla niefortunnie zakochanego mężczyzny. Rzecz jasna, nie w całości: uwaga poety ogniskuje się wokół perypetii erotycznych dziewczyny, a ściślej rzecz biorąc – naznaczonych wysiłkiem, uwieńczonych jednak triumfem zalotów Melaniona:

Milanion nie unikał, Tullu, żadnych trudów
I pokonał surowość twardej Atalanty.
W pieczarach Parteniosu błdził jak szalony,
Śmiało na kudłatego wyprawiał się zwierza.
On także, powalony ciosem Hylajosa,
Pośród skał arkadyjskich jęczał poraniony.
Tak więc zwinną on zdołał ujarzmić dziewczynę:
Tyle w miłości prośby oraz czyny znaczą.

(I 1, 9–16; tłum. Jerzy Ciechanowicz)

Na przykładzie powyższego cytatu doskonale widoczna staje się celowość fabularnej selekcji mitu. Polega ona z jednej strony na Propercjuszowej chęci sprostania elegijnym kryteriom gatunkowym – które można tu określić mianem motywacji „zewnętrznej” – z drugiej zaś na upodobaniu poety, podobnie jak wcześniej aleksandryczyków, do rzadkich wersji mitów – niewątpliwie

¹⁶ Niezwykle cennej analizy ewokacji mitologicznych w poezji rzymskiej dostarcza studium Antoniego Bobrowskiego, *Mitologia w rzymskiej elegii i liryce miłosnej okresu augustowskiego*.

¹⁷ Por. Lilja: 36–42.

motywacji „wewnętrznej”. Wypadkową obydwu czynników staje się przywołanie w elegii epizodu miłosnego z Melanionem w roli głównej, odmiennej jednak od tej, w jakiej osadzą zakochanego młodzieńca mitografowie (Apollodor wzmiankuje tylko krótko konfrontację Atalanty z Hylajosem, Hyginus nie uwzględnia jej w ogóle). W zamyśle poety *exemplum*, jako zakończone *happy endem*, tworzy ma antytezę dla jego osobistych przeżyć, zarazem jednak – stymulować go do dalszych zabiegów o ukochaną. Skoro Melanion zdołał poskromić Atalantę, „twardą” (*dura*; I 1, 10) dziewczynę z anekumeny, powiedzie się także i jemu.

Mitologiczne ewokacje posiadają dalej swoją skromną reprezentację w księgach Tibullusa (I wiek przed Chr.). Poeta ów, jakkolwiek przejawia tendencje do sytuowania elegijnych wydarzeń pośród przyrody, w biografii Atalanty nie znajduje dla siebie inspiracji; wybranka jego serca, Delia¹⁸, zgłasza silne pretensje wielkomięskie. Postać heroiny żywo zajmuje natomiast ostatniego z elegików – który za sprawą późniejszych swoich dzieł znalazł trwale miejsce na poetyckim Parnasie – Owidiusza (przełom er).

W juvenilnych elegiach z cyklu *Amores* Owidiusz traktuje bohaterkę na wzór Properejusza, biorąc jej postać za punkt odniesienia dla osobistych doznań miłosnych. Z jedną różnicą. O ile Umbryjczyk epatuje w swojej pieśni smutkiem i rezygnacją (owe jednostki nastrojotwórcze nadają zresztą ton większości jego utworów), poeta z Sulmony, adekwatnie do tytułu elegijnego trójksięgu (za odpowiednik *Amores* służyć mogą w polszczyźnie *Miłości*), traktuje swoje przeżycia intymne z dystansem, tudzież sporą dozą ironii – i według podobnego klucza dobiera do nich ekwiwalenty mitologiczne. W Atalancie, podobnie jak poprzednik, dostrzega przede wszystkim „niezdobytą twierdzę”, co świetnie współgra z wizerunkiem jego własnej ukochanej, Korynny. Jako taka stanowi heroina wyzwania dla Melaniona. Przynajmniej po części. Twórca bezceremonialnie¹⁹ rozczłonkowie bohaterkę, obiektem pożądania zalotnika czyniąc... jej nogi:

¹⁸ Za bardzo subtelne nawiązanie do Atalanty uznać można by jedynie przydomek ukochanej Tibullusa, urobiony od toponimu „Delos” – cykladzka wyspa znana była w starożytności jako miejsce narodzin Diany. Na temat możliwych związków bogini z poezją elegika zob. Tibullus: 84.

¹⁹ Inny przejaw postrzegania przez Owidiusza ciała ludzkiego w kategorii zbioru oddzielnych elementów stanowi elegia I 5 z zawartą w niej enumeracją poszczególnych części ciała Korynny. Na temat postrzegania ciała przez starożytnych por. również artykuł piszącej te

Tak piękne nogi miała Atalanta hoża
I dla nich to Milanion długie lata gorzał.

(III 2, 29–30; tłum. Anna Świderkówna)

Poprzez uwypuklenie urody kończyn eksponuje twórca, tak jak już wcześniej Propercjusz, status Atalanty-biegaczki. Jej kompetencje atletyczne mają na celu dodatkowo unaocznic odbiorcom ogrom inwestycji energetycznej zakochanego młodzieńca w zdobycie dziewczyny²⁰. W odróżnieniu od Umbryjczyka Owidiusz decyduje się wszelako na jeden jeszcze poetycki manewr – konfrontacji dziewczyny z jej olimpijską opiekunką, Dianą:

Takie nogi malarze zwykli dawać Dianie,
Kiedy – dzika – w las dziki mknie na polowanie.

(III 2, 31–32; tłum. Anna Świderkówna)

Buńczuczne porównanie, obliczone zapewne na rozbawienie odbiorców, nie dawało jeszcze należytego wyobrażenia o więzi pomiędzy Atalantą a jej olimpijską zwierchniczką. Tymczasem była ona niezwykle głęboka i bardzo intymna – tego w każdym razie dowiadujemy się stulecie później z *Tebaidy*, eposu mitologicznego autorstwa Stacjusza, „poety z Neapolu” (I wiek po Chr.). Utwór w dwunastu księgach osnuty jest wokół wyprawy przeciwko Tebom siedmiu wodzów argiwskich, w tym – syna heroiny, Parthenopajosa. Wysoce ryzykowne plany młodzieńca motywują Atalantę do wygłoszenia pod adresem Diany przejmującej modlitwy w intencji syna, boginię zaś – do wymownej odpowiedzi na tą prośbę:

„Wstawiam się za tym, co teraz na wojnę rusza odważnie,
ach! nadto tobie ufając... Niechajże będzie mi dane
ujrzeć, jak wraca zwycięski, albo zwyczajnie, że wraca...
[...]

słowa *Z XIX-wiecznego wokabularza erotycznego. Miłosny wymiar „Metamorfoz” w szacie językowej Brunona hr. Kicińskiego* – Arndt: 118.

²⁰ Jak błyskotliwie zauważa w swoim studium *La poética de Propertio (Autobiografía artística del ‘Calimaco romano’)* Arturo Álvarez Hernández, „esos versos son casi un comentario de nuestro pasaje [chodzi o analizowane wcześniej wersy 9–16 z elegii I 1 Propercjusza – przyp. A.A.], pues explicitan los implícitos del tratamiento propertiano del mito” – Álvarez Hernández: 77.

Jeśli się prawdą okażą złowrózne senne widzenia,
Diano szlachetna, ja ciebie na ból twój matki zaklinam,
na brata twego wspaniałość: przebij z pomocą strzał wszystkich
nieszczęsny brzuch mego syna. Niech jego najpierw dosięgnie
o śmierci matki wieść”, rzekła i, chociaż płacząc, ujrzała,
jak wilgotnieje od potu świetlisty posąg bogini.

(IX 622–24 i 631–36; tłum. Aleksandra Arndt)

Cytowany *passus* oddaje doskonale ogrom zaufania heroiny do swojej zwierchniczki, która ze swojej strony potrafi współodczuwać z dziewczyną.

Co dotyczy się piśmiennictwa greckiego, matronat bogini nad bohaterką uwidacznia się w nim po raz pierwszy za czasów Grecji klasycznej, najpierw u Eurypidesa²¹, kilkadziesiąt lat później u Ksenofonta²². Zarówno twórca *Andromachy*, jak i autor *Anabazy* związek Atalanty z Artemidą zaledwie jednak zarysowują, jak gdyby optymalna pora na jego dogłębną charakteryzację dopiero miała nadejść. I w istocie. Na skutek podbojów Aleksandra Wielkiego, kiedy konglomerat helleńskich państw-miast zastąpiony został rozległą, sięgającą wybrzeży afrykańskich i Azji środkowej, kosmopolityczną ekumeną z Aleksandrią jako jej centrum kulturowym, zaczyna manifestować się w poezji greckiej tendencja do deskrypcji z użyciem szkła powiększającego: bogatej w detale, czulej na niuanse, językowo i stylistycznie wyczelowanej. Trudno się temu dziwić: cóż dla artystów słowa stanowić mogło skuteczniejsze antidotum na zagrożenia nagłej „globalizacji” świata niż zatracenie się w pięknie jego drobnych elementów? W jakim innym sposobie docierać zdołaliby do grona odbiorców, które nie konstytuowało już sobą, jak dawniej, wyzwania natury pajdeutycznej, żadne stało się natomiast wiedzy rzadkiej i szczegółowej, a przy tym „ambitnej”? Na gruncie takich i tym podobnych lęków oraz oczekiwań wykwitła hellenistyczna poezja „nowej ery”²³, a wraz z nią – nowa relacja Atalanty.

²¹ *Fenicjanki*, ww. 151–52.

²² *Podręcznik łowiectwa* XIII 18.

²³ Bardzo udanie charakteryzuje tę poezję Artur Sandauer w swoim wprowadzeniu do *Sielanek* Teokryta: „Młody, ambitny człowiek nie próbuje – jak dawniej – trafić krasomównem do serc współobywateli, lecz zręcznością madrygałów, natarczywością podań i protekcji dotrzeć do monarchy. [...] Stopniowo i sztuka, związana dawniej z działalnością obywatelską, staje się zajęciem zawodowców. Powstają kluby ludzi »interesujących się literaturą«; [...]. Te zamknięte środowiska cenią sobie w dziele przede wszystkim pokaz majsterstwa; nad siłę przekonania,

Właściwego obrazowania boskich koneksji heroiny w literaturze podjął się jako pierwszy sam Kallimach (IV/III wiek przed Chr.) z afrykańskiej Cyreny, właściwy autor poetyki aleksandryjskiej. Przyjrzał się im z zaciekawieniem, nie zdecydował jednak o uwzniośleniu tak wysoko protegowanej dziewczyny w ramach oddzielnego, jej tylko poświęconego utworu – stworzył natomiast hymn na cześć Artemidy i w jego treści wplótł zrzęcznie wątek z Atalantą.

Wzniosła pieśń odznacza się strukturą *ab ovo*, prezentuje zatem losy bogini „od samego początku”. Za sprawą takiego sekwencjonowania wydarzeń dowiadujemy się wprzód o odczuwanym przez małą siostrę Feba pragnieniu strzelania z łuku, tudzież o znaczącej roli Zeusa w zdobyciu dla swej młodocianej latorośli odpowiednich części myśliwskiego ekwipunku, wreszcie – o pierwszym samodzielnym użyciu broni przez boginię (ww. 1–109). Przedstawia obrazowo strzelniczą edukację Artemidy, odsłania Kallimach przez odbiorcami kolejny etap jej boskiego żywota – wprowadzanie innych w arkana sztuki łowieckiej. To właśnie wówczas na hymniczną scenę wkracza Atalanta. „Szybkonoga” (w. 215) dziewczyna osadzona zostaje przez Kallimacha w roli uczennicy bogini; czytamy, że pod jej okiem nabiera wprawy w obsłudze broni oraz wykorzystywaniu psów podczas polowań. W zamyśle twórcy pojętność heroiny ubarwiać ma w pierwszym rzędzie portret jej protektorki, czynić ją postacią wielowymiarową. Zarazem pragnie jednak Cyreneńczyk uczynić zadość wysuwanemu przez siebie postulatowi „ajtiologizacji” poezji – wyjaśniania przez nią początków określonych zdarzeń, tradycji czy kultów²⁴. Opis kylenegetycznej formacji Atalanty doskonale spełnia ten warunek. Ba! Dopiero na takim tle rumieńców nabiera dalsza wzmianka poety o uczestnictwie dziewczyny w łowach na dzika z Kalidonu:

A myśliwi sproszeni na łowy do Kalydonu
nic jej nie mogą zarzucić w sprawie odyńca – zwycięstwa
dowód jest w Arkadii: tam kły się zwierza znajdują.

(*Hymn na Artemidę*, 218–20; tłum. Janina Ławińska-Tyszkowska)

nad rozmach kompozycji przenoszą wykończenie szczegółu, subtelną aluzję. Jest to poezja erudytów i smakoszy” – Sandauer: 6.

²⁴ We wcześniejszej literaturze znany był zasadniczo jedynie ajtiologiczny wariant kosmogoniczny, obecny w poematach Hezjoda. Właściwa świadomość przeszłości, tudzież tzw. zarania dziejów, narodziła się dopiero w Grekach epoki hellenistycznej.

Za sprawą powyższej wzmianki pozostaje Kallimach, jako reprezentant sztuki słowa, o pół kroku wstecz w stosunku do przedstawicieli sztuk plastycznych; wśród zdobień na greckich naczyniach ceramicznych kalidońska przygoda Atalanty pojawia się bowiem już w pierwszej połowie VI wieku przed Chr. i ewokowana jest ze sporą regularnością na przestrzeni dwóch kolejnych stuleci²⁵. Predylekcja artystów doby archaicznej względem owego zdarzenia znajduje swoje uzasadnienie w obowiązującym podówczas w literaturze kulcie bohaterów (choćby Edypa czy Achillesa): również na dzika zasadzają się wszak najsłynniejsi herosi Hellady.

Atalanta zajmuje w ich gronie miejsce szczególne. Wyróżniają ją zarówno płeć, jak i atrybuty – te, które u progu epoki hellenistycznej wymieni w hymnie na Artemidę Kallimach, a zatem broń oraz psy. W malarstwie wazowym analizowanego okresu atrybuty te stanowią zwyczajowy *entourage* śmigłej heroiny, umożliwiając łatwe rozpoznanie zarówno jej samej, jak i całej sceny polowania. Emblematyczne pod tym względem jawi się, przynajmniej do pewnego stopnia, najstarsze z zachowanych naczyń, zwane od nazwiska jego włoskiego znalazcy „wazą François”, z około 570 roku przed Chr.²⁶ O wyjątkowości krateru oprócz ogromnych rozmiarów – sześćdziesiąt sześć centymetrów wysokości i pięćdziesiąt siedem centymetrów szerokości – decydują czarnofiguralne dekoracje autorstwa wybitnego w tej dziedzinie Klitiasa z Aten. Na pięciu horyzontalnych pasach przedstawił on wybrane incydenty mitologiczne, skupione wokół dwóch bohaterów pryncypalnych – Achillesa i Peleusa. Pretekstem do uwzględnienia na najwęższym, górnym pasie krateru także łowów kalidońskich stał się drugi z herosów; nie tylko współpolował on na dzika, ale został też przez niego raniony. Na zdobieniu artysta konfrontuje Peleusa bezpośrednio ze zwierzęciem, tuż za nim umieszcza natomiast Atalantę: uzbrojona, z towarzyszącym psem, staje się łatwo identyfikowalna nawet przy abstrahowaniu od imienia, które, podobnie jak w przypadku pozostałych postaci, zamieścił malarz na naczyniu. Z późniejszą wzmianką u Kallimacha nie współgra jedynie rodzaj oręża; Atalanta Klitiasa dzierży w ręce oszczep. Na wielu dalszych ewokacjach zdobniczych polowania, tak czarno-, jak i czerwonofiguralnych, dziewczyna pojawia się jednak zbrojna

²⁵ Warto zaznaczyć, że z V wieku przed Chr. pochodzi pierwszy utwór literacki na ten temat – zachowana we fragmentach tragedia *Meleager* Eurypidesa.

²⁶ W zbiorach Narodowego Muzeum Archeologicznego we Florencji.

w łuk. Pozostaje to nie bez znaczenia dla odbioru owych ornamentów *a posteriori*, w procesie ich rozpatrywania przez pryzmat hymnu – do wyróżników heroiny dołącza wówczas, choć malarsko nieuchwytne, zwierchnictwo potężnej Artemidy²⁷. Czy snuł nad nim refleksje również Klitias, gdy na jednym z uchwytych krateru zamieszczał sylwetkę bogini?

Pewnym mankamentem archaicznych wyobrażeń plastycznych Atalanty, niezależnie od pieczołowitości ich wykonania, pozostaje niedostateczne uwypuklenie kobiecego powabu bohaterki. Jawi się ona na naczyniach jako atletyczna wojowniczka; podobnie jak wojownicy płci męskiej, z szeroko rozstawionymi nogami, odróżnia się od nich jedynie za sprawą jasnej karnacji²⁸ i nieco delikatniejszych rysów twarzy²⁹. A przecież wiedziano już wówczas, jak bardzo jest piękna. Krasę heroiny rozślawił po raz pierwszy *Katalog kobiet*, fragmentarycznie zachowany utwór poetycki o niepewnym autorstwie, łączony³⁰ z postacią Hezjoda.

Jak wynika ze szczęśliwie ocalałych urywków, *Katalog*... traktował w całości o genealogiach heroin i śmiertelniczek oraz ich „bohaterskiego” potomstwa. Za czasów archaicznych temat ów odznaczał się w literaturze niebywałą nośnością; rodowody wybranych przedstawicieli helleńskiego panteonu wyjaśniał w swych eposach Homer³¹, wokół nich osnuta była akcja Hezjodejskiej *Teogonii* czy Hekatajosowych *Genealogii*. Nie powinno to budzić zdziwienia:

²⁷ Jeśli idzie o wzajemny stosunek do siebie Artemidy i Atalanty, łowy kalidońskie rzucają nowe, intrygujące światło na boginię: z faktu, że wychowanka olimpijki skutecznie stawiała na nich czoła zwierzęciu, można wszak wnosić chęć położenia przez Artemidę kresu pladze, jaką sama, powodowana urazą i potrzebą zemsty, zesłała wcześniej na tereny przyległe do Kalidonu. Zbyt dumna na przyznanie się do błędu, zabija dzika za pośrednictwem m.in. swojej wychowanki.

²⁸ Kolorystycznie zróżnicowanym Atalancie i mężom-bohaterom wtórują analogiczne rozwiązania w rzeźbie. I tak na tympanonie świątyni Ateny Alea w Tegei (IV wiek przed Chr.) ze sceną łowów kalidońskich, postać heroiny oddana została w marmurze z cykladzkiej wyspy Paros, postaci męskie natomiast w marmurze z arkadyjskiej Doliany – por. Druilhe: 50.

²⁹ W utworze *Obrazy* autorstwa (najpewniej) sofisty Filostrata Młodszego (II/III wiek po Chr.), prezentujących kolekcję dzieł z galerii na przedmieściach Neopolu, przy okazji deskrypcji obrazu z Atalantą pojawia się natomiast wzmianka o jej „męskiej urodzie” (*Imag.* 15).

³⁰ Argumenty za autorstwem Askrejczyka przytacza Paul Dräger w monografii *Untersuchungen zu den Frauenkatalogen Hesiods* – Dräger: 1–26.

³¹ Np. w ramach katalogu okrętów w II księdze *Iliady*.

zaprowadzając ład w życiu politycznym i społecznym, Grecy pragnęli uporządkować również swoje wierzenia³².

Atalanta nie odgrywała w nich nigdy dominującej roli, również i w *Katalogu*... nie zajęła zatem uprzywilejowanej pozycji; autor podzielił tu swoją uwagę pomiędzy córę Jazosa³³ a pozostałe postaci żeńskie dzieła – Danaidy, Atlantydy i inne. Niezależnie od zaangażowania w zależności rodzinnych każdej z nich, potrafił uwydatnić wszelako także wyjątkowość fizjonomii bohaterek. W przypadku Atalanty oznaczało to zachwyty nad jej znakomitą kondycją fizyczną oraz urokiem wejrzenia (fr. 73 M.-W.), podobnym wyrazowi oczu Charyt, wdzięcznych boginek z orszaku Afrodyty. Dalej, jak gdyby na zasadzie przekory, informował twórca o niechęci dziewczyny do małżeństwa. Zaś w kolejnym wyimku (fr. 76 M.-W.) przedstawił mit, który, jak zobaczymy, w okresie nowożytnym elektryzować będzie europejskie malarstwo i rzeźbę – o wyścigu z Hippomenesem i trzech jabłkach³⁴. W ten oto sposób dopełniony został wczesny portret Atalanty: wyrazisty, konkretny, miejscami pociągnięty być może nazbyt zdecydowaną kreską.

Na przestrzeni kolejnych stuleci sukcesywnie ulegał on natomiast złagodzeniu. Zaważył na tym zwrot artystów w stronę doznań miłosnych³⁵ dziewczyny: z upodobaniem zaczęli przedstawiać je dramaturdzy, poeci, prozaicy, a także malarze wazowi. Za swoisty zwiastun owych „zmian wizerunkowych” służyć może attycki lekyt z początków epoki klasycznej, wykonany najpewniej przez Durisa, jednego z najsłynniejszych ceramików i malarzy greckich (ilustr. 1). Widnieje na nim Atalanta „czarowna”, strojna w bogato zdobiony chiton, przezroczysty himation oraz welon. Uchwycona w biegu, prawym ramieniem stara się odepchnąć skrzydlatego młodzieńca³⁶, który podąża w ślad za nią. Gestem

³² Nie bez przyczyny Walter Burkert, powołując się na Paulę Philippson, określa genealogię mianem „forma de pensar radicalmente arcaica” – Burkert: 22.

³³ Miano „córy Jazosa” kilkakrotnie przydziela Atalancie Hyginus (*fab.* LXX; XCIX).

³⁴ Za miejsce pochodzenia owoców uważano później Ogród Hesperyd (tak Wergiliusz, *ecl.* 6, 61) albo wyspę Cypr (Owidiusz, *Met.* X 644–651), ich barwę określano zaś mianem złotej (Owidiusz, *Met.* X 650; Apollodor III 9, 2).

³⁵ Na temat przyczyny owego zwrotu por. s. 43.

³⁶ Erosa pod postacią młodego mężczyzny o wielkiej urodzie wyobrażano sobie zwłaszcza w okresie klasycznym. Epoka hellenistyczna utrwaliła z kolei „niemowłęcy” wizerunek boga

tym manifestuje zdecydowaną niechęć do przeżyć zmysłowych i mariażu³⁷. Eros – tożsamość postaci, podobnie jak w przypadku dziewczyny, ujawnia napis u góry malunku – nie daje jednak za wygraną: konsekwentnie przesuwając dłoń z wieńcem w kierunku twarzy heroiny. Kiedy zdoła założyć go jej na głowę, nastąpi „triumf miłości”³⁸.



Ilustracja 1. Duris [?], Lekyt z Atalantą, ok. 500–490 r. p.n.e.,
Cleveland Museum of Art

Źródło: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Atalanta_Lekythos,_500-490_BC,_Greek,_Attic,_attributed_to_Douris,_ceramic_-_Cleveland_Museum_of_Art_-_DSC08215.JPG.

Scenkę na lekycie, jedyną taką w całej sztuce antycznej, moglibyśmy przy użyciu terminologii filmoznawczej określić mianem spoilera; zdradza ona wszak sam finał zmagania Atalanty o uczuciową niezależność, i to jeszcze

z łukiem i strzałami; w zbanalizowanej formie funkcjonuje on po dziś dzień, jako ozdoba walentynkowa.

³⁷ W sukurs takiemu odczytaniu gestu przychodzi kwestia, jaką kilkadziesiąt lat później wypowiada heroina w *Meleagrze* Eurypidesa: „Jeśli miałabym wyjść za mąż – a to oby nie nastąpiło nigdy! [...]” (fr. 12).

³⁸ Por. Druilhe: 75–76.

przed pojawieniem się większości artystycznych opracowań wątku z Melanionem (Hippomenesem)³⁹. Malunek budzi jednak zarazem pewien – by znów posłużyć się filmową aparaturą pojęciową – moralny niepokój: jak bowiem klasyfikować ostateczne zwycięstwo boga miłości nad bohaterką? W kategorii patriarchalnego „poskromienia złoŹnicy”? Przeznaczeniem kobiet w tradycyjnej wspólnocie greckiej było wszak małżeństwo i Atalanta skapitulowała tu być może przed siłą owego paradygmatu społecznego – z dziewiczej heroiny koniec końców zmieniła się w żonę... Zważywszy na uniwersalizm całego mitu oraz na możliwość jego odczytań również poza kontekstem cywilizacji antycznej, interpretacja taka budzi wszakże niedosyt. Dla wydobycia głębokich sensów całej sceny bardziej pomocne okazują się słowa, jakie bez mała pięćset lat po powstaniu wazy zawrze w jednej ze swoich bukolik Wergiliusz: *omnia vincit amor et nos cedamus amori* (ecl. 10, 69), ‘wszystko zwycięża miłość, i my zatem poddajmy się miłości’. Umożliwiają one dostrzeżenie w Atalancie przede wszystkim kochanki, pozwalają również na obserwowanie zmian, jakie pod wpływem konfrontacji z mężczyzną zachodzą wewnątrz niej samej.

Co ciekawe, transformacja owa rzadko tylko zaprzętała umysły literatów antycznych i, jeżeli w ogóle, traktowali o niej zdawkowo⁴⁰. O dogłębną analizę emocjonalnych stanów heroiny w newralgicznym momencie przejścia pokusił się jedynie Owidiusz.

W korpusie dzieł Sulmończyka wiadomości o dziewczynie narastają stopniowo – stopniowo też zyskują na relewancji. W debiutanckich *Miłoszkach*, jak widzieliśmy, poeta poczyna sobie z heroiną nader swobodnie: „rozkłada” ją na części pierwsze niczym lalkę, wyselekcjonowane członki przyrównuje zaś do adekwatnych części ciała Diany. Owa bezceremonialność w podejściu do obydwu postaci wpisuje się doskonale w krotochwilną atmosferę zbioru, prowadzącego tak motywy elegijne, jak ilustrujące je ewokacje mitologiczne *ad absurdum*. Rozbawienie nie opuszcza twórcy również przy tworzeniu *Sztuki*

³⁹ Chronologia odwołań do poszczególnych wielbicieli Atalanty czyni prawdopodobnym przypuszczenie, iż na lekcycie opiera się dziewczyna uczuci do Melaniona (Hippomenesa).

⁴⁰ Do wyjątków należy fraza z trzeciej idylli Teokryta „Atalanta ujrawszy Hippomenesa, popadła w zachwyt i głęboką miłość do niego” (3, 41–42). Por. również pieśni Katullusa 2a i 2b oraz komentarz do nich Aleksandry Klęczar w artykule *Poezja miłosna Katullusa* – Klęczar: 61–64.

kochania, swoistej parodii wielkich poematów dydaktycznych z przeszłości. Pokazuje tam Melaniona podczas zbliżenia intymnego z Atalantą, a wszystko to z intencją czysto instruktażową – celem zarekomendowania odbiorcom pozycji, jaką wybierają podczas aktu:

Pozwól się widzieć z tyłu, gdy tył jest niebrzydki,
a jeśli twarz masz ładną, połóż się na plecach.
Melanion na ramiona brał kochanki łydki,
więc gdy masz zgrabne nogi, ten układ zalecam.

(III 773–776; tłum. Ewa Skwara)

Wraz z upływem czasu Owidiusz jednak poważnie, dojrzewa jako artysta i jako człowiek. Pełnię swoich możliwości twórczych objawia na kartach monumentalnego poematu epickiego *Przemiany*⁴¹ w XV kunsztownych księgach, niekwestionowanego *opus magnum* literatury rzymskiej. Pod względem zawartości treściowej dzieło to jest, przynajmniej do pewnego stopnia⁴², wypadkową dwóch nurtów poezji hellenistycznej: erotycznego⁴³ oraz „metamorficznego”⁴⁴ – prezentuje rozmaite relacje interpersonalne⁴⁵ oraz wielorakie transformacje długiego szeregu postaci, głównie proveniencji mitycznej. Zmianom ulega również nastrój dzieła: korelując z ciężarem gatunkowym poszczególnych opowieści, już to przywodzi na myśl swawolną atmosferę z Owidiuszowych utworów młodzieńczych, już to zadziwia powagą i patosem.

Fakt, iż w galerii bohaterów uwzględnił poeta między innymi parę, którą dopiero co potraktował z cynizmem, nie powinien zaskakiwać: Atalantę i Melaniona łączyło wszak wzajemne pożądanie, a w ślad za nim – wspólne przeobrażenie. Jednak Sulmończyk nie przestał być w *Przemianach* wielkim

⁴¹ Jakkolwiek w obiegu naukowym przyjął się tytuł *Metamorfozy*, posługuję się tutaj jego starszym wariantem, zaproponowanym po raz pierwszy przez staropolskiego tłumacza poematu, Waleriana Otfinowskiego (wyd. 1683 r.), i spopularyzowanym następnie przez preromantycznego translatora dzieła, Brunona hr. Kicińskiego (wyd. lata 1825–26); z jego przekładu korzystam też w niniejszym artykule.

⁴² Dzieła, na których oparł się Owidiusz, komentuje szeroko Stanisław Stabryła w monografii *Owidiusz. Świat poetycki* – Stabryła: 231–237.

⁴³ Zob. s. 43.

⁴⁴ Transformacji dotyczyły np. utwory dwóch greckich poetów małoazjatyckich: Nikandra z Kolofonu (III/II wiek przed Chr.) i Partheniosa z Nikai (I wiek przed Chr.).

⁴⁵ Zob. Arndt: 109–113.

bardem miłości. Jako taki doskonale rejestrował zatem przeobrażenia, jakie zachodziły w Atalancie również na płaszczyźnie duchowej. W jego ujęciu wychodzi dziewczyna za Melaniona nie tylko na skutek swojej porażki w konkursie – współdecydują o także tym uczucia do młodzieńca, budzące się w niej przed przystąpieniem do biegu:

[...]
„Gdybym była szczęśliwszą, Hypomenie luby,
I wyrok mi nie wzbraniał iść w małżeńskie śluby,
Ze wszystkich byłbyś jeden dostał mię za żonę.”
Już go kocha, lecz serce pierwszy raz ranione
Nie wie, że to, co czuje, miłością się zowie.
Chciwie czekają nowej gonitwy widzowie.
(X 640–45 [632–635]⁴⁶)

Objaśnienia w przywołanym cytacie wymaga słowo „wyrok”, za pomocą którego oddał tłumacz łacińskie *fata* (w. 634); pozostaje ono w związku ze wcześniejszą konsultacją heroiny u wyroczni w sprawie przyszłego małżonka. Usłyszawszy o deklarowanej przez boga (*deus*; w. 564)⁴⁷ niechęci względem jej ewentualnego mariażu, bohaterka w geście samoobrony piętrzyć zaczyna trudności przed kandydatami na mężów. Co oczywiste, Owidiusz uwypukla tutaj głównie subordynację Atalanty względem bogów, traktując ją jako pretekst do dalszego rozwijania fabuły – jest jednak coś jeszcze. W pragnieniu docieczenia przez dziewczynę tożsamości partnera życiowego *in spe* akcentuje się po raz pierwszy w ogóle jej otwartość na relację z drugim człowiekiem.

Jak wspomniano, Owidiuszowa wiwisekcja duszy⁴⁸ Atalanty pozostała literacko odosobniona, nie znalazła ponadto swojego ekwiwalentu w antycznych sztukach plastycznych. Do wrażliwości artystów w o wiele większym stopniu przemawiała wcześniejsza więź dziewczyny z Meleagrem i to ją dokumentowali z lubością na rozlicznych artefaktach⁴⁹. Tymczasem przychylność bohaterki

⁴⁶ W nawiasach kwadratowych podano numerację wersów oryginału.

⁴⁷ Chodzi najpewniej o patrona mantyki, Apollona – por. Bömer: 191.

⁴⁸ Pojęcia „dusza” używam tu w znaczeniu, jakim w związku z analizą poematów Homero-
wych posługuje się Jacqueline de Romilly w książce „*Patience, mon coeur*”... (Romilly: 23–45).

⁴⁹ Zob. s. 45–46.



Ilustracja 2. Trójuchy dzban z reliefowymi medalionami, ok. II/III w. n.e.,
Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku

Źródło: Metropolitan Museum, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/250096?searchField=All&sortBy=Relevance&ao=on&ft=atalanta&offset=0&rpp=30&pos=16>.

względem triumfatora wyścigu odzwierciedla w zasadzie jedno⁵⁰ tylko naczynie – trójuchy gliniany dzban z przełomu II i III wieku po Chr., autorstwa niejakiego Felixa, pochodzący najpewniej z doliny Rodanu (ilustr. 2). Zdobny jest on w trzy gliniane apliki w formie odcisniętych stemplem medalionów, z trzema różnymi epizodami mitologicznymi; jeden z nich przedstawia Atalantę i Hippomenesa (formalnie: Hippomedona, taką wersję imienia umieszczono bowiem na przedmiocie) tuż po zakończeniu biegu. Mają oni zwrócone ku sobie twarze i nawet mówią ciał komunikują wzajemne zainteresowanie. Podczas gdy

⁵⁰ Inne dzieła sztuki z Atalantą i Melanionem znamy z kolei wyłącznie z tradycji pośredniej – dzięki opisowi geografą i podróżnikiem greckiego, Pausaniasza (II wiek po Chr.). Jego *Wędrowki po Helladzie*, pośród wielu innych, zawierają deskrypcję skrzyni, jaka stała w świątyni Hery w Elidzie: „z cedru, na niej wyrzeźbiono małe postacie: jedne z kości słoniowej, inne ze złota, jeszcze inne wykonano z samego cedru” (V 17; tłum. Janina Niemirska-Pliszczyńska). Zgodnie z dalszą relacją pisarza, na jednej z płaszczyzn kosztownego rekwizytu można było zobaczyć „Melaniona, obok niego Atalantę z jelonkiem” (V 19; tłum. Janina Niemirska-Pliszczyńska). Por. też pryp. 26.

młodzieniec dumnie pręży mięśnie, eksponując przy tym palmę zwycięstwa, heroina przybiera pozę zalotną: odsłania zza chitonu krągłą pierś, w dłoń ujmując zaś jabłko. Tym samym zdaje się proklamować Atalanta erotyczny wymiar całego konkursu oraz jego sensualne konsekwencje. Kiedy Bolesław Leśmian w *Jadwidze* określi piersi tytułowej postaci mianem „wonnych jak dwa jabłka”, będzie miał za sobą długą, ponad tysiącpięćsetletnią tradycję.

Obecny w tranzyjacji Atalanty magnetyzm z niebываłą siłą przyciągnął później twórców doby nowożytnej⁵¹. Sprzyjały temu zresztą rozmaite czynniki pozafabularne: z jednej strony – kaskada tłumaczeń na języki wernakularne samych *Przemian*, najistotniejszego kompendium mitologicznego dla europejskich artystów „w służbie antykowi”, z drugiej zaś – wzrastające z wiekiem na wiek zainteresowanie twórców nagością postaci mitologicznych. Rezultatem stały się dziesiątki dzieł sztuki – płócien, arrasów, rzeźb czy miedziorytów – ilustrujących Owidiuszową deskrypcję emocjonalnego i erotycznego przebudzenia heroiny.

Do szczególnie „introspektywnych” należy bezspornie obraz francuskiego malarza barokowego, Nicolasa Colombela, *Atalanta i Hippomenes*⁵², na którym tytułowe postaci ścierają się ze sobą w słynnym biegu (ilustr. 3). Narastającą w bohaterce gotowość do zmysłowej relacji partnerskiej symbolizuje tutaj jej odsłonięta krągła pierś wraz z leżącym naprzeciw kulistym owocem o cechach afrodyzjaku (czyżby nawiązanie do wazy Felixa?⁵³).

⁵¹ Średniowieczne wydania *Przemian* – które w największym bodaj stopniu popularyzowały mit o Atalancie po upadku Cesarstwa Zachodniorzymskiego – czy też komentarzy do dzieła „w duchu [...] moralistycznej alegorezy chrześcijańskiej” (Stabryła: CV) ilustrowane były bardzo skąpo. Do nielicznych przedstawień pary należy miniatura w manuskrypcie *Épître d'Othéa* (ok. 1400 r.) pióra włoskiej poetki Christine de Pisan, przechowywanym w Holenderskiej Bibliotece Narodowej w Hadze.

⁵² Punktem wyjścia dla Colombela były dwa płótna Guidego Reni, *Hippomenes i Atalanta*: jedno z lat 1618–1619 (Muzeum Narodowe Prado w Madrycie), drugie zaś z lat 1620–1625 (Muzeum Capodimonte w Neapolu).

⁵³ Przypuszczenie to wydaje się tym bardziej prawdopodobne, że także pozycja, w jakiej ukazał artysta Atalantę, wskazuje na inspirację sztuką antyczną: podobną pozę przybiera atleta z rzeźby *Dyskopol* Myrona (V wiek przed Chr.; niezachowany oryginał, liczne kopie) – za błyskotliwe spostrzeżenie dziękuję pani Małgorzacie Rutkowskiej.



Ilustracja 3. Nicolas Colombel, *Atalanta i Hippomenes*, ok. 1699 r.,
Liechtenstein Museum w Wiedniu

Źródło: Wikimedia Commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas_Colombel_-_Atalanta_et_Hippom%C3%A8nes_\(ca._1680\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas_Colombel_-_Atalanta_et_Hippom%C3%A8nes_(ca._1680).jpg)

Silną emanacją erotyczną odznacza się dalej płótno francuskiej portrecistki neoklasykistycznej, Elisabeth Vigée-Lebrun⁵⁴, *Młoda kobieta jako Atalanta* (ilustr. 4): co prawda przedstawia ono bohaterkę w biegu, jednak zarówno jej karminowe usta i czerwone ozdoby – korale, wstążka we włosach, pasek wokół talii – jak i triumfalnie wzniesiona w górę dłoń z jabłkiem wskazują na zmysłowe przeobrażenie postaci⁵⁵.

⁵⁴ Vigée-Lebrun uważa się za prekursorkę trendu, w myśl którego artystyczna wizualizacja mitu ograniczona zostaje wyłącznie do Atalanty (Dewes: 157).

⁵⁵ W przypadku tego obrazu możliwe jest poza tym jego odczytanie w kontekście biografii malarki. Jak podaje Eva Dewes w monografii *Freierprobe und Liebesapfel* (Dewes: 412), miała ona za pośrednictwem dzieła przestrzegać swoją jedyną córkę, Jeanne Julie Louise Lebrun,



Ilustracja 4. Elisabeth Vigée-Lebrun, *Młoda kobieta jako Atalanta*, ok. 1799 r., kolekcja prywatna

Źródło: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:C3%89lisabeth_Vig%C3%A9-Lebrun_-_Portrait_of_a_Young_Woman_as_Atalanta_L07031-69-lr-1.jpg.

Nie brakuje poza tym przedstawień Atalanty całkowicie po drugiej, miłosnej stronie lustra. Jej wizerunek kochanki *par excellence* uwiecznia na przykład zachwycająca skulptura w marmurze *Toaleta Atalanty*, dłuta Jeana-Jacquesa Pradier (ilustr. 5). Artysta ukazał heroinę w pozie, która do złudzenia przypomina „Afrodytę kucającą” – typ prezentacji cypryjskiej bogini, jaki zapoczątkował hellenistyczny rzeźbiarz Doidalses (III wiek przed Chr.) i jaki multiplikowano w kolejnych stuleciach⁵⁶. Podobnie jak pierwowzór pozbawioną

przed zamążpójściem (Atalanta niedługo wszak cieszyła się pożyciem małżeńskim) – wbrew jej woli dziewczyna krótko po zakładanym powstaniu portretu w 1799 r. poślubiła jednak dyrektora teatru cesarskiego w Sankt Petersburgu, Gaetana Bernarda Nigrisa.

⁵⁶ By wspomnieć chociażby olśniewającą *Wenus Lely* z kolekcji Gonzagów (British Museum w Londynie).

szat, marmurową Atalantę Pradiera przystraja jedynie wieniec z kwiatów. Ornament ten wraz z trzema jabłkami, uplasowanymi na postumencie przed jej prawym kolanem, pozwala domniemywać, iż gonitwa z zalotnikiem dobiegła już końca, dziewczyna zaś tuż po zażyciu kąpieli spotka się z nim z ponownie, tym razem w alkowie⁵⁷.



Ilustracja 5. Jean-Jacques Pradier, *Toaleta Atalanty*, 1850 r., Luwr
Źródło: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pradier_Toilette_d%27Atalante.jpg.

⁵⁷ Eva Dewes proponuje interpretację posągu, w myśl której kucająca Atalanta z jabłkami jest swoistym *pars pro toto*, symbolizując cały mit – Dewes: 425.

Wspólny mianownik dla powyższych artefaktów – jak również znakomitej większości innych, nieuwzględnionych w niniejszym artykule – stanowią, obok protagonistki, owoce jabłoni. Dbałość artystów o ich należyte wyeksponowanie daje się łatwo wytłumaczyć funkcją istotnego czynnika sprawczego, jaką pełnią w opowieści; urastają one ponadto do rangi atrybutu Atalanty. Ze względu na swój „doskonały” kształt i szlachetną barwę (w przypadku obrazów czy arrasów) dostarczają poza tym odbiorcom niewątpliwej przyjemności estetycznej. Na tym wszelako nie wyczerpują się wszystkie ich zasługi – w jabłkach zawierają się bowiem dwie niezwykle relewantne dla Starego Kontynentu tradycje: obok antycznej, również chrześcijańska. Fakt ten predestynuje niejako widzów do wielopoziomowych odczytań dzieł, rozważenia ich w kontekście odmiennych od siebie kultur i ich symboli. Czy Hippomenes z płótna Colombela, rzucający owoce w kierunku rywalki, staje się pogańskim odpowiednikiem biblijnej Ewy, kusicielki Adama⁵⁸? Albo co oznacza owoc, który dzierży w dłoni Atalanta z portretu Vigée-Lebrun? Rychłe „zelwienie” bohaterki? Lub może raczej „zmartwychwstanie”, przebudzenie do życia w małżeństwie? Ku jakim wreszcie wnioskom poprowadzi ilość⁵⁹ jabłek, którą wyeksponował na postumencie swojej rzeźby Pradier? Trójka miała w antyku swoją specjalną wymowę apotropaiczną, inna jej symbolika przeniknęła z kolei chrystianizmem...

Niepomiernie mniejszą popularnością niż wyścig cieszył się wśród twórców nowożytnych segment małżeński z biografii Atalanty, zakończony przemianą partnerów w lwią parę. Niejako wbrew nośności, tudzież bogatej symbolice lwiego motywu w sztuce – by wspomnieć tu chociażby malarskie wyobrażenia

⁵⁸ Trzeba oczywiście pamiętać, iż w Księdze Rodzaju owoc pierwszych rodziców nie zostaje jeszcze dookreślony pod względem gatunkowym. Z jabłkiem utożsamił go wiele stuleci później Święty Hieronim (IV/V wiek po Chr.) w swoim przekładzie Biblii na łacinę. O zastosowaniu przezeń zamienni zdecydowała zapewne graficzna zbieżność dwóch pojęć: odpowiednikiem zarówno „jabłka”, jak i „zła” jest w łacinie *malum*. Propozycję tłumacza podchwycili następnie europejscy malarze religijni. Owoce jabłoni jako jedne z najpopularniejszych na Kontynencie ułatwiały im dotarcie ze swoim przekazem biblijnym do rodzimej publiczności.

⁵⁹ Od czasów starożytnych zaznacza się niekonsekwencja artystów co do liczby prezentowanych owoców. Jak już wzmiankowano, jedno tylko jabłko widnieje na dzbanie Felixa, zaledwie jedno ozdabia też płótno Vigée-Lebrun. W innych przypadkach zredukowano z kolei ilość owoców do dwóch: tak na miniaturze z rękopisu *Épître d'Othéa* (ok. 1400 r.), znajdującym się w londyńskim British Museum.

Świętego Hieronima z nieodłącznym „królem zwierząt”⁶⁰, któremu podług *Złotej legendy* uratował życie – artyści rzadko kiedy podchwytywali go *à propos* heroiny. Do wyjątków należy spektakularna fontanna na jednym z najważniejszych i najpiękniejszych placów Madrytu, Plaza de Cibeles, projektu architekta José de Hermosilli; zrealizowana w 1777 roku przez innego architekta, Venturę Rodrígueza, przedstawia zwierzęta w zaprzęgu Kybele, małoazjatyckiej bogini płodności i urodzaju.

Całkiem niedawno⁶¹ zaciekawienie osobliwą przemianą kochanków okazali ponadto twórcy kinematograficzni – we francuskim filmie *Métamorphoses* Christophe’a Honoré z roku 2014, „pierwszej długometrażowej, aktorskiej ekranizacji *Metamorfoz*” (Piętka: 362), wątek romansu (bohaterowie nie biorą tu ślubu) „współczesnych aż do granic” – by pozostać w atmosferze skojarzeń kinowych – Atalanty i Hippomenesa wieńczy ujęcie lwicy i lwa, wyraźnie sobie niechętnych; dzieło, którego związki ze źródłowym poematem pozostają dosyć luźne⁶², nie uwzględnia dla odmiany poddańczości bohaterów względem Wielkiej Macierzy.

Obydwie składowe partie finalnej mitu pojawiają się natomiast u Owidiusza, scalone ze sobą na kartach *Przemian*. Poeta poprzedza ich niezwykle sugestywny opis informacją, którą sugeruje także Hyginus w *Opowiastkach*: że sama Wenera rozpałała w Hippomenesie silną namiętność względem Atalanty jako zemstę za to, że młodzieniec nie okazał jej czci. Miało to mieć dla pary dalekosiężne konsekwencje:

Ciemna była w pobliżu kościoła jaskinia,
W twardej opoce, czasu potęgą wykuta,
Miejsce to było święte. Tam pięknością dłuta
Sławne bogów posągi kapłani przynoszą:
Tę grotę świętokradzką skazili rozkoszą.

⁶⁰ Np. *Święty Hieronim w pracowni* Niccoló Antonio Colantonio z ok. 1444 r. (Muzeum Capodimonte w Neapolu).

⁶¹ Dla porównania: pierwsze ekranizacje *Odysei* Homera powstały w latach pięćdziesiątych XX wieku.

⁶² Por. Piętka: 364: „Można odnieść wrażenie, że źródłem tego rodzaju uwspółcześnionych przekształceń jest nie tyle wnikliwa, »filologiczna« lektura tekstu, ile przede wszystkim pewna wizja mitologii jako zestawu uniwersalnych, nieustannie »aktualnych« prawd, a *Metamorfozy* są tu taktowane po prostu jako zbiór owych mitologicznych opowieści”.

Bogi wzrok odwracają, Cybela już nie wie,
Czy ich w Styksu otchłaniach pogrążyć ma w gniewie.
Kara lekką się zdaje, w lwy zmienia zuchwalce,
Szyje grzywą okrywa, uzbraja ich palce,
Grzbiet im twardnieje, wściekłość ich oczy rozzarza,
Długi ogon za nimi po piasku się tarza,
Moc cała w piersiach; ryczą, bo mówić nie mogą.
Las jest ich strzeżą, wszystkich napawają trwogą.
Tylko ich⁶³ matka bogów powściąga wędzidły.

(X 697–711 [691–704])

Powyższe wydarzenia na sposób inny niż wcześniejsza rywalizacja wpisują się w nadrzędną zasadę organizacyjną poematu – metamorfozę. Jak pamiętamy, przy okazji wyścigu obrazował twórca wewnętrzną przemianę dziewczyny – tym razem utrwalił zaś przeobrażenie fizjonomii jej i jej małżonka, doprecyzował też zakres obowiązków nowo powstałej pary zwierząt. Incydenty te poddają się interpretacji niejako podwójnej. Można oto, wyekscerpowawszy wpiery z kontekstu dzieła, rozpatrywać je w kategorii dzieła „samego w sobie”, finezyjnego poetyckiego odpowiednika dla omówionych wcześniej relacji mitografów. Wszystkie trzy źródła razem wzięte uprawniają poza tym postawienie tezy o swoistej „budowie pierścieniowej” biografii Atalanty. Dziewczyna, która swoje dzieciństwo i wczesne lata młodzieńcze spędziła w leśnej głuszy, pod opieką najpierw niedźwiedzicy, później zaś Artemidy (Diany), po kilkukrotnej konfrontacji z ludźmi – w związku z łowami w Kalidonie oraz wyprawą Argonautów – wraca ostatecznie na łono dziekłej natury jako element zwierzyńca swojej patronki⁶⁴.

⁶³ Zaimek „ich”, adekwatnie do wersji oryginalnej, łączyć należy z rzeczownikiem „wędzidły”.

⁶⁴ Ogólnie rzecz biorąc, stosunek patronki Atalanty do zwierzyny łownej nie był jednoznaczny, co szczególnie dobrze widać na przykładzie jeleni. I tak z Kallimachowego *Hymnu na Artemidę* wynika, iż w posiadaniu greckiej Diany były psy myśliwskie, zdolne wytrapiać legowiska tych zwierząt (w. 91). Liczni twórcy przywołują poza tym historię myśliwego Akteona: bogini – z zazdrości o jego sukcesy łowieckie (Eurypides, *Bachantki* 337 i nn.) czy może w odpowiedzi na to, że zobaczył ją nagą (Owidiusz, *Przemiany* III 138–152) – przedzierzgnęła go w jelenia, skutkiem czego rozszarpany został przez własne psy. Z kolei Strabon (przełom er) odnotowuje w swojej *Geografii*, że ze stałego łądu na świętą wyspę bogini w pobliżu Kolofonu przyplwały cielne łanie, by pod jej pieczę wydawać na świat młode (XIV 1, 29). Jeśli chodzi o lwy, świadectwem opiekuńczości Artemidy względem ich potomstwa stają się słowa z tragedii *Agamemnon* Ajschylosa: „Wszelkiego zwierza łąk i kniej / bezbronny miot / w pieczy ma słiczna pani. / Drobiazg leśny miłuje serdecznie, / Groźnej

Inaczej będzie miała się rzecz, gdyby rozpatrzyć zakończenie mitu na tle całego poematu. Wpisze się ono wówczas w szereg opowieści, w których bogowie z rozmaitych powodów mszczą się na istotach niższej rangi, przedzierzgamy je w zwierzęta. Z losem Atalanty bodaj najbardziej współgra w *Przemianach* historia Kallisto (II 409–508), zobowiązanej do dziewiczości nimfy z orszaku Diany. Podobieństwa sygnalizuje Sulmończyk już w opisie zewnętrzza bohaterki. I tak, córka Jazosa⁶⁵

Gładką haftką od góry szatę swoją spięła,
W jeden węzeł na głowie włos prosto ujęła.
Kołczan zaś, brzęcząc, spadał z lewego ramienia;
W lewej dłoni łuk niosła, jak gdyby z niechcenia.

(VIII 325–328 [318–421]),

gdy tymczasem

Prząść ani włosów trefić nie lubi Kallisto,
Ubiór ma skromny, haftka spina suknię czystą,
Wstążka biała włos ścisła niedbale związany.
Zawsze zbrojna, jest godną rycerką Dyjany.

(II 417–420 [409–415])

Symetryczność obydwu opisów uwidacznia się jeszcze bardziej w łacińskiej wersji oryginalnej (odpowiednio: VIII 318–21 i II 409–415)⁶⁶. Składową

lwicy karmiony mlekiem...” (ww. 137–141; tłum. Stefan Srebrny). Protomy tych zwierząt w dojrzałej fazie życia figurują również na szacie wczesnego (VII wiek przed Chr.) posągu Artemidy Efeskiej.

⁶⁵ Owidiusz wyróżnia w *Przemianach* dwie Atalanty: pogromczyni dzika z Kalidonu przypisuje arkadyjskiego ojca o imieniu Jazos (VIII 317), z kolei w uczestniczące wyścigu dostrzega potomkinię Schojneusa z Beocji (X 609). W niniejszym artykule, niejako z inspiracji Apollodora, obydwie bohaterki potraktowane zostały łącznie: mitograf zaznacza w *Bibliotece...* (III 109) mnogość imion ojcowskich jednej i tej samej Atalanty, podawanych na przestrzeni czasu przez różnych twórców.

⁶⁶ *Met.* VIII 318–321: *rasilis huic summam mordebat fibula vestem, / crinis erat simplex, nodum conlectus in unum, / ex umero pendens resonabat eburnea laevo / telorum custos, arcum quoque laeva tenebat;*[...] oraz *Met.* II 409–415: *dum redit itque frequens, in virgine Nonacrina / haesit, et accepti caluere sub ossibus ignes. / non erat huius opus lanam mollire trabendo / nec positu variare comas; ubi fibula vestem, / vitta coercuerat neglectos alba capillos; / et modo leve manu iaculum, modo sumpserat arcum, / miles erat Phoebe* [...].

obydwu opisów jest grupa nominalna *fibula vestem* ('haftka suknię'; VIII 318 i II 412), umieszczona każdorazowo na końcu wersu (notabene nie pojawia się ona nigdzie więcej w poemacie). Uwagę zwraca ponadto słowo „łuk” (*arcus*) na określenie broni, jaką dzierży każda z dziewcząt (VIII 321 i II 414), oraz definiowanie posługi bohaterki przy pomocy terminów militarnych: podczas gdy Atalanta funkcjonuje jako *telorum custos* ('strażniczka broni'; VIII 321), o Kallisto wiadomo, że *miles erat Phobes* ('żołnierką była Diany'; II 415); obydwa epitety umieścił zresztą poeta w inicjalnej pozycji wersów.

W dalszej kolejności unaocniają się zbieżności w warstwie fabularnej każdego z mitów. Po pierwsze, obydwie protagonistki stają się obiektem niekontrolowanego pożądania ze strony mężczyzn, odpowiednio: Hippomenesa i Jowisza, w efekcie czego dochodzi do współżycia każdej z par (na Kallisto zostaje ono zresztą całkowicie wymuszone i zakończone ciążą). Po drugie, mimo iż każda z bohaterek dopuszcza się owego wykroczenia z inicjatywy partnera, konsekwencje zmuszona jest ponieść osobiście. I tak, nimfa Diany za sprawą Junony⁶⁷ doznaje przeobrażenia w niedźwiedzicę, którą z kolei dawny uwodziciel, uratowawszy wpiery od śmierci z rąk wspólnego potomka pary – Arkas wymierzył do „niedźwiedziałej” Kallisto z łuku, nieświadom prawdziwej tożsamości zwierzęcia – umieszcza wraz z synem na niebie⁶⁸ pod postacią gwiazdozbiorów: Wielkiej i Małej Niedźwiedzicy. Gdy idzie o Atalantę, za równoważnik owego katasteryzmu uznać można służbę dziewczyny⁶⁹ u Kybele, której kult w okresie powstania poematu przeżywał w Rzymie swój renesans⁷⁰.

⁶⁷ Niektóre źródła antyczne podają, że za metamorfozą bohaterek w zwierzęta stała sama bogini łowów: w związku z opowieścią o Kallisto wskazuje Dianę Hyginus (traktat *O astronomii* [II 1]), w nawiązaniu do mitu o Atalancie wspomina Artemidę Nonnos (IV/V wiek po Chr.) z afrykańskiego miasta Panopolis (poemat *Dionisiaka*, V 12, 87–89).

⁶⁸ Zgodnie z treścią Kallimachowego *Hymnu na Artemidę* (ww. 214–216) Arkas był pradziadkiem Jazosa. Postulowane przez poetę pokrewieństwo stanowić może dodatkowe uzasadnienie dla odnotowanych przez Owidiusza podobieństw między bohaterkami.

⁶⁹ Inna paralela pomiędzy bohaterkami polega na tym, że o ile Kallisto lśni na firmamencie niebieskim wraz z synem, Atalanta swoją posługę u Kybele pełni razem z Melanionem. Pewnej atrakcyjności spostrzeżeniu temu przydaje fakt, iż wzmiankę o zakochanej parze wplata do swojego poematu o gwiazdach *Astronomica* (V 174–182) poeta Maniliusz (I wiek po Chr.).

⁷⁰ U Owidiusza objawia się on zwłaszcza na kartach kolejnego dzieła, kalendarza poetyckiego *Fasti*. Poeta czyni w nim m.in. aluzję do dokonanej z inicjatywy cesarza Augusta odbudowy

Przemiany uwydatniają jednocześnie ważne dyferencje pomiędzy bohaterkami; najważniejsza z nich wiąże się z kwestią prokreacji. Kallisto wydaje na świat syna i, nim jeszcze załśni razem z nim na firmamencie niebieskim, doświadcza na Ziemi trudów samotnego rodzicielstwa – Atalanta pozostaje tymczasem bezdzietna. Dzięki relacjom Hyginusa oraz Apollodora wiemy wszelako, że również jej przypadło w udziale macierzyństwo. Między pisarzami nie ma natomiast jedności co do ojca dziecka: podczas gdy autor *Opowiastek* sugeruje Meleagra, twórca *Biblioteki...* opowiada się za Melanionem⁷¹.

Na małżonka Atalanty⁷² jako na rodzica chłopca wskazywał także domniemany⁷³ rówieśnik Apollodora, geograf i podróżnik Pauzanasz, w swoich *Wędrówkach po Helladzie* (III 12,9). Dwa stulecia później wtórował mu z kolei gramatyk i komentator Wergiliuszowej *Eneidy*, Serwiusz (*ad VI* 480). Z kolei wersja Hyginusa nie znajduje potwierdzenia w żadnym innym utworze literackim; na samo uczucie pomiędzy heroiną a Meleagrem pozostaje jednak wrażliwa sztuka.

Uwagę autorów skupili na sobie zakochani u progu epoki hellenistycznej. Obok wzmiankowanego już wcześniej rozmiłowania ówczesnych twórców w detalu i ich preferencji względem zagadnień pozaspółecznych⁷⁴, coraz wyższa stawała się w dziełach owego czasu frekwencja odniesień do wątków miłosnych. W zjawisku tym widzieć można wypadkową dynamicznych zmian politycznych w świecie greckim po śmierci Aleksandra Wielkiego, jak i wpływy – zwłaszcza na gruncie poezji – osiągnięć literatury wcześniejszej. Silne piętno na poezji

świętyni Kybele na Palatynie w pierwszych latach naszej ery (*Fast.* IV 347–348), stwierdza również, że „ona bogów zrodziła, jest z nich najważniejsza” (*Fast.* IV 359–360; tłum. Elżbieta Wesołowska). Znaczeniu Wielkiej Macierzy w okresie augustowskim poświęcone zostało studium Roslynnę Bell, *Power and Piety...* Na temat okoliczności sprowadzenia bogini do Rzymu za drugiej wojny punickiej zob. Stankiewicz: 109–113.

⁷¹ Apollodor dopuszcza ponadto możliwość ojcostwa Aresa. Opcja ta znajduje później potwierdzenie w jednym jeszcze źródle starożytnym – komentarzu Serwiusza (IV wiek po Chr.) do *Eneidy* (*ad VI* 480; bóg wojny występuje tu rzecz jasna pod rzymskim imieniem Mars). Warto zaznaczyć, iż Atalanta, Ares i Parthenopajos pojawiają się we trójce na apuljskim kraterze czerwonofigurowym z około 350 roku przed Chr., jako dzieło tzw. malarza Likurga (Ermitaż w Sankt Petersburgu).

⁷² Por. przyp. 1.

⁷³ Por. przyp. 1.

⁷⁴ Por. s. 24.

aleksandryjskiej odcisnął zwłaszcza Eurypides⁷⁵ ze swoją umiejętnością wyrażania słowem silnych namiętności człowieczych.

Najwybitniejszym dziełem tragika pozostaje tragedia *Medea*, trudno zatem dziwić się, iż losy kolchidzkiej czarodziejki znalazły się następnie w repertuarze wątków z dużą pieczołowitością opracowywanych przez aleksandryjczyków. Zatoszczył się o to Apollonios Rodyjski (III wiek przed Chr.); jego epos *Wyprawa Argonautów* w dużej mierze ogniskuje się wokół młodzieńczego etapu życia królowej – praktyk magicznych, miłości do Jazona, ucieczki z ojczyzny oraz pierwszych zbrodni. Nim jednak poeta nakierował swoją uwagę na Medeę, wyraził zaciekawienie Atalantą. Obsadził ją w roli co prawda epizodycznej, za to wielce wymownej: niedosłej⁷⁶ uczestniczki podróży na okręcie, na którym (czego dziewczyna zupełnie nie była świadoma) płynąć miał obok wielu innych herosów Hellady także i Meleager:

W prawej swej ręce miał [Jazon] włócznie daleko wodzącą –
od Atalanty ten dowód przyjaźni otrzymał, gdy został
przez nią gościnnie przyjęty na górze Majnalos, ponieważ
bardzo pragnęła iść z nimi. On jednak sam ją powstrzymał,
gdz się obawiał, że spory wybuchną z powodu dziewczyny.

(I 771–775 [769–773]; tłum. Emilia Żybert-Pruchnicka)

Epik w kilku zaledwie wersach ukazać zdołał współtworzące heroinę sprzeczności: wydobyl na światło dzienne jej skłonność do awanturniczności, udziału w przedsięwzięciach ryzykownych, o trudnych do przewidzenia skutkach. Zarazem jednak, jak gdyby pomny treści *Katalogu...* i właściwej bohaterce siły uwodzenia, powstrzymał Jazona od wpuszczenia jej na pokład⁷⁷. Uczynił tak – by sparafrazować tu współczesne słowa o innym wielkim żeglarzu

⁷⁵ Por. Lesky 1957: 671.

⁷⁶ Jak pamiętamy, zgodnie z wersją Apollodora (I 111) Atalanta wzięła jednak udział w wyprawie.

⁷⁷ Na okręcie znalazło się jednak miejsce dla broni Atalanty, подарowanej przez dziewczynę Jazonowi. Emilia Żybert-Pruchnicka, stwierdzając we wprowadzeniu do swojego przekładu *Wyprawy...*, iż „w pewien sposób włócznia bohaterki zastępuje jej fizyczną obecność” – Apollonios z Rodos: 30 – zachowuje słuszność jedynie do pewnego stopnia. Mamy tu bowiem do czynienia nie tyle z substytucją heroiny jako takiej, co z redukcją jej barwnej osobowości li tylko do aspektu waleczności.

starożytności, Odysie – „na pewno z korzyścią dla mitu, ale być może ze szkodą dla dziewczyny”: mimo erotycznej orientacji całego poematu, nie udzielił Atalancie prawa do miłości⁷⁸.

Zaniechania owego nie dopuszczono się natomiast w hellenistycznej sztuce plastycznej – wręcz przeciwnie: wątek romansowy łowów w Kalidonie cieszył się wśród artystów owego czasu szczególnym zainteresowaniem, niepomrotnie większym niż samo polowanie na zwierza. Taki obraz wyłania się w każdym razie z malowideł na wazach czerwonofigurowych twórcy, który z uwagi na swe upodobanie w słynnym Kalidończyku zaskarbił sobie przydomek „malarza Meleagra” (IV stulecie przed Chr.). Emocjonalną więź pomiędzy bohaterami uwydatniać zwykł artysta poprzez ich odpowiednie gesty, dotyk, spojrzenia. Widoczne jest to między innymi na amforze z lat 420–380 przed Chr. (ilustr. 6). Obok wymienianych przez parę czułości frapuje bijący z Atalanty kobiecy czar; wyraża się on w kokieterijnym ułożeniu jej stóp, strojnej szacie, ozdobach w uszach, na włosach i przegubie ręki. Jedynie oszczep, który dzierży w dłoni, nie pozwala zapomnieć o dzikiej, nieokiełznanej naturze dziewczyny.

Artyści w Rzymie rozproszyli natomiast swoją uwagę pomiędzy uniesienia miłosne Atalanty⁷⁹ a jej rozpacz po śmierci ukochanego. Tę ostatnią niezwykle sugestywnie oddaje zwłaszcza sarkofag z II stulecia po Chr.⁸⁰: heroina widnieje na nim z głową pochyloną w dół, z twarzą ukrytą w dłoni. W górę ku dziewczynie spogląda z kolei pies u jej stóp – niewątpliwy symbol sztuki łowieckiej, która obydwu bohaterów scalała ze sobą uczuciowo⁸¹.

⁷⁸ Tym samym okazał się Apollonios spadkobiercą Homerowej „tradycji marynistycznej”; także Odysseusz w powrotną podróż do Itaki nie zabrał ze sobą żadnej kobiety.

⁷⁹ Choćby mural na Domu Centaura w Pompejach.

⁸⁰ Muzea Kapitolińskie w Rzymie.

⁸¹ Warto zaznaczyć, że trumienną dekorację „rozpaczliwą” o jedno stulecie poprzedza lament Atalanty nad śmiercią zupełnie inną, dopiero bowiem przeczuwaną: śmiercią własnego dziecka. Wewnętrzne rozdrażnienie heroiny zdjętej lękiem o bezpieczeństwo Parthenopajosa podczas wyprawy przeciwko Tebom rejestruje Stacjusz w *Tebaidzie* (IV 310–344).



Ilustracja 6. Amfora, Polowanie na dzika kalidońskiego, ok. 420–380 r. p.n.e.,
Narodowe Muzeum Archeologiczne w Atenach

Źródło: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:NAMA_15113_Calydonian_Hunt_3.JPG.

Odtworzona biografia Atalanty sprzyja zadumie nad jej osobliwym losem, pragnieniami niestandardowymi w świetle antycznych obyczajów, nad nieoczywistym „typem kobiecości”... Przy okazji pojawić się mogą wątpliwości co do współbrzmienia osobowości heroiny z istotą wydarzeń, w jakich brała udział. Zwłaszcza końcowa partia życiorysu wydaje się zawierać w sobie pewne cechy nieprawdopodobieństwa – bo czy równie niezależna, dynamiczna postać jak Atalanta faktycznie potrafiła wykazać się cierpliwością na tyle dużą, by u boku obojętnego jej partnera w nieskończoność ciągnąć wóz Wielkiej Macierzy? Żaden z mitografów antycznych nigdy tego nie zakwestionował – kwestię trudno jednak uznać za zamkniętą. Na nowo podjęła ją niedawno profesor Elżbieta Wesołowska, znawczyni literatury antycznej i miłośniczka poezji Owidiusza (który, jak pamiętamy, zaprzął bohaterkę-lwicę do jarzma). W utworze *Atalanta* wkłada w usta tytułowej postaci intrygującą deklarację⁸²:

⁸² Pełny tekst utworu znajduje się w księdze jubileuszowej *Aetas aurea. Sto lat Filologii Klasycznej na Uniwersytecie w Poznaniu* (s. 538).

Mam ja szybkie nogi.
Do biegania-m skora.
Znajdę sobie skałę stromą lub otchłań jeziora.

(ww. 10–12)

Czy pobrzmiewa tu piętnasta epistula z młodzieńczego cyklu *Heroidy*⁸³ Sulmończyka, w której Safona przymierza się do samobójczego skoku w morską kąpiel po utracie kochanka Faona? A może odbija się w utworze echo sylwy II 3 Stacjusza, gdzie dla nimfy Pholoe jedynym sposobem ucieczki przed półzwierzęcym Panem okazuje się przypadnięcie w jeziornej głębinie – i do której to decyzji inspiruje boginkę potężna Diana?... Wydaje się, że Atalantą powodują jednak inne pobudki. Dla niej, długonogiej atletki, skok „z wysokości” lub „na główkę” będzie co najwyżej przystankiem w pogoni za wolnością – tą od jarzma, ale i od miłości. Właściwy epilog do antycznej biografii heroiny zapewne dopiero powstanie.

Bibliografia

- Aetas aurea. Sto lat Filologii Klasycznej na Uniwersytecie w Poznaniu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2019.
- Albrecht, Michael von. *Geschichte der römischen Literatur*. Bd. 1. Berlin–Boston: de Gruyter, 2012.
- Álvarez Hernández, Arturo. *La poética de Propertio (Autobiografía artística del ‘Calimaco romano’)*. Assisi: Accademia Propertiana del Subasio, 1997.
- Alpatow, Michał W. *Historia sztuki*. T. 1. Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 1968.
- Apollodor. *Biblioteka opowieści mitycznych (Bibliothèque)*. Tłum. i oprac. Tomasz Mojsik. Wrocław: ISKŚiO UWŕ, 2018.
- Apollonios z Rodos. *Wyprowa Argonautów po Złote Runo (Argonautiká)*. Tłum. i oprac. Emila Żybert-Pruchnicka. Wrocław: ISKŚiO UWŕ, 2012.
- Arndt, Aleksandra. „Z XIX-wiecznego wokabularza erotycznego. Miłosny wymiar »Metamorfoz« w szacie językowej Brunona hr. Kicińskiego”. *Dwa millennia z Owidiuszem*. Red. Łukasz Berger, Monika Miazek-Męczczyńska, Marlena Puk,

⁸³ Formalnie rzecz biorąc, Atalantę wzmiankuje twórca krótko w liście czwartym, kreślonym przez Fedrę do Hippolita (*Her.* 4, 40).

- Ewa Skwara, Elżbieta Wesołowska. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2020. 99–132.
- Bell, Roslynne. *Power and Piety: Augustian Imagery and the Cult of The Magna Mater*. Ph.D. Thesis. Christchurch: Classics Department of University of Cantenbury, 2007.
- Bobrowski, Antoni. *Mitologia w rzymskiej elegii i liryce miłosnej okresu augustowskiego*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 1997.
- Bömer, Franz. *P. Ovidius Naso: Metamorphosen. Kommentar*. Bd. 4. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1980.
- Burkert, Walter. „Mito y Mitología”. *El Mundo Antiguo. 1200 a. C. – 600 d. C.* Madrid: Ediciones Akal, 1998. 11–35.
- Dewes, Eva. *Freierprobe und Liebesapfel. Der Mythos von Atalante und Hippomenes in der Kunst uns Seine interdisziplinäre Rezeption*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2011.
- Dräger, Paul. *Untersuchungen zu den Frauenkatalogen Hesiods*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1997.
- Druilhe, Émilie. *Farouche Atalante. Portrait d'une héroïne grecque*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2016.
- Encyklopedia sztuki starożytnej. Europa, Azja, Afryka, Ameryka*. Wstęp Kazimierz Michałowski. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1975.
- Grimal, Pierre. *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*. Red. Jerzy Łanowski. Tłum. Maria Bronarska, Barbara Górska, Anna Nikliborc, Joanna Sachse, Olga Szarska, Jerzy Łanowski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1987.
- Kłęczar, Aleksandra. „Poezja miłosna Katullusa” Katullus. *Poezje wszystkie*. Tłum. Aleksandra Kłęczar, Grzegorz Franczak. Oprac. Aleksandra Kłęczar. Kraków: Homini, 2013. 7–217.
- Lesky, Albin. *Geschichte der griechischen Literatur*. Bern: Francke Verlag, 1957/58.
- Lilja, Saara. *The Roman Elegists' Attitude to Women*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1965.
- Piętka, Radosław. „Owidiusz filmowy”. *Dwa millenia z Owidiuszem*. Red. Łukasz Berger, Monika Miazek-Męczyńska, Marlena Puk, Ewa Skwara, Elżbieta Wesołowska. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2020. 359–379.
- Romilly, de Jacqueline. „Patience, mon coeur!”. *L'essor de la psychologie dans la littérature grecque classique*. Paris : Les Belles Lettres, 1984.

- Stabryła, Stanisław. *Owidiusz. Świat poetycki*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989.
- Stankiewicz, Lucyna. „Pierwsze bóstwo azjatyckie w Rzymie / The First Asian Deity in Rome”. *Religia i polityka w świecie antycznym*. Red. Ryszard Sajkowski. Ostróda: Muzeum w Ostródzie, 2005. 109–113.
- Wesołowska, Elżbieta. „Agamemnon i jego lwia rodzina”. *Zabójstwo dziecka w literaturze i kulturze*. Red. Kazimierz Iłski, Małgorzata Chmielarz, Zbigniew Kopeć, Ewa Kraskowska. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2014. 33–44.
- Sandauer, Artur. „Wstęp”. Teokryt. *Sielanki*. Tłum. i oprac. Artur Sandauer. Warszawa: Polski Instytut Wydawniczy, 1981. 5–21.
- Tibullus. *Elegie miłosne*. Tłum. i oprac. Aleksandra Arndt. Kraków: Homini, 2015.
- Ziółkowski, Adam. *Historia Rzymu*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2008.

Atalanta Antinomies and Their Ancient Concretizations

Summary

The article presents the image of Atalanta in ancient literature and art. Changes in the manner of presenting Atalanta depend on the temperament of the creators and external factors, chiefly on the literary fashions and the political situation. The characteristics of Atalanta presented by the artists contain numerous contradictions. The heroine combines the features of an adventurer, seducer and woman mourning the loss of her lover. Some of her character traits inspire poets, while painters and sculptors show a rather different side of her personality.

Keywords: Atalanta, poetry, evolution of image

Słowa kluczowe: Atalanta, poezja, sztuka, ewolucja wizerunku

Cytowanie

Arndt, Aleksandra. „Antynomie Atalanty i ich konkretyzacje antyczne”. *Rocznik Komparatystyczny* 12 (2021): 15–49. DOI: 10.18276/rk.2021.12-01.