

JOANNA KŁOS

(Warszawa)

CZŁOWIEK Z MARMURU,
CZYLI CO SKRYWA W SOBIE PETRONIUSZ*

I

Znana filolożka Julia Haig Gaiser jest autorką obrazowego porównania cytowanego w literaturze przedmiotu poświęconej *reception studies*¹. Na porównanie to składają się dwie kontrastujące wizje procesu recepcyjnego. Z jedną z nich Gaiser polemizuje, twierdząc, że źródło antyczne to nie obszyta piłka baseballowa, która przelatuje przez kolejne bazy (czyli epoki czy kultury), by dotrzeć do współczesnych w niezmienionym stanie i by dopiero oni, jako pierwsi sprawni łapacze, mogli ją uchwycić. W to miejsce badaczka wprowadza obraz tekstu oryginalnego jako lepkiego i gliniastego przedmiotu, który przez wieki i granice przekazywany jest z rąk do rąk, a do współczesności dociera już wielokrotnie przeformowany i obłożony warstwami interpretacji dokonanyymi przez poprzednie pokolenia.

Inna, mniej już metaforyczna, jednak równie trafnie ujmująca wielopłaszczyznowość procesu recepcyjnego analogia wyłania się z twierdzenia od dłuższego czasu już przyjętego w publikacjach z tej dziedziny – że formą dialogu ze źródłem antycznym, w którym rozbrzmiewają echa kontekstów pobocznych i tradycji pośredniczących, jest już samo jego tłumaczenie². Wynika to z faktu, że tłumaczenie, jak

* Niniejszy szkic jest rozszerzoną wersją referatu wygłoszonego 8 kwietnia 2014 r. na konferencji „Antyk: reaktywacja. Tradycja grecko-rzymska w kulturze” zorganizowanej na Wydziale „Artes Liberales” UW. Serdecznie dziękuję Prof. Katarzynie Marciniak za życzliwą lekturę, Prof. Jerzemu Axerowi oraz koleżankom i kolegom z Wydziału „Artes Liberales” UW za cenne uwagi przekazane w trakcie seminarium, a także Prof. Ewie Kosowskiej z Zakładu Teorii i Historii Kultury Uniwersytetu Śląskiego za wskazówki bibliograficzne.

¹ Gaiser zawarła to porównanie w artykule *The Reception of Classical Texts in the Renaissance*, [w:] *The Italian Renaissance in the Twentieth Century*, oprac. A. J. Grieco, M. Rocke, F. Gioffredi Superbi, Olschki, Florence 2002, s. 387–400. Cytują je: C. Martindale, *Introduction: Thinking Through Reception*, [w:] *Classics and the Use of Reception*, oprac. C. Martindale, R. Thomas, Blackwell Publishing, Malden, Mass. – Oxford – Victoria 2006, s. 4; A. M. Ryan, *Consiliō et Animīs. Tracing a Path to Social Justice through the Classics*, Information Age Publishing (e-book), 2012, s. 86.

² Na ten temat zob. m.in. zapis wykładu Lorny Hardwick w University College of London: *Hot-Spots in a Love/Hate Relationship: Conflict and Conversations between Greek and Roman*

świetnie wiadomo, nigdy nie jest „przezroczyście”, zawsze jest formą interpretacji, zanurzenia obco brzmiącego komunikatu we własnym kontekście kulturowym. Ten wniosek można rozszerzyć na wszelkiego typu aktywność recepcyjną – zawsze jest ona nacechowanym „przepisaniem” pewnej treści na kontekst rodzimy. Przepisaniem, któremu, tak jak przekładowi, towarzyszy jeden niezbędny wymóg: aby zawarte w nim odwołania były czytelne, twórca i współcześni mu odbiorcy muszą się wzajemnie rozumieć, mieć pewien wspólny system kodów – podobnie jak tłumacz i jego czytelnicy bądź słuchacze muszą posługiwać się wspólnym językiem.

Obecnie znajomość źródeł łacińskich i greckich nie wchodzi w zakres podstawowego wykształcenia, więc z rzadka tylko w swojej oryginalnej formule mogą one służyć jako ów wspólny system kodów. Z powodzeniem jednak funkcję tę nadal może pełnić kanon kultury rodzimej. To znaczy, dzisiejsi autorzy mogą mówić do nas antykiem i o antyku, powołując się na tę wiedzę o nim, którą zdobyliśmy, pracując w szkole czy poza nią na polskich lekturach. Przykładem tego typu zabiegu recepcyjnego jest wiersz Jacka Kaczmarskiego *Petroniusz bredzi*, napisany na krótko przed śmiercią poety, w r. 2003, i zamieszczony w ostatnim tomiku jego poezji zatytułowanym *Tunel*³.

Głos mówiący w utworze należy do neroniańskiego *arbitra elegantiarum*. Petroniusz wygłasza swój monolog na uczcie, w trakcie której odbiera sobie życie poprzez powolne upuszczanie krwi z żył. Wypowiedź zawiera podsumowanie bliskiego Arbitrowi systemu zasad postępowania i życiowych postaw, a także garść refleksji na temat zmian zachodzących w otaczającym go świecie. W początkowych wersach rozważania o charakterze czysto filozoficznym pozostają poza pierwszym planem, podstawową sferą aksjologii jest natomiast estetyka. W pozytywnych barwach odmalowane są styl i klasa w spędzaniu czasu, konsumpcji, dobieraniu strojów czy prowadzeniu konwersacji. Osoby pozbawione tych przymiotów, ludzie niewykształceni i nuworysze, zasługują na pogardę, a ich obecność w kręgach dworskich jest jednoznacznie ukazana jako przejaw degrengolady życia społecznego. Degrengolada ta zawiera się w paradoksie – nowi bogacze w otoczeniu władzy starają się bez skutku zamaskować brak kulturowych kompetencji do cieszenia się życiem według tradycyjnych, elitarnych wzorów („Ale złych wierszy nie da się słuchać bez wstrętu, / Na uczcie Trymalchiona sycić się bez młodości. / Chamstwo się szybko w togach senatorskich mości, / Lecz nie skryje bezguścia, nie zgubi akcentu...”), przedstawiciele elit natomiast zmuszeni są konformistycznie odżegnwać się od tych wzorów („Niemniej musimy wstydzić się wiedzy i smaku [...], by czasem nie

Texts and their Translators (17 stycznia 2013), <http://studylib.net/doc/12558440/hot-spots--in--a--love-hate--relationship--...-greek-and-...> (dostęp 2 maja 2018); oraz książka pod jej redakcją: *Translating Worlds – Translating Cultures*, Duckworth, London 2004; także: A. Lianeri, V. Zajko, *Translation and the Classic. Identity as Change in the History of Culture*, Oxford University Press, Oxford 2008; S. Gillespie, *English Translation and Classical Reception: Towards a New Literary History*, Wiley – Blackwell, Chichester – Malden, Mass. 2011; a wśród publikacji polskich m.in. B. Bibik, *Antygonia – męczennica?*, *Meander* 64–67, 2009–2012, s. 5–29.

³ J. Kaczmarski, *Petroniusz bredzi*, [w:] *Tunel*, Tower Press, Gdańsk 2004, s. 55–57.

urazić dostojnych pętałów [...]”). Z niesmakiem, a zarazem lękiem odziany w togę podmiot liryczny wypowiada też kolejny, już nie odnoszący się do współczesności, lecz antycypujący przyszłość pogląd, że znaczenie zyska w kolejnych dekadach inny, zupełnie mu obmierzły system wartości, chrześcijański – w którym człowiek nie dysponuje władzą nad własnym życiem, a na cierpienia zadawane z zewnątrz musi się pokornie godzić.

Tymczasem to właśnie prawo do określenia granicy możliwych do zniesienia krzywd i suwerennego decydowania o zakończeniu życia stanowią wartości bliskie Petroniuszowi – fundamenty, na których opiera się jego rozumienie godności. Godności, której nie łamią konieczność rezygnacji z marzeń („Szczęścia gwałtem nie pragnąc, unikam rozpaczy”), konformizm wobec władzy („Mogę [...] / Błyszcząc wśród stręczycieli, morderców, lichwiarzy, / Którzy myślą, że rządzą...”) ani nawet kompromisy w tak ważnej dla bohatera sferze stylu życia („Ukrywać się z wykwintem słowa, dzieła, gestu [...]”). Nie łamią tak długo, jak długo człowiek ma nad nimi kontrolę. Petroniusz mówi, że „nie sposób go upodlić”, nie może zostać z godności odarty, może natomiast, wedle własnej woli, pozbawiać się jej sam. Do rangi sprawy zasadniczej urasta więc zdolność kształtowania własnego losu i statusu. Gdy tej zabraknie, przychodzi pora na śmierć. Śmierć z zasady nieuchronną („Tak czy tak nas zabije – ogniem, krzyżem, nożem [...]”), satysfakcjonującą jednak wyłącznie wtedy, gdy człowiek jest również wykonawcą, a nie tylko poddanym jej wyroków („[...] z ukochaną, na uczcie, wśród gości / Wolę sam sobie wręczyć ten jedyny prezent [...]”).

Ujmujące te refleksje w ramę dystansu do samego siebie, wygłoszone równoległe z ostatnim tchnieniem Arbitra zdanie „Już bredzę” nie jest zakończeniem utworu. Sytuacja skomentowana jest dodatkowo z pozycji anonimowego obserwatora: „*Z białej dłoni wyrasta purpurowa gałąź, / Ciepłe ciało Arbitra z wolna się marmurzy. / Tyle woli w człowieku, ile krwi w kałuży. / Niemało*”. Co dla dalszych przedstawionych tu rozważań szczególnie istotne, wypowiedź ta zapisana jest kursywą – sugeruje to, jak sądzę, że Kaczmarski wprowadził do swojego utworu nie zapożyczony z konwencji epickiej głos narratora, lecz raczej teatralne didaskalia.

II

Nietrudno zidentyfikować odciski palców na tej – by przywołać metaforę autorstwa Gaisser – lepkiej kuli motywów i tradycji interpretacyjnych, którą Kaczmarski przeformował w swój przekaz. Rozpoczynając *ab ovo*, od źródeł antycznych, trzeba oczywiście wskazać na *Satyrikon*, utwór samego Arbitra. Wprost z niego przejęty został zacytowany wyżej motyw uczt Trymalchiona, służący metonimicznemu ujęciu nieumiarkowania nowych elit; także wzmianka o „złych wierszach” – obok budzenia skojarzeń z nieudolnymi próbami artystycznymi Nerona – może stanowić aluzję do kolejnego Petroniuszowego bohatera, Eumolpusa. Jednak autorem

antycznym, który odcisnął znacznie wyraźniejszy ślad na twórcywie Kaczmarek, jest – co nie mniej oczywiste – Tacyt. Kronikarz zawarł w *Annales* (XVI 18–19) scenę śmierci Petroniusza, uzupełnioną o krótką prezentację tej postaci.

Szerszą analizę tego passusu poprzedzić należy przedstawieniem jego kontekstu intratekstualnego i intertekstualnego. *Mors voluntaria* Petroniusza w *Annales* stanowi ostatnią, najdłuższą część sekwencji narracyjnej, w której Tacyt wspomina o kolejnych ofiarach prześladowań następujących krótko po wykryciu spisku Pizona (XVI 16–19). Historyk uzasadnia umieszczenie tej sekwencji w swoim dziele dążeniem do upamiętnienia sylwetek zmarłych, analogicznego do oddania im pośmiertnego hołdu w toku uroczystych ceremonii pogrzebowych – *ut quo modo exequiis a promisca sepultura separantur, ita in traditione supremorum accipiant habeantque propriam memoriam* (*Ann.* XVI 16)⁴. Nie jest to zabieg dla tego autora wyjątkowy – jak świetnie wiadomo, jego pisma zawierają dziesiątki realizacji motywu *exitus illustrium virorum*, historii wybitnych bohaterów, którzy otrzymali od cesarzy „łaskę” opuszczenia świata w wybrany przez siebie sposób bądź też zdecydowali się uprzeczyć otrzymanie takiej decyzji i samobójczym gestem zaprotestować przeciw tyrańskim zapędom princepsów⁵. W katalogu tych postaci wyróżniają się – by przywołać tylko kilka przykładów – niesprawiedliwie skazany przez Tyberiusza Pomponiusz Labeo (*Ann.* VI 29), razem z którym zabiła się lojalna żona, ginący z powodu chciwości Messaliny Waleriusz Azjatyk (*Ann.* XI 1–3) czy wreszcie Trazea Paetus, który – by upodobnić swoją śmierć do składania ofiary – uрониł kilka kropel krwi z przeciętych żył na libację dla Jowisza Liberatora (*Ann.* XVI 34–35).

„Mitem założycielskim” dokonanej w epoce pryncypatu rytualizacji *mors voluntaria* był zgon Katona Młodszeo – pierwszego polityka, który zadany sobie ciosami wyraził sprzeciw wobec jedyowładztwa. Świadom, że przegrał batalię ustrojową z Cezarem, Katon postanowił nie poddawać się jego władzy i zamiast tego opuścić świat z godnością. Aby wprowadzić się w odpowiedni nastrój, studiował passusy z Platońskiego *Fedona* o nieśmiertelności duszy; wyegzekwował też nieodwracalność swojej decyzji, otwierając sobie rany i wrywając wnętrzości po tym, jak zabandażowali go bliscy⁶. Odważna i konsekwentna postawa wobec

⁴ Cytaty z *Annales* tu i niżej za wydaniem: Corneliu Taciti *Annalium ab Excessu Divi Augusti Libri*, wyd. C. D. Fisher, Clarendon Press, Oxford 1906.

⁵ Wszystkie opisane przez Tacyta samobójstwa zostały skatalogowane w monografiach: Y. Gris , *Le suicide dans la Rome Antique*, Bellarmin – Les Belles Lettres, Montreal – Paris 1982; A. J. L. Van Hooff, *From Autothanasia to Suicide. Self-Killing in Classical Antiquity*, Routledge, London – New York 2002 (pierwsze wydanie 1990). Wybrane z nich interpretują m.in.: T. D. Hill, *Ambitiosa mors. Suicide in Roman Thought and Literature*, Routledge, New York – London 2004, s. 185 i passim, C. Edwards, *Death in Ancient Rome*, Yale University Press, New Haven – London 2007, s. 107 i passim.

⁶ Najszerzej historię tę opisuje Plutarch w swoim żywocie Katona (68–70). Istotność tego wzorca dla przebiegu późniejszych samobójstw podkreślają między innymi zacytowane w poprzednim przypisie prace: Hill, op. cit., s. 6–7, 179–182, 186–188; Edwards, op. cit., s. 1–5 i passim,

opresyjnej władzy, odrzucenie propozycji ocalenia oraz dobór przedśmiertnej lektury wskazują w sposób oczywisty na naśladowany przez Katona wzorzec osobowy – Sokratesa⁷ – a także na inspiracje platonizmem. Filozoficznego umocowania dostarczały jednak idei *mors voluntaria* również inne szkoły – w tym zwłaszcza stoicka, wedle której człowiek mógł swobodnie decydować o skróceniu swojego życia w przypadku racjonalnie oszacowanej konieczności⁸. Przede wszystkim zaś obyczaj bogatych w patetyczne gesty samobójstw zakorzeniony był w ideologii tożsamościowej rzymskiej *nobilitas*. Stanowił on jedną z form zachowania właściwego przedstawicielom tradycyjnych elit, zakorzenionego w republikańskim, systemu wartości. Śmierć z własnej ręki służyła nobilowi do zachowania *dignitas* właściwej jego kondycji społecznej⁹ – nie ginął bowiem jako bierny obiekt hańbiącej egzekucji; stwarzała mu również wyjątkową możliwość zbudowania politycznej narracji przywołującej dawny ustrój. Wyłączony już – ze względu na pewność rychłego zgonu i brak jakiegokolwiek lęku przed konsekwencjami poczynił – z zakresu mocy princepsa obywatel mógł wykreować własny mikroświat, w którym dane było mu zaistnieć ponownie w funkcji wyznaczonej mu w realiach republiki. Jako twórca tego świata – pan życia i śmierci w nim – przeistaczał się na nowo w naczelny podmiot władzy. Dysponował również, podobnie jak niegdyś na forum, wolnością głoszenia opinii – stąd epizody samobójstw zawierają tak często znaczące wypowiedzi mierzące ostrzem krytyki w cesarzy i ich otoczenie. Miał też, niczym na komicjach, możliwość autokreacji – charakterystyczny dla jego indywidualności plan przeprowadzenia samobójstwa, uwzględniający aktywności korespondujące z życiową rolą, symboliczne gesty czy pamiętne „ostatnie słowa”, sprawiał, że ostatnie chwile stawały się formą podsumowania życiowego dorobku i przekuwania swojej sylwetki w ucieleśnienie konkretnych wartości.

Samobójstwa nobilów były zatem aktem społecznym, zorganizowaną formą widowiska złożonego z ideologicznych komunikatów. Tak też bywają opisywane w literaturze przedmiotu: jako spektakl czy *performance*¹⁰, reżyserowane przez głównego wykonawcę, ze scenariuszem opartym na materiale zebrany z jego

a także artykuł M. Griffin, *Philosophy, Cato and Roman Suicide I-II*, G&R 33, 1986, s. 64–77, 192–202; szersza bibliografia do tego tematu: A. V. Zadorojnyi, *Cato's Suicide in Plutarch*, CQ 57, 2007, s. 216–230.

⁷ Edwards, op. cit., s. 3.

⁸ Griffin, op. cit., s. 72–75. Problematyce związków rzymskich samobójstw z grecką myślą filozoficzną poświęcony jest cały artykuł Griffin.

⁹ Stąd też Hill, op. cit., s. 11, proponuje bardzo trafną definicję arystokratycznych samobójstw jako „not «any case of death resulting directly or indirectly from a positive or negative act of the victim himself» [...], rather «any death possessing implications for the social standing of the deceased»”.

¹⁰ Słowa „theatricality” oraz „staging” pojawiają się w cytowanym artykule Griffin (s. 65–66; s. 198), także Hill, op. cit., s. 2, charakteryzuje rzymskie samobójstwa jako „dramatically public in character”; najpełniej natomiast omawia je w kategoriach widowiskowości i odgrywania Edwards, op. cit., s. 144–160.

biografii, odgrywane przed ściśle dobraną publicznością w odpowiednio przygotowanej scenerii oraz obliczone na konkretny, perswazyjny skutek – utrwaleń w dyskursie wybranego wariantu elitarnego etosu za pomocą dramatycznych środków.

Nie inaczej jest oczywiście z *finis vitae* Petroniusza, takim, jak przedstawia go Tacyt. Opis ostatniej uczty Arbitra poprzedza charakterystyka pełna niejednoznaczności – nieomal każdy rys bohatera wyposażony jest w ambiwalentny aspekt. I tak, rytm życia Petroniusza wyznaczony rozrywkami mógłby budzić niesmak, ponieważ jednak wyniósł on *otium* do rangi mistrzowskiej sztuki, zyskał sobie wśród współczesnych opinię człowieka *erudito luxu* (także kilka wersów później Tacyt wspomni, że naraził się on na zawiść Tygellina jako *scientia voluptatum potior*). Jego wypowiedzi i czyny, ostentacyjnie swobodne i niedbałe – *solutiora et quandam sui negligentiam praeferentia* – odbierane były z kolei jako świadectwo wyjątkowej w świecie dworskich intryg prostoty charakteru (*simplicitas*). Także obywatelska aktywność przydawała mu uznania – zyskał je, sprawując zakorzenioną w republikańskiej tradycji funkcję prokonsula prowincji Bitynia i konsulatu; jednak wkrótce potem równie kompetentnie wcielił się w służalczą rolę dworzanina, szybko wspinając się po szczeblach pałacowej hierarchii. Tacyt również we wzmiankę o tym fakcie włącza dwuznaczność niepozwalającą dociec rzeczywistych motywacji bohatera – nie wiadomo bowiem, czy działalność Petroniusza w otoczeniu Nerona wiązała się z wadami jego charakteru (*vitia*), czy tylko z ich udawaniem (*vitiorum imitatio*).

W passusie tym szczególnie zwraca uwagę fakt, że kronikarz powściągliwie wzbrania się przed wyrażeniem własnej stanowczej oceny działań czy osobowości Petroniusza. Komponuje natomiast mozaikę różnorodnych opinii, jakimi Arbitr cieszyć się miał w swoim środowisku. Gdy przyjrzymy się leksyce dobranej dla ukazania złożoności bohatera, spostrzeczemy, że wedle słów Tacyty daleko bardziej „jawił się” on niż „był” – za wprawnego w używaniu przepychu i organizacji *otium* Petroniusza „uważano” (*habebatur*), jego słowa i działania jako proste „przyjmowano, odbierano” (*accipiebantur*), a sprawnym urzędnikiem „się okazał” (*se ostendit*); także sformułowanie *imitatio vitiorum* sugeruje rzemieślniczą wręcz umiejętność autoprezentacji. Petroniusz jest zatem postacią składającą się głównie nie z osobowości, lecz z wizerunku – to bohater, który może być, kim chce, ponieważ potrafi uchodzić, za kogo chce. Jego relacja ze światem społecznym nie polega na konsekwentnym wcielaniu się w role – wyznaczane czy to przez etos jego warstwy społecznej, czy to przez opartą na degeneracji tego etosu obyczajowość neroniańskich elit; polega natomiast na umiejętnym żonglowaniu tożsamością na przecięciu obu światów.

Ostatecznie to konflikt z drugim z tych światów stał się przyczyną jego *mors voluntaria*. Świadom, że w wyniku pomówienia Tygellina może stać się obiektem cesarskiej nienawiści, Petroniusz postanowił ubiec rozporządzenie Nerona i popełnić samobójstwo. Tacyt opisuje je jako trwające wiele godzin wydarzenie: Arbitr niespiesznie zegnał się z życiem, znów balansując na granicy światów – otwierał

i ściszał sobie na przemian żyły; umiłił sobie czas konwersacją, poezją i biesiadowaniem. Kronikarz zaznacza, że bohater na wiele sposobów umniejszał doniosłość swoich ostatnich chwil – nie podejmował w rozmowach poważnych zagadnień, słuchał rozrywkowych, lekkich piosenek i wierszy, nie wygłosił znamiennej ostatniej kwestii, zaburzył też konwencję tragizmu ostatniego tchnienia, wydając je z siebie w trakcie drzemki przy stole. Znow jednak, jak się wydaje, wykreował tym pewne pozory – nie ujął całkowicie powagi swojemu czynowi, lecz przesunął jej akcent z samego działania na pozostałość po nim. Swoją nieokazaną w trakcie ucztę bunt wobec cesarza wyraził bowiem na piśmie – w ostemplowanym testamencie, w którym bezlitośnie wypunktował seksualne ekscesy Nerona. Następnie zaś zniszczył pierścień z pieczęcią, by nie został on użyty do zagrażających komukolwiek cesarskimi prześladowaniami fałszerstw.

Spośród wszystkich scen samobójczych w *Annales* ta z udziałem Petroniusza zestawiana bywa w sposób szczególny ze zgonami dwóch innych autorów z Neroniańskiego dworu – Seneki i Lukana. Ten pierwszy, otrzymawszy rozkaz zabicia się, odchodzi w aurze stoickiego opanowania i godności – pociesza zgromadzonych w swoim domu przyjaciół, z naciętymi już żyłami dyktuje pisma filozoficzne, a wreszcie, wzorem Sokratesa, postanawia zażyć cykutę (*Ann.* XV 62–64). Drugi również umiera z polecenia Nerona, a w trakcie upływu krwi z żył recytuje pieśń swojego autorstwa o umierającym od broczących ran żołnierzu (*Ann.* XV 70). Amerykańska filolożka Catherine Connors zestawiała te trzy zgony w ramach wyróżnionego przez siebie zjawiska „Roman discourse of authorship and death” – topicznego w rzymskiej kulturze powiązania momentu śmierci z procesem produkcji utworu literackiego. Connors zauważa, że wszyscy trzej autorzy wytwarzają tuż przed odejściem tekst: Seneka obmyśla traktat, Lukan wykonuje epickie *carmen*, Petroniusz zaś w toku uczt, na której mieszają się poezje i dialogi, wytwarza dyskurs prozometryczny, analogiczny do zastosowanego w *Satyrikonie*. Connors przyjmuje ponadto, że zgon Arbitra stanowi, za sprawą odżegnywania się od wszelkiego patosu, formę parodii będącej zarazem polemiką filozoficzną – Petroniusz jej zdaniem odrzuca sokratejski paradygmat samobójstwa „by pointedly not being Seneca”¹¹.

Connors nie dopatruje się natomiast aż tak wyraźnej relacji pomiędzy scenami zgonu Petroniusza i Lukana. Tymczasem w kreacje obu tych postaci w *Annales* Tacyt wpisał zaskakującą serię niepodobieństw. Lukan, choć przez długi czas bliski Neronowi, w pewnym momencie dokonał „ślusznego” politycznie wyboru i przy-

¹¹ E. Connors, *Famous Last Words. Authorship and Death in the Satyricon and in the Neronian Rome*, [w:] *Reflections of Nero: Culture, History and Representation*, oprac. J. Elsner, J. Masters, The University of California Press, Chapel Hill 1994, s. 225–235 (cytat ze s. 229). Podobny pogląd wyraża Catharine Edwards w jednej ze swoich dwóch prób interpretacji śmierci Petroniusza (na temat drugiej zob. niżej, przyp. 15) – uważa ona ponadto, że Arbitr swym „niepoważnym” podejściem do ostatniego momentu wpisuje się nie w sokratejsko-platońską, lecz epikurejską tradycję odrzucenia lęku przed pożegnaniem ze światem; Edwards, op. cit., s. 158; 176–177.

stąpił do spisku Pizona (*Ann.* XV 49); jego biografię uświetniało również tworzenie eposu-pomnika republikańskich wartości. Petroniusz z kolei nie brał udziału w sprzysiężeniu i pozostawał niemal do ostatnich momentów w służalczej relacji do cesarza, ze swojego życia zaś czynił widowisko bez szans na pozostawienie tak jednoznacznego ideologicznie dziedzictwa. Jednak w momentach poprzedzających upuszczenie krwi z żył postawy obu bohaterów ulegają znaczącemu przewartościowaniu. Śmierć Lukana nie spełnia kryteriów idealnej *mors voluntaria*, decyduje o niej bowiem nie sam poeta, lecz Neron, który, wedle słów Tacyta, *Annaei Lucani caedem imperat* (XV 70); co więcej, w trakcie przesłuchań Lukan hańbi się zeznawaniem przeciwko pozostałym członkom sprzysiężenia Pizona, w tym własnej matce (*Ann.* XV 56). Petroniusz tymczasem odchodzi w duchu rzymskiej *dignitas*, wyprzedzając decyzję cesarza; stara się przy tym, krusząc swój pierścień, nie dopuścić do narażenia kogokolwiek innego na niebezpieczeństwo. Paradoks wzmaga fakt, że to Lukan heroizuje swój zgon i przydaje mu patosu, recytując wersy o zranionym żołnierzu – mimo iż ginie śmiercią nie legionisty, lecz raczej skazańca; Petroniusz natomiast świadomie swojej śmierci patosu ujmuje. Z kolei decyzja Arbitra o złamaniu pierścienia świadczy jasno o jego autonomii i wskazuje, że wszelkie pozostałe po nim dokumenty są autentyczne; pismo Lukana z kolei zostało wedle Tacyta (*Ann.* XVI 17) sfalszowane w celu oskarżenia jego ojca, Anneusza Meli, i skonfiskowania rodzinnego majątku.

Lukan jest zatem postacią, która w *Annales* zyskuje co prawda uznanie ze względu na artystyczne zaangażowanie w trwanie republikańskiego dyskursu, jednak finał jego krótkiego życia czyni go pod pewnymi względami zaprzeczeniem tradycyjnego modelu *civis*. W przeciwieństwie do swoich przodków, których nie sposób było skazać na śmierć, ginie właściwie w wyniku wyroku; traci również nader istotną dla polityka i autora kontrolę nad własnym przekazem; działa ponadto na szkodę swoich bliskich, świadomie, jeszcze za swego życia, przywołując do zguby matkę, a już bezwiednie, po śmierci – ojca. Tacytowy Petroniusz z kolei w swoich ostatnich chwilach bez wątpienia zachowuje obywatelską godność: nie pozwala, by ktokolwiek poza nim stanowił o jego życiu i śmierci; gest skruszenia pierścienia sprawia natomiast, że wszelka manipulacja jego wypowiedziami staje się niemożliwa, Arbitr do końca utrzymuje w swojej mocy zbiór komunikatów, które składać się będą na pamięć o nim.

Wykreowanie sylwetek dwóch twórców, z których jednego charakteryzuje brak kontroli nad własnym losem i podatność na działania reżimu, drugiego natomiast wyrażająca się w umykaniu zakusom władzy niezależność, może być – jeśli przyjąć tezę o powiązaniu między charakterystykami bohaterów *Annales* a konwencjami ich twórczości – metodą, z pomocą której Tacyt podejmuje kwestię jakości epiki i uprawianego przez Petroniusza typu satyry jako (nie)autonomicznych form dyskursu. Tworzona przez Lukana epika wywodzi się z tradycji kultury oralnej, a zatem takiej, w której kontynuację systemów etycznych zapewniają głównie działania performatywne. Zakorzeniona w historii i pełna wzorców osobowych fabuła, doniosłość tematyki dla tożsamości grupy, wzniosłość stylu i, wreszcie, trwająca przez

epoki wielokrotność wykonań sprawiają, że pieśni poetów mogą stać się gwarantem międzypokoleniowego trwania idei w społeczeństwie¹². Paradoksalnie jednak, choć oparty na linearnej narracji, epos pozostaje w jakimś sensie strukturą niedomkniętą i wymykającą się spod wyłącznej kontroli autora – w toku kolejnych wykonań mogą bowiem pojawiać się jego nowe partie lub przeformułowane wersje. W czasach dominacji kultury oralnej te naddatki czy zmiany mogą być owocem ciągłości tradycji poetyckiej reprezentowanej przez pierwotnego autora; jednak w epoce takiej jak pryncypat, gdy uprawianiem epiki zajmuje się figura uosabiająca degenerację, a nie kontynuowanie tradycji – czyli sam cesarz – istnieje zagrożenie, że gatunek doczekał się stopnia konwencjonalizacji równego zaprzepaszczeniu jego funkcji rejestrowania i przechowywania wartości. Relacja między Lukanem a Neronem w *Annales* wydaje się być precyzyjnie odmalowaną ilustracją tego właśnie problemu – władca stara się zdominować autorski głos poety-republikanina poprzez nieudolne naśladowanie go (Tacyt określa to sformułowaniem *vanus adsimulatione*), zakazanie mu występów (*Ann.* XV 49), a wreszcie skazanie go w bardzo młodym wieku na śmierć i uniemożliwienie dopisania ostatnich ksiąg pomnikowego dzieła; co więcej, poeta, cytując mimo swojej tchórzliwej postawy heroiczne wersy, sam staje się narzędziem kompromitacji swojego twórczego warsztatu. Epicki, performatywny, charakterystyczny dla tradycji oralnej język mówienia o wartościach okazuje się na tyle substancjalnie nietrwały, że kiepski artysta-cesarz jest w stanie przemienić go w karykaturę i unicestwić.

Gatunek uprawiany przez Petroniusza wydaje się tymczasem znacznie skuteczniej wymykać próbom ingerencji z zewnątrz. Arbiter zgromadził w swoim tekście tak ogromną różnorodność form i konwencji – od wymieszania poezji i prozy, poprzez cały wachlarz rejestrów językowych, intertekstualnych aluzji i naśladowania tradycyjnych form literackich – że udało mu się stworzyć istną *satura lanx*, przepelnione

¹² Odnoszę się tu do sformułowanej przez Erica Havelocka, wyrastającej z jego badań nad Platonem, tezy, że epos stanowi w kulturze oralnej formę „encyklopedii” gromadzącej dane na temat systemu etycznego, jakim rządzi się społeczność (por. np. jego *Przedmowę do Platona*, przeł. P. Majewski, Wydawnictwa UW, Warszawa 2007 [wydanie oryginału 1963], s. 60: „Wygląda to tak, jak gdyby Platon oczekiwał od poezji spełniania tych wszystkich funkcji, jakie my przypisujemy dziś albo nakazom religijnym i moralnym, albo tekstom naukowym [...]”. Takie potraktowanie poezji sprawia, że nie jest ona w ogóle tym, czym jest dla nas. Wyklucza jej rozumienie jako dziedziny sztuki, która rządzi się własnymi zasadami; czyni z niej źródło informacji i system indoktrynacji”). Oczywiście, kultura rzymska doby pryncypatu znajdowała się w znacznie dalej posuniętym stadium rozwoju piśmiennictwa niż Hellada aoidów. Jednak jak wszystkie kultury piśmienne, nie pozbyła się ona bynajmniej ustnych form przekazu; nie porzuciła również performatywnych metod kreowania ideologicznego przekazu – jedną z nich były przecież ubierane w patetyczne gesty samobójstwa (por. wyżej, przyp. 10). Warto przy tym zwrócić uwagę, że w *Annales* twórczość Lukana bynajmniej nie funkcjonuje jako zapisane teksty, lecz właśnie utwory wykonywane przez samego autora – zarówno w chwili jego śmierci, jak i wcześniej. Gdy Tacyt podaje, że zazdrosny o sukcesy Lukana Neron postanowił ukrócić jego poetycką działalność, używa sformułowania *prohibuerat ostentare* (*Ann.* XV 49), sugerującego żywy udział poety w dystrybucji swoich dzieł.

naczyńie, które nie znosi pustki¹³. Naczyńie to wypełnia przekaz niejednoznaczny, wielowarstwowy, podatny na liczne interpretacje, a także oparty na ciągłym lawirowaniu między powagą stylu a parodią – mamy zatem do czynienia z przykładem konwencji autonomicznej w zakresie wznoszenia na wyżyny, a następnie kompromitowania samej siebie. Co więcej, w założeniu tego typu utworu nie jest z góry wpisane powoływanie się na konkretną tradycję ideową – znów w przeciwieństwie do eposu, którego zadaniem jest utrwalenie całej serii wzorów kulturowych. Nie funkcjonuje tu również charakterystyczne dla epickich utworów, obowiązkowe już w pierwszych wersach, utożsamienie głosu mówiącego z osobą autora czy wykonawcy – Petroniusz całkowicie przywiązuje ten głos do swojego głównego bohatera, sam w tekście nie ujawnia się ani nie zatwierdza autorytatywnym głosem żadnej konkretnej komunikowanej w nim treści. W tym sensie *Satyrikon* nie ulegnie tak jak epickie pieśni „unieważnieniu” pierwotnego sensu – do takiego trudno bowiem to dzieło zredukować. Czyni je to strukturą znacznie ściślej „domkniętą”, gdyż z jednej strony wszelkie manipulowanie przekazem, który bierze pod uwagę samo-negację i samo-ośmieszenie, jest bezcelowe; z drugiej natomiast strony autor, „opieczętowując” swoim *nomen* tekst puszczany w obieg na piśmie, potwierdza swój wyłączny wpływ na jego treść. Jeśli uznać te założenia za słuszne, znów wyraźnie dostrzegalna staje się analogia pomiędzy Tacytowym bohaterem a jego twórczością. Tożsamość Petroniusza, tak jak jego tekstu, wydaje się skutkiem przemieszania rozmaitych modeli etycznych, tradycji i ideologii, a te warstwy znaczeń pomnażane są w sferze autorskiego oraz – czego możemy być pewni dzięki aktowi zniszczenia pierścienia – autentycznego działania.

III

Innym niż publikacja Connors cennym punktem wyjścia do refleksji nad sensem epizodu śmierci Petroniusza może być interpretacja zaproponowana przez Timothy’ego Davida Hilla. Również zdaniem tego badacza samobójczy akt Arbitra koresponduje z uprawianym przez niego gatunkiem literackim – jest on bowiem wypełniony umiejętnie wykreowaną formą, jednak prowokacyjnie niejednoznaczny treściowo; nie służy ponownemu zakodowaniu w dyskursie elitarnych wartości, lecz polega na manipulowaniu środkami wyrazu w celu sparodiowania wyznaczonych przez tradycję widowiskowych śmierci ról tylko po to, by wykazać, że w obliczu moralnych przewartościowań epoki role te pozostały puste i nie ma w nich już niczego do odgrywania. Skoro bowiem każdy przy odpowiednim zakresie umiejętności ma szansę je odgrywać i konformizm dworzanina może w krótkiej chwili z powodzeniem przeistoczyć się w mutację republikańskich cnót,

¹³ Nawiązuję tu oczywiście do jednego ze starożytnych wariantów etymologii gatunku satyrycznego (J. Styka, *Studia nad literaturą rzymską epoki republikańskiej*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1994, s. 15–16).

oznacza to już całkowite zaprzepaszczenie związku między kodem a tym, co on oznacza¹⁴.

Nie jest to jednak interpretacja nie do podważenia. Po pierwsze – Petroniusz, jak już to zaznaczyłam, faktycznie przedstawiony jest jako wyjątkowo wprawny żongler rolami społecznymi, trzeba jednak zauważyć, że ta, do której w momencie swojego końca powraca, jest również jego modelową rolą początkową. Szlachetne pochodzenie sprawia, że Arbitra nie możemy postrzegać jako zdolnego aktora-rzemieślnika, którego tożsamość wcześniej była „przezroczysta”, a wszelki warsztat odgrywania roli został przez niego nabyty dopiero w toku kariery. Przeciwnie, przystąpił on do swojego życiowego – a także śmiertelnego – spektaklu już wyposażony w tradycyjne kompetencje społeczne przedstawiciela elit, potem dopiero wykazał zręczność w manipulowaniu tymi właśnie kompetencjami. Po drugie – opis samego zgonu Arbitra jest jednak na tyle konwencjonalny, że z powodzeniem można również czytać go nie jako dekonstruowanie schematu poprzez groteskowe rozszarpienie jego ram, lecz po prostu jako wpisanie się w ten schemat z uwzględnieniem zmiennych wynikających ze specyfiki bohatera. I tak na przykład, *levia carmina et faciles versus* zamiast dzieł poważnych mogą wiązać się z rytmem zajęć bohatera wyznaczanym przez *otium*. Podobnie ciągle podwiązywanie bandaży jako „smakowanie” momentu śmierci służyłoby za analogię do delektowania się każdą chwilą do ostatka przez zmyślnego hedonistę. Z kolei rozmawianie z przyjaciółmi *non per seria* wydaje się pozostawać w zgodzie z *simplicitas* wyrażania się Arbitra. Być może więc Petroniusz nie umiera „podobnie, a jednak inaczej niż wszyscy”, lecz po prostu stosownie do swojego własnego stylu życia¹⁵. Co jednak najbardziej istotne, Hillowi, skupionemu na „pustocie” odgrywanego przez Petroniusza występu, umyka to, co po tym występie zostaje – w żaden sposób nie odnosi się on do kwestii pozostawienia przez Arbitra wyzywającego testamentu, „naczynia”, w którym został umieszczony komunikat niepozostawiający wątpliwości co do – kwestionowanego przez badacza – politycznego i ideologicznego wymiaru wydarzenia.

Z drugiej jednak strony, niemożliwość kompletnego uargumentowania interpretacji Hilla może naprowadzać nas na ślad rzeczywistego sensu *passus* o Petroniuszu. Jeśli bowiem przyjąć, że odpowiednio wyreżyserowana śmierć bohatera czyni go ikoną tego, co reprezentował za życia, to być może zgon Arbitra, podatny na różnorodne odczytania jego symboliki, czyni Petroniusza właśnie ikoną podmiotowości – podmiotowości wyjątkowej, niemożliwej do opisanego z zewnątrz i niejednoznacznej do tego stopnia, że do dziś jako interpretatorzy nie wiemy, czy jesteśmy w stanie ująć jej granice, czy może znów popadamy w zastawione przez Tacytówą krację pułapki. Arbitra w ujęciu kronikarza można bowiem na wiele sposobów od-czy-

¹⁴ Hill, op. cit., s. 237–252.

¹⁵ Por. Edwards, op. cit., s. 159: „One might also conclude that Petronius, just as much as the others, perhaps more so, is dying a death wholly appropriate to his own role as Petronius”; J. Pigoń, *Seneka w oczach Rzymian*, Meander 64–67, 2009–2012, s. 95–96: „Petroniusz woli umrzeć tak, jak żył – pozostając do ostatnich chwil arbitrem elegancji i lekkoduchem”.

tywać, nigdy jednak nie da się go do-czytać, próby jego do-określenia skazane są na niekompletność ze względu na liczbę jego samo-określeń. Tą drogą bohater wymyka nam się, nie sposób go mimo starań ująć całkowicie w ramy konstrukcji biernej, zawsze pozostaje w jakimś sensie swój. Na tym fundamencie, jak sądzę, opiera się jego – kwestionowana przez Hilla – *dignitas Romana*. Czy bowiem może być coś bardziej rzymskiego niż nie-pasywność, zdolność egzekwowania własnego statusu i realizowania podmiotowości? W przypadku Petroniusza jest to jednak podmiotowość specyficzna – samokreująca się i substancjalnie stabilna, jednak proteuszowo zmienna w oglądzie; domagająca się od coraz to kolejnych osób coraz to nowych odczytań, a zarazem umykająca tym odczytaniom. Kim zatem jest Tacytowy Petroniusz? Odpowiedź wydawała się daleka, teraz jednak widzimy, że znajduje się tuż przed naszymi oczami na przypieczętowanym pierścieniu Arbitra papirusie. Jest serią znaczników skrywających znaczone i wciąż dopominającą się o nawarstwianie na nim nowych znaczeń. Jest po prostu pismem.

W tym sensie scena śmierci Petroniusza nie może być uznana za – jak chciałby tego Hill – sposób podważenia sensu rytuału samobójstw, lecz raczej za jego nowe ujęcie. Z przekazu Tacyta niejednokrotnie możemy wywnioskować, jak istotną funkcję pełniła rzymska *mors voluntaria* w procesie rejestrowania i systematyzowania dorobku kultury na nośniku pamięci. Niemniej jednak w dobie pryncypatu, czasach niespotykanego dotąd kryzysu *mos maiorum*, mogło dojść do zaburzenia międzygeneracyjnej ciągłości, a co za tym idzie, utraty jakiejś części tego dorobku. Śmierć Petroniusza, w której przestrzeń tradycyjnego dyskursu o wartościach staje się nie „plan występu”, lecz pozostający po nim dokument, prowokacyjny testament, wydaje się być propozycją innego wariantu ocalenia pamięci, za pomocą liter – środka, którego przekaz nie ma szans pozostać jednorodny w sferze odbioru, w swoim kształcie jest jednak, przynajmniej z założenia, niezmienny i trwały. Zwraca przy tym uwagę, że taką kreacją bohatera uosabiającego strukturalnie stabilne medium kronikarz posługuje się do kompozycyjnego domknięcia sekwencji narracyjnej zapowiedzianej – przypomnijmy – jako próba przechowania historii słynnych śmierci w swobodnie mogącej przekraczać bariery pokoleń, już nie tylko performatywnej (jak w przypadku ceremonii pogrzebowych) formule.

IV

Ta długa dygresja interpretacyjna służyła między innymi wykazaniu, że w wierszu Kaczmarskiego mamy do czynienia nie z przepisaniem jednego starożytnego tekstu, ale recepcją szerszego wycinka kontekstu kulturowego, w którym samobójcza śmierć była podsumowaniem życiowych dokonań, manifestem politycznym, potwierdzeniem przynależności do warstwy społecznej, a przede wszystkim – formą przekazu domagającego się utrwalenia na długie lata. Wiersz wyposażony jest jednak również w pewne treściowe naddatki, których źródła próżno szukać w antycznym korpusie tekstów – Tacyt nie wspomina nic o śmierci Arbitra „z ukochaną”, jego

Petroniusz nie ma też żadnego określonego stosunku do chrześcijaństwa; także *Satyrikon* nie porusza tego tematu. Odpowiedź na pytanie o źródła tych naddatków, o tekst stanowiący ogniwo pośrednie recepcji, jest banalna – chodzi tu o *Quo vadis* Sienkiewicza. Warto zaznaczyć, z czego wynika banalność tej odpowiedzi – powieść noblisty jest dla poetyckiego utworu źródłem inspiracji absolutnie fundamentalnym. Nie dlatego że powinniśmy zakładać, iż Kaczmarek Tacyta nie czytał, lecz dlatego, że tylko powieść Sienkiewicza miała szansę być dla niego wspomnianym na początku kodem porozumienia, wspólnym dla niego i odbiorców obszarem odwołań umożliwiającym zaistnienie przekazu; to bowiem w stronę *Quo vadis* i zdobytej dzięki jego lekturze wiedzy o postaci Petroniusza kierują się najpewniej skojarzenia polskich czytelników, które dają im szansę na zrozumienie utworu.

Brak tu miejsca na szczegółowe omówienie sceny śmierci Arbitra w powieści, należy jednak wskazać na pewien bardzo istotny jej aspekt – dla Sienkiewicza jak najbardziej czytelna była ujęta w źródłach widowiskowość konwencji rzymskich samobójstw; z pewnością też dostrzegał on, że scena ostatnich chwil Petroniusza w *Annales* w sposób szczególny podejmuje motyw zgonu jako formy zapewnienia ciągłości pewnego wycinka dorobku kulturowego. Dlatego też postanowił upodobnić epizod *mors voluntaria* Petroniusza do przygotowania i odegrania spektaklu wedle ułożonego wcześniej scenariusza. Prolog stanowi tu seria czynności charakterystycznych dla trybu życia przyszłego samobójcy – czyli w przypadku Petroniusza lektura w bibliotece; dalej następuje natomiast organizacja zasadniczej części widowiska w scenicznej przestrzeni willi. Zakłada ona zgromadzenie widowni – zaproszenie na ucztę bawiących w mieście Cumae dworzan, ustawienie scenografii – świąteczne przystrojenie domu, charakteryzację – kąpiel i dobranie kostiumów: pięknych szat dla siebie i kochanki Eunice, oraz mimiki głównego performerera – pogodnego wyrazu twarzy. Istotniejsze jest jednak oczywiście wypowiedzenie odpowiednich kwestii, w tym kluczowej: „Chcę umrzeć pogodnie”, podkreślającej autonomiczność decyzji bohatera i jego sprawczość w funkcji reżysera własnego końca.

Każda kompletna rejestracja widowiska uwzględnia oklaski czy reakcje widzów – nie inaczej jest u Sienkiewicza. Opis ostatnich chwil Arbitra i jego kochanki podsumowany jest obserwacją obecnych, że ciała zmarłych „podobne są do cudnych posągów” i że wraz z nimi zginęła „poezja i piękność świata”¹⁶. Spostrzeżenia te są w planie przekazu powieści bardzo znamienne – zdaniem sienkiewiczologa Tadeusza Bujnickiego stanowią one jeden z argumentów za tym, że to Petroniusz jest centralnym bohaterem *Quo vadis* jako utworu klasycystycznego. Postać Arbitra uosabia bowiem charakterystyczny dla antyku harmonijny ład oparty na wyśrodkowaniu wartości (*aurea mediocritas*). Bujnicki wskazuje na możliwość odczytania śmierci Petroniusza jako równoznacznej ze śmiercią tego ładu: „W takim ujęciu [...] zgon Petroniusza, będąc [...] aktem niezgody na pozbawione estetycznej miary

¹⁶ „Biesiadnicy jednak patrząc na te dwa białe ciała, podobne do cudnych posągów, zrozumieli dobrze, że z nimi razem ginie to, co jedynie jeszcze pozostało ich światu, to jest jego poezja i piękność”. Za wydaniem: Henryk Sienkiewicz, *Quo vadis*, PIW, Warszawa 1976, s. 275.

działania Nerona, jest równocześnie «śmiercią» podstawowych wartości antycznego świata [...] w tym sensie tragiczną, że niemożliwa jest kontynuacja tych wartości ani w świecie rzymskim, ani w świecie chrześcijańskim¹⁷; badacz dochodzi jednak do ostatecznej konkluzji, że – między innymi dzięki wątkowi udokumentowania przewagi moralnej i intelektualnej Arbitra nad Neronem z pomocą zapisanego słowa, prześmiewczego testamentu – Sienkiewicz idei Petroniusza nie zaciera ani nie pozwala im zagaść, lecz raczej „daje im sens «długiego trwania»”¹⁸.

Treść wiersza Kaczmarzkiego wpisuje się w ten trop interpretacyjny, kładąc dodatkowy akcent na stoicką, a przy tym zakorzenioną w rzymskiej ideologii *mors voluntaria*, wymowę sceny z *Quo vadis*. Zwróćmy uwagę, jak odczytuje ją poeta: wybitna, wyrastająca ponad ład moralny swojej epoki i kwestionująca zachodzące w niej przewartościowania jednostka postanawia opuścić rozczarowującą rzeczywistość i tym samym wyrazić wobec niej swój sprzeciw. Czyniąc to w sposób manifestacyjny, w niezwyklej, widowiskowej oprawie, dokonuje jednak nie unicestwienia siebie samej i bliskich sobie idei, lecz przeciwnie – zachowania ich poprzez zapewnienie pamięci o swoim czynie wśród potomnych. W wierszu ten właśnie aspekt sytuacji wydobyty został podjęciem sienkiewiczowskiego motywu uposażowania w umieszczonej na końcu utworu i wyróżnionej kursywą uwadze scenicznej do opisywanego widowiska. Szczególną uwagę zwracają dwa użyte w tych wersach słowa: „Z białej dłoni wyrasta purpurowa gałąź, / Ciepłe ciało Arbitra z wolna się marmurzy”. Moment „marmurzenia”, zastygnięcia w rzeźbie ciała, które było nośnikiem ulatujących, jak by się mogło wydawać, idei, łączy przemijanie i długowieczność, samozniszczenie i trwanie. Nie chodzi tu jedynie o trwanie w formie stałej, lecz i rozrost – nazwanie strumienia krwi „gałęzią” sugeruje, że śmierć jest w gruncie rzeczy zasianiem ziarna pod upowszechnianie tej idei i jej aktywną recepcję w kolejnych epokach. A zatem u Sienkiewicza i Kaczmarzkiego Petroniusz, tak jak u Tacyta, przeistacza się w nośnik treści – co prawda już nie pismo, lecz figurę, nadal jednak postać trwałą w swojej zmienności, istniejącą poprzez znaczeniową pojemność oraz wielorakość interpretacyjną.

V

Skąd pewność, że Kaczmarzki na tej akurat płaszczyźnie postanowił nawiązać do przekazu Sienkiewicza? Wynika ona ze spojrzenia na trzeci obszar inspiracji łączących u podstawy stworzenia wiersza – biografii i orientacji filozoficznej gdań-

¹⁷ T. Bujnicki, *Petroniusz – bohater „Quo vadis”*, [w:] *Z Rzymu do Rzymu*, oprac. J. Axer, M. Bokszczanin, OBTA UW – Unia Wydawnicza „Verum”, Warszawa 2002, s. 82–83. Por. również E. Kosowska, *Pryncypia i kompromisy: niespełniony sen Seneki*, [w:] *Negocjacje i kompromisy. Antropologia polskości Henryka Sienkiewicza*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 2002, s. 67–68: „Tymczasem temu «końcowi rzymskiego świata» patroluje przede wszystkim śmierć powieściowego Petroniusza, śmierć, która paradoksalnie ocala ideały rzymskiego humanizmu”.

¹⁸ Bujnicki, op. cit., s. 90.

skiego profesora Alfreda Rachalskiego, którego pamięci poświęcony jest utwór. Rachalski, urodzony w 1913 r. wykładowca Politechniki Gdańskiej, był znajomym rodziców Kaczmarzkiego; z czasem stał się także amatorem twórczości barda i zaczął katalogować jego rozproszone utwory¹⁹. W życiu publicznym zasłynął jednak przede wszystkim jako kontrowersyjny intelektualista, wyznający pogląd moralnej użyteczności prawa do dobrowolnej śmierci, którą człowiek może zadać sam sobie bądź o zadanie której może poprosić innych. Z programową wykładnią poglądów Rachalskiego na ten temat można zapoznać się dzięki wydanej w 1997 r. książce *Matadorzy i eutanaści*, w której zamieszczony został dłuższy wywiad z Profesorem²⁰. Przedstawia on w nim systematyczny, oparty na arbitralnie przyjętych założeniach wywód prowadzący do wniosku, że odbieranie życia – do którego Rachalski, zapewne by uniknąć tego nacechowanego pejoratywnie określenia, dobiera terminy takie jak eutanazja, autotanazja czy matanazja – znajduje w wielu sytuacjach usprawiedliwienie, co więcej, jest dobre. „Dobre” w sensie nadanym temu słowu przez Rachalskiego – na początku wywiadu prezentuje on swoją koncepcję *bonum* zrelatywizowanego, tożsamego z realizacją pragnień jednostki. W niektórych, co Rachalski podkreśla, rzadkich przypadkach przedmiotem tych pragnień może być właśnie śmierć. Odważnie wyznaje także, że sam do zadawania takiej upragnionej przez niektórych swoich znajomych śmierci się przyczyniał. Dociekając źródła swoich poglądów, Rachalski powołuje się na lektury i, przede wszystkim, obserwacje reakcji własnych i cudzych na traumy doznawane w czasie drugiej wojny światowej. Bolesne doświadczenia, tak jak przesłanką do uformowania się poglądów Rachalskiego, tak też stały się przesłanką do ich praktycznej realizacji. Pragnienie śmierci jako własnego dobra z czasem przypadło bowiem w udziale i Profesorowi – gdy zaczęła mu dokuczać postępująca niedołężność wynikająca z wylewu, zdecydował się on, w wieku 90 lat, na spektakularne samobójstwo: w 2003 r. wyskoczył z okna własnego mieszkania.

Już pobieżna lektura jednego z nekrologów, który ukazał się w prasie po śmierci Alfreda Rachalskiego – wspomnienia napisanego przez Leszka Wojnowskiego²¹ – może odpowiedzieć nam, dlaczego Kaczmarzki zdecydował się wybrać właśnie Petroniusza jako postać-maskę dla swojego przyjaciela. Zbieżności między utrwalonym w kulturze rysem postaci Arbitra a wątkami w życiorysie Rachalskiego jest bowiem zaskakująco dużo. Autor nekrologu wspomina, że od czasu przejścia na emeryturę Rachalski poświęcał się podróżom w poszukiwaniu lektur i gromadzeniu księgozbioru. Mamy więc do czynienia z osobą wycofaną z aktywności zawodowej, produktywną już nie w sferze *negotium*, lecz intelektualnego *otium*. Rachalski był również, podobnie jak Petroniusz Tacytowy czy Sienkiewiczowski,

¹⁹ K. Gajda, *To moja droga. Biografia Jacka Kaczmarzkiego*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2009, s. 344.

²⁰ A. Rachalski, R. Derfel, *Matadorzy i eutanaści*, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 1997 (<http://www.btx.gd.pl/armie-pl.html>, dostęp 2 maja 2018).

²¹ L. Wojnowski, *Alfred Rachalski*, „Gazeta Wyborcza – Rzeszów”, nr 292, 16 grudnia 2003, s. 6.

postać wymykającą się jednoznacznym ocenom: jego kontrowersyjnym, z punktu widzenia przeciwników prawa do eutanazji zapewne wyzywająco lekkim, a zarazem dobitnie klarownym wypowiedziom na temat przerywania życia towarzyszyły chwalebne zasługi w zakresie jego ratowania – Profesor w trakcie okupacji wraz z matką i siostrą pomógł ocalić kilkoro Żydów z warszawskiego getta. Z Petroniuszem – tu już wyłącznie Sienkiewiczowskim – łączyła go także krytyka, czy może raczej nieumiejętność odnalezienia się w chrześcijańskim systemie wartości. W *Matadorach i eutanastach* Rachalski wyraził opinię, że siebie nie umie kochać mniej niż bliźnich, a niektórzy z nich są mu po prostu – zwraca tu uwagę użycie przymiotnika ze sfery estetyki – „wstrętni”.

Najbardziej wymownego przywołania historii Arbitra dokonał jednak sam Rachalski w opublikowanym w r. 1998 tekście *Komentarz do testamentu*²². Już sama formuła tej wypowiedzi: summa poglądów zawarta w przedśmiertnym manifestie mierzącym ostrzem polemiki w kierunku władzy, kojarzy się z *finis vitae* Petroniusza. Władzy – można bowiem zaryzykować analogię, że tak jak ostatni list nobila był wyrazem oporu wobec opresji politycznej, tak wypowiedź Profesora była formą sprzeciwu wobec opresji światopoglądowej, jako którą wyraźnie postrzegał dominację chrześcijańskiego systemu wartości. Rachalski zawarł w swoim tekście krytykę postaw osób odsuwających od siebie wizję nieprzewidzianego nadejścia śmierci bądź też próbujących ją unicestwić wyobrażeniami o życiu wiecznym. Podejściu takiemu przeciwstawił pogląd o możliwości swobodnego dysponowania życiem. Zadeklarował również – w związku z zaawansowanym wiekiem i obrzydzeniem do umierania w niedołężności – chęć dokonania autotanazji. Chęci tej towarzyszył jednak żal i rozczarowanie, że we współczesnej polskiej obyczajowości próżno szukać procedur czy rytuałów, które afirmowałyby zgodę na rozstanie się ze światem. Rytuał pogrzebowy, jako odbywający się siłą rzeczy poza zakresem świadomości zmarłego, Rachalskiego nie interesował – w *Komentarzu...* napisał on, że „nie odczuwa żadnej troski ani żadnego szacunku” dla swoich zwłok. Jego największym pragnieniem, frustrującym z powodu niemożliwości spełnienia, było natomiast przystąpienie do rytuału przedśmiertnego: „Boleję nad tym, że, mimo iż jestem istotą uspołecznioną, muszę umierać w samotności, a nie w gronie bliskich mi światopoglądowo ludzi. Jaka szkoda, że nie odbędzie się na przykład pożegnalna stypa w gronie moich proeutanastycznych przyjaciół, dokonana *ante meam mortem* i przy moim udziale”. Użycie łacińskiego zwrotu sprawia, że aluzja do rzymskiego motywu „smakowania” dobrowolnej śmierci w gronie dobranej publiczności wybrzmiewa tu nieomal dosłownie.

Aluzja Rachalskiego do zgonów ofiar cesarskich niegodziwości, w tym przede wszystkim Petroniusza, dla twórcy odznaczającego się taką erudycją i wyczuleniem na intertekstualne wątki w kulturze jak Jacek Kaczmarski nie mogła pozostawać nieczytelna i to zapewne ona w pierwszej kolejności naprowadziła barda na trop

²² A. Rachalski, *Komentarz do testamentu*, <http://www.btx.gd.pl/ara/4-25.html> (dostęp 2 maja 2018).

skojarzenia Alfreda Rachalskiego z Petroniuszem. Hipotezę tę uprawdopodobnia fakt, że Kaczmarek był autorem licznych piosenek napisanych w formie pożegnań czy epitafiów dla wybitnych osób w konwencji pierwszoosobowych wypowiedzi bohaterów²³ – bliska była mu więc forma tego typu porządkujących system wartości i podsumowujących życiowy dorobek paratestamentalnych przekazów. Stąd również mogło wziąć się jego wycucie esencji tekstu Rachalskiego. Wycucie to poddało mu pomysł podarowania przyjacielowi wyjątkowego prezentu, spełnienia – *post factum* – jego przedśmiertnego życzenia. Profesor, jak wynika ze wspomnień, widywał się na krótko przed śmiercią ze znajomymi²⁴; nie miał jednak, jako głosiciel sądów w katolickim systemie wartości niedopuszczalnych, możliwości zorganizowania wydarzenia o charakterze publicznym, zebrania szerszej podzielającej jego światopogląd widowni – formuła przedśmiertnego spektaklu odegranego przed współczesnymi ku pamięci potomnych nie mieściła się bowiem w konwencjach jego rodzimej kultury. Kaczmarek postanowił zatem zorganizować tę ucztę za niego w świecie przedstawionym poetyckiego utworu. Filozoficzne przesłanie zmieścił jednak nie w pierwotnie wyobrażonej przez Rachalskiego formule jednorazowego występu, lecz w możliwym do wielokrotnej lektury i interpretacji tekście. „Uposażowił” w ten sposób dłużej jego głos, który w swojej dekadzie nawet jeśli nie całkowicie jednostkowy, to pozostający w mniejszości, dzięki zapisaniu może w kolejnych latach bezustannie zyskiwać nowych odbiorców i interpretatorów. Także na planie metatekstowym mamy więc do czynienia z sytuacją, w której ginące ciało zastyga i pozostaje tym samym żywe. W tym ujęciu jednak składowymi ciała nie są tkanki biologiczne, lecz język, *performance* i konserwowana w jego toku w pamięci kulturowej myśl – pismo poety utrwala ją na dłużej, zarazem jednak uniejednoznacznia, gdyż w wykluczających bezpośrednią interakcję z autorem warunkach odbioru staje się ona bardziej podatna na zmiany interpretacyjne²⁵. Żywiół oralny zamykany jest zatem w rejestrze zapisanego tekstu, zarazem jednak otwierany dzięki możliwości przeistaczania go w intertekst. Petroniusz ponownie staje się literą.

By wydobyć kolejną puentę z powyższych rozważań, należy po raz kolejny przywołać początkową uwagę na temat istotności warstw pośrednich w łańcuchu

²³ Zob. m.in. utwory: *Epitafium dla Brunona Jasińskiego*, *Epitafium dla Włodzimierza Wysockiego*, *Epitafium dla Boba Dylana*, *Aleksander Wat*, *Pożegnanie Okudźawy*.

²⁴ Gajda, op. cit., s. 344; zobacz również wspomnienie opublikowane w komentarzu do wpisu o Alfredzie Rachalskim na blogu „Świat według Zygmunta” (<http://trzebiatowski.blox.pl/2007/03/NA-MARGINESIE-WRZAWY-EUTANAZYJNEJ-1.html>, dostęp 2 maja 2018) – jego autor podpisał się wyłącznie z imienia i przedstawił jako sąsiad Profesora. Wedle tego komentatora „z opisu pana Zygmunta [Trzebiatowskiego, autora blogu – przyp. J. K.] ktoś mógłby wnosić, iż umierał on jako człowiek samotny. Nie jest to prawdą. Samobójstwo popełnił w wieczór, gdy kolejno odwiedziło go kilka zaprzyjaźnionych z nim osób, w tym kochająca go Kobieta [...]”.

²⁵ Na temat problemów związanych z oderwaniem wypowiedzi od jej pierwotnego kontekstu poprzez ujęcie w przekazie piśmiennym zob. m.in. E. Kosowska, *Zagubiony kontekst*, [w:] *Na obrzeżach polityki*, oprac. M. Kosman, Wydawnictwo Naukowe INPiD UAM, Poznań 2002, s. 7–14.

receptyjnym tradycji antycznej. Jeśli odwrócimy kierunek tego łańcucha, prześledzimy motywy tym razem *a malis usque ad ovum*, spostrzeżemy, że Kaczmarek opowiada nam o umierającym Rachalskim. My jednak, w wyniku takiego, a nie innego ukształtowania obecnego kanonu wiedzy, pozbawieni intuicji sięgania bezpośrednio do źródeł klasycznych, nie zrozumiemy tego stoika-eutanasty, a szczególnie podjętej przez niego kwestii zorganizowania stypy *ante mortem suam*, bez Sienkiewicza, Sienkiewicza zaś – bez Tacyty i jego Petroniusza, Petroniusza z kolei – bez pozostałych nobilów umykających tyranii pryncypatu ścieżką otwartą przez Katona i Sokratesa. By antyk żył do dziś, potrzeba było zatem serii odważnych i widowiskowych śmierci – niszczenia ciał w celu przekucia ich w posągi. Posągi przerabiane, przedstawiane, rozczłonkowane i obudowywane nowymi warstwami przez kolejne pokolenia. Marmury oblepiane gliną.

joanna.klos@al.uw.edu.pl

ARGUMENTUM

Disquiritur hic de Petronii morte a Tacito (Ann. XVI 18–19) descripta.