

AUTOREFERAT

Imię i nazwisko: Joanna Pyłacz

Wykształcenie: 2005 – ukończone studia wyższe, magisterskie na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, Wydział Filologiczny (filologia klasyczna), magister filologii klasycznej.

2007 – ukończone studia doktoranckie na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, Wydział Filologiczny (filologia klasyczna), doktor nauk humanistycznych. Tytuł rozprawy: „*Inter clementiam et crudelitatem. Estetyka tragedii Seneki*”. Promotor rozprawy: prof. dr hab. Stanisław Śnieżewski. Recenzenci: prof. dr hab. Stanisław Stabryła (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie) oraz prof. dr hab. Elżbieta Wesołowska (Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu)

Informacja o zatrudnieniu (w instytucji akademickiej):

Od 1 kwietnia 2008 – Biblioteka Jagiellońska. Od 1 kwietnia 2008 do 31 czerwca 2008 w Sekcji Rękopisów, od 1 lipca 2008 aż do chwili obecnej w Sekcji Starych Druków, w tym od 1 kwietnia 2010 na stanowisku adiunkta.

Wskazanie osiągnięcia wynikającego z ustawy o stopniach naukowych i tytule naukowym wraz z omówieniem celu i osiągniętych wyników:

When Legends Come Alive. A Reading of Lucan's 'Pharsalia', Księgarnia Akademicka, Kraków 2015 (ISBN 978-83-7638-556-3, 258 stron). Monografia naukowa.

Jednym z największych problemów, który utrudnia nie tylko badanie, lecz nawet niezobowiązującą lekturę *Farsalii* Lukana, jest niezwykle aluzyjna, a jednocześnie wysoce skomplikowana, intertekstualna kompozycja tego poematu. Dzieło rzymskiego epika na pierwszy rzut oka sprawia bowiem wrażenie napisanego chaotycznie, wręcz bez dobrze skonstruowanego planu, niemal mechanicznie podzielonego na księgi. Roi się w nim od rozmaitych nawiązań, powtórzeń, poeta wielokrotnie wraca do tych samych motywów, za każdym razem przerabiając je w nieco inny sposób, przejawia tendencję do wyolbrzymiania rzeczy zmyślonych i przedkładania ich nad fakty historyczne, ewidentnie lubując się przy tym w detalicznym przedstawianiu okrucieństwa, makabry i groteski.

Celem podjętej przeze mnie próby interpretacji owego skomplikowanego poematu było uporządkowanie panującego w nim pozornego chaosu, a jednocześnie wyłonienie z pozornie chaotycznej

Kraków, 08.05.2017


struktury swoistego szkieletu znaczeniowo-kompozycyjnego, wokół którego Lukan osnuł swą osobliwą narrację. Podstawową metodologią, jaką przyjąłem w swojej rozprawie, jest tzw. *close reading*. Jest to metoda szczególnie przydatna nie tylko w przypadku miejsc wymagających bardzo precyzyjnej, drobiazgowej analizy, lecz również skuteczna w interpretacji większych całości.

W pierwszym rozdziale książki zatytułowanym *The Two Sibyls* analizuję rozbitą na dwie księgi (piątą i szóstą) osobliwą parodię Wergiliuszowej *nekji*. Na parodystyczne cechy omawianych przeze mnie *passusów* zwrócili już wcześniej uwagę inni badacze, między innymi David Quint. Mechanizm, na którym Lukan oparł swą makabryczno-prześmiewczą wersję scen z szóstej księgi *Eneidy*, pozostał jednak wciąż nie do końca rozszyfrowany, choć pionierska w wielu miejscach interpretacja Jamiego Mastersa bardzo ułatwiła mi zadanie. Masters bowiem zwrócił uwagę na charakterystyczne rozbieżności przez Lukana Wergiliuszowej całości, dopatrując się w nim cech polemicznych. Jego interpretacja jednak skłania się bardziej w stronę tropienia poetyckiej *aemulatio* oraz dialogu młodszego poety ze starszym osnutej na kanwie estetycznej (swego rodzaju „wojny” na pióra, stąd zresztą tytuł całego studium: *Poetry and Civil War*), moja natomiast – zmierza w stronę intertekstualności osnutej na kanwie przemysłów historiozoficznych młodego poety, zmyślnie przekazanych za pośrednictwem specyficznej parodii słynnej wieszczkiej księgi *Eneidy*. Pomysł Lukana jest zaskakująco prosty, polega bowiem na ponownym „rozgrywaniu” wydarzeń z eposu Wergiliusza za pomocą ludzkich „aktorów”, którym daleko jest do mitycznego, wyidealizowanego Eneasza. Dwaj kolejni „Eneasz”, czyli groteskowy, tchórzliwy furiant Appiusz Klaudiusz oraz osławiony pirat Sekstus Pompejusz, nie dorastają do granej przez siebie roli, stając się przerysowanymi, żywymi karykaturami słynnego herosa, a tym samym degradując ów ideał. Partnerujące im „Sybille” to również parodie: zarówno oszustka Femonoe, jak i odrażająca Erichtho dopuszczają się świętokradztwa, każda w inny sposób. Ponadto, *nekja*, zamiast tradycyjnie w zaświatach, w *Farsalii* odbywa się na ziemi, za sprawą niezwyklej umiejętności tesalskiej nekromantki. Trawestacja i deheroizacja słynnej narodowej legendy w kontekście bratobójczej wojny domowej obnaża nie tylko potworność i nienaturalność samego tego konfliktu, lecz także zepsucie moralne od dawna toczące rzymskie elity rządzące. Pozornie zbędne dla samej akcji wizyty Appiusza Klaudiusza w Delfach oraz Sekstusa Pompejusza w Tesalii okazują się kluczowe dla zrozumienia oryginalnego pomysłu Lukana, a mianowicie rozegrania legendarnych scen przy udziale ludzkich aktorów, konfrontacji mitu z rzeczywistością, pokazania, że „król jest nagi” a prawdziwi herosi nie istnieją.

Drugi rozdział pt. *The Intertextual Grove*, choć cofa się w odczytaniu poematu z piątej-szóstej księgi do trzeciej, stanowi kontynuację rozważań z rozdziału pierwszego. Przeskok ten ma miejsce

dlatego, że o ile w księgach piątej i szóstej Lukan prawie wyłącznie odwoływał się do Wergiliusza, w księdze trzeciej ważną rolę odgrywa jeszcze jeden, pomocniczy, lecz bardzo ważny hipotekst, za pomocą którego ponownie, po swojemu, „rozgrywa” wydarzenia z *Eneidy*. Hipotekstem tym są tragedie Seneki. Trzecia księga zawiera bowiem słynną scenę wycięcia gaju pod Massilią; gaju, który staje na przeszkodzie wojsku Juliusza Cezara. O ile grający rolę żywych Eneaszów Appiusz Klaudiusz i Sekstus Pompejusz zwyczajnie do tej roli nie dorastają, o tyle wcielający się w mitycznego herosa Cezar osobliwie go „przerasta”. Ten anty-Eneasz nie jest już ani słaby, ani groteskowy, lecz złowieszczy i demoniczny; nie bez powodu zresztą Szatan z *Raju utraconego* Milтона wzorowany jest na tej właśnie postaci. Nawiązania do tragedii Seneki w trzeciej księdze *Farsalii* zauważono już wcześniej. Jednym z najważniejszych studiów w tej kwestii jest bez wątpienia dzieło Emmanuele Narducciego pt. *Lucano. Un'epica contro l'impero*. Włoski badacz dostrzegł bowiem wyraźne związki z *Edypem*. Kolejne reminiscencje Senecjańskie zauważył ostatnio Pramit Chaudhuri, który wskazał ewidentne nawiązania do *Thyestes*a. Przeprowadzona przeze mnie szczegółowa analiza wykazała, iż to właśnie *Thyestes* stanowi, oprócz *Eneidy*, najważniejszy hipotekst sceny deforestacji. Co więcej, poprzez wyszczególnione przez Narducciego nawiązania do tego miejsca w *Edypie*, gdzie mowa o Tracji, Lukan dodatkowo zwraca uwagę odbiorcy na rozgrywającego się właśnie w Tracji *Thyestes*a, subtelnie kojarzy konflikt Cezara z Pompejuszem z konfliktem między Atreusem i Thyestesem, zakończonym morderstwem oraz makabryczną uctą. Wycięcie poświęconego bóstwom gaju po części nawiązuje (co udowodnił C.M.C. Green w swym artykule *The Necessary Murder*) do pradawnego rytuału *rex nemorensis* praktykowanego w Arycji, jednakże scenę tę z *Thyestes*em łączy zbyt wiele, by związki te sprowadzić jedynie do kilku pomniejszych zbieżności leksykalno-tematycznych. Centralny dla całego omawianego passusu motyw ofiar z ludzi składanych w gaju od razu przywodzi na myśl miejsce, w którym swej zbrodni dokonuje Atreus. Słynne zdanie Cezara *credite me fecisse nefas*, padające przed rozpoczęciem symbolicznej wycinki świętych drzew, nawiązuje bezpośrednio do dywagacji Atreusa na temat *nefas* poprzedzających mord na własnych bratankach. Wreszcie, pradawne dęby w gaju od razu kojarzą się z Pompejuszem. Ścięcie ich stanowi prefigurację dekapitacji tego ostatniego. Podobnie jak jeden z synów Thyestes'a, który – już martwy – przez chwilę stoi jeszcze na nogach, ścięte przez Cezarian dęby również przez jakiś czas utrzymują się w pozycji pionowej, jako stojące trupy. Jednocześnie stojące, a jednocześnie martwe drzewo, wyraźnie nawiązuje do samego początku *Farsalii*, gdzie poeta porównuje Pompejusza do drzewa, które – praktycznie utraciwszy korzenie – utrzymuje się tylko dzięki własnemu ciężarowi. Równocześnie, Lukan nawiązuje też do legendy o bratobójczym konflikcie między Romulusem i Remusem. Tak więc, demoniczny Cezar gra tu rolę nie tylko Eneasza, lecz także Atreusa i Romulusa,

stanowiąc upiorny amalgamat tych trzech postaci. Skojarzenie Eneasza, i równie jak on czczonego Romulusa, ze słynnym tragediowym złoczyńcą, służy nie tylko poetyckiej charakterystyce zła wyrządzonego nadwątlonemu już moralnie Rzymowi przez Juliusza Cezara, lecz także etycznej rewizji narodowych mitów, tego o Romulusie i tego o Eneasz, z których oba *de facto* rozgrzeszają, a nawet „sakralizują” zbrodnię bratobójstwa. Dla Lukana – stoika i idealisty – jest ono niczym innym niż po prostu *nefas*. Za pomocą zręcznie utkanej sieci aluzji (zilustrowanej w książce, dla ułatwienia lektury, za pomocą diagramów), poeta odbrażawia owe mity, odzierając je z patyny ideologicznej, osąd moralny zdjętych z piedestału herosów pozostawiając odczytanemu odbiorcy.

Trzeci rozdział zatytułowałam *Lucan's Danse Macabre*, gdyż oscyluje on wokół tematu śmierci, wszechobecnego w poemacie Lukana, a jednocześnie absolutnie kluczowego dla jego zrozumienia. *Farsalia* to bowiem poemat o śmierci: powolnej, cichej śmierci moralnej przywódców Republiki w jej schyłkowej fazie, fizycznej śmierci jednostek składanych w ofierze nie tyle za sam naród, ile za sukces kolejnych jego przywódców, a także walczących po przeciwnych stronach żołnierzy, wreszcie o śmierci Pompejusza, a wraz z nim – reprezentowanej przez niego, zdegenerowanej Republiki. Powracam tu do motywu stojących zwłok, gdyż przewija się on przez cały poemat: od starego dębu w pierwszej księdze, poprzez ścięte przez Cezara dęby w trzeciej, aż do sztucznie ożywionego przez Erichtho martwego Pompejańskiego żołnierza w księdze szóstej i – w końcu – wbitej na kij, zmumifikowanej głowy samego Pompejusza w księdze dziewiątej. Kolejnym ważnym w *Farsalii* motywem jest mieszanie się życia ze śmiercią. W świecie ogarniętym chaosem wojny domowej, te dwa przeciwieństwa nieustannie – nieraz paradoksalnie – mieszają się ze sobą i wzajemnie wymieniają rolami. Kwintesencją tego zjawiska jest martwa Meduza, która wciąż zabija swym jadem, oraz upodobniona do Gorgony ścięta głowa Pompejusza, poprzez którą odbiorca widzi ściętą głowę Republiki. Podobnie jak mityczne monstrum, brutalnie zgładzona Republika oraz jej przywódca generują śmierć i zniszczenie. Zło rodzi zło, brutalny koniec jednych rządów zatruwa drugie, po nich następujące. Dlatego właśnie w opisie głowy zabitej Meduzy (w księdze dziewiątej) Lukan używa tych samych zwrotów, którymi posłużył się opisując pobojuwisko pod Farsalos (w księdze siódmej). W oczach poety, okaleczone zwłoki Republiki przypominają okaleczone zwłoki Gorgony.

Rozdział czwarty, pt. *Laocoön Goes Mad*, poświęciłam analizie dziewiątej księgi poematu, w której poeta relacjonuje tragiczną w skutkach wyprawę Katona Utyceńskiego. Relację tę poprzedzają kolejno: opis śmierci Pompejusza oraz mitologiczne *aition* dotyczące pojawienia się w Libii jadowitych węży, wedle mitu pochodzących od zabitej przez Perseusza Meduzy. Analizuję tu grę Lukana z mitami – tym razem greckimi – za pomocą których ilustruje on wydarzenia z

historii Rzymu. Podczas gdy ścięta głowa Pompejusza, zakonserwowana trującymi substancjami (*solidata veneno*) ewidentnie przypomina śmiertelnośc głowę martwej Gorgony, a Septymiusz wciela się w jej pogromcę-Perseusza (*nota bene* odgrywa tę rolę tak samo źle i groteskowo, jak Appiusz Klaudiusz oraz Sekstus Pompejusz, którzy nie dorosli do roli Eneasza), w dziewiątej księdze poematu kluczową rolę spełnia bez wątpienia Katon Utyceński. Staje się on – co wykazała szczegółowa analiza – rzeczywistym odpowiednikiem Laokoona z *Eneidy*, kolejnym ludzkim aktorem, któremu poeta powierza rolę legendarnego kapłana. W przeciwieństwie do swego mitycznego odpowiednika, który za wszelką cenę usiłuje uratować Trojan przed zagładą ze strony Greków, „Laokoon” Lukana postępuje zgoła inaczej. Kierując się fanatycznym poczuciem misji, doprowadza do nieszczęścia: powierzeni mu żołnierze giną w męczarniach, pokąsani przez jadowite libijskie węże. Tutaj również mamy do czynienia ze skomplikowaną kontaminacją, gdyż Lukan łączy ze sobą kilka różnych mitów oraz kilka różnych dzieł literackich, między innymi sięgając do *Iliady* (konfrontacja słowna między Katonem a Tarkondimotusem ewidentnie nawiązuje do wystąpienia Tersytosa). Pojawiają się tu także nawiązania do *Thyestes*a Seneki, a konkretnie do makabrycznej „ofiary” Atreusa. Podobnie jak w trzeciej księdze objawiła się demoniczna natura Cezara „grającego” Eneasza, tak w księdze dziewiątej Katon, „grający” rolę bohaterskiego Laokoona okazuje się jedynie niebezpiecznym, bezwzględny maniakiem. Po raz kolejny zatem spektakl mitologiczny rozegrany przez ludzkich aktorów kończy się groteskowym, ale i przerażającym fiaskiem. Jednocześnie można zaobserwować, że narrator *Farsalii* wyraża ukrytą aprobatę lub dezaprobatę dla postępowania poszczególnych bohaterów za pomocą aluzji mitologicznych. Często – co widać na przykładzie Cezara i Katona – w mniej lub bardziej zawoalowany sposób odwołuje się do postaci Atreusa, sterując przez to w umiejętny sposób uczuciami odbiorcy oraz jego ocenami danej postaci lub czynu.

Podjęty w czwartym rozdziale temat ofiary z ludzi kontynuowany jest w rozdziale piątym, tego właśnie dotyczącym. Słynne zakończenie *Eneidy*, gdzie Eneasza w niegodny sposób odbiera życie Turnusowi, stanowi punkt wyjścia *Farsalii* Lukana. Daje on temu wyraz już na wstępie do swego poematu, gdzie wspomina o pierwszym bratobójstwie, które miało miejsce u zarania państwa Rzymskiego, czyli zabójstwie Remusa przez Romulusa (*fraterno primi maduerunt sanguine muri*, 1. 95). Ewidentne nawiązania leksykalne do wersów 690-691 z dwunastej księgi *Eneidy*, czyli do *passusu*, w którym Turnus – niedługo przed swą śmiercią – wzywa Rutulów i Latynów do zaprzestania walki, a sam wzywa Eneasza na pojedynek (*sic urbis ruit ad muros, ubi plurima fuso / sanguine terra madet* [...]), dodatkowo wzmacniają mitologiczną aluzję, a także w subtelny sposób podważają w oczach odbiorcy niekwestionowany dotychczas autorytet tytułowego bohatera *Eneidy*. Mord na Turnusie to dla Lukana swoisty „grzech

pierworodny"; pierwsze bratobójstwo, które zapoczątkowało niekończącą się serię nieprawości. Następne w kolejności było równie haniebne zgładzenie Remusa. Poprzez częste, sugestywne aluzje intertekstualne poeta roztacza przed swym czytelnikiem – „modelowym”, mówiąc językiem Eco – odbiorcą ponurą panoramę historii rzymskiej jako dziejów splamionych „koniecznymi zabójstwami” (określenie to zawdzięczam Carin Green), z których każde posiada uzasadnienie w postaci wspólnego dobra. Lukan wykorzystuje każdą okazję, by dotknąć tej trudnej tematyki oraz za pomocą zręcznych nawiązań intertekstualnych zwrócić uwagę publiczności na nurtujący go problem dopuszczalności ofiary z życia jednostki dla dobra ogółu. Na przykład, ożywiony przez Erichtho zmarły żołnierz stanowi w *Farsalii* odpowiednik postaci Palinura z parodiowanej przez Lukana szóstej księgi *Eneidy*. To właśnie do nieszczęsnego sternika, którego śmierć służy prześlęganemu Neptuna, odnosi się określenie *unum pro multis caput* (Verg. *Aen.* 815). Nawiązania te, jak również wzmianka o ofiarach z ludzi składanych bóstwom przez barbarzyńców w gaju w Massilii, samobójcze aristeje w opisach bitew, a także totalitarna bezwzględność Kuriona i Katona wobec własnych żołnierzy, uwypuklają kwestię dopuszczalności ofiary z życia jednostki dla domniemanego dobra danej zbiorowości. Za pomocą grozy i hiperbolizacji narrator kieruje w stronę odbiorcy jasny przekaz odnośnie oceny moralnej tego rodzaju ofiar. Ufundowane bowiem na morderstwie państwo rzymskie upada w ten sam sposób, po barbarzyńsku, symbolicznie zdekapitowane wraz z osobą swego przywódcy, Pompejusza. Makabryczny *passus* księgi siódmej, w którym emblematyczne zwierzęta Rzymu, sępy i wilki, zwracają się przeciwko poległym Rzymianom, symbolizuje ten upadek, natomiast przechadzający się po farsalskim pobojuwisku Cezar, ucharakteryzowany na upiorną wersję Romulusa, uosabia wynaturzenie, które towarzyszyło Rzymowi od samego początku, stopniowo przyczyniając się do jego upadku.

Tkając misterną sieć związaną z aluzji intertekstualnych i transtekstualnych odniesień do historii oraz narodowej mitologii Rzymu, Lukan rozlicza się z nią w sposób niezwykle krytyczny i zaangażowany moralnie. „Ożywiając” słynne legendy za pomocą ludzkich „aktorów” wcielonych w role podobne do ról legendarnych herosów, sprowadza rzymskie mity do poziomu nieheroicznej, lub wręcz antyheroicznej rzeczywistości, osiągając efekty niekiedy groteskowe, a czasem po prostu przerażające.

Omówienie innych osiągnięć naukowych ze wskazaniem na główne kierunki przedsięwzięć badawczych:

Od wielu lat zajmuję się badaniem twórczości Seneki i Lukana, oraz związanych z nią zagadnień z dziedziny estetyki literackiej, genologii (ze szczególnym uwzględnieniem epiki i dramatu),

intertekstualnych związków pomiędzy autorami starożytnymi i nowożytnymi, a także szeroko pojętej literatury grozy oraz gotycyzmu. W związku z tym, napisane przeze mnie już po doktoracie prace w większości podążają w tych właśnie kierunkach.

Jedną z najważniejszych publikacji wydanych po doktoracie jest napisana w języku angielskim monografia pt. *The Aesthetics of Senecan Tragedy* – opublikowana w roku 2009 w Krakowie w wydawnictwie Księgarnia Akademicka. Książka ta powstała na bazie polskojęzycznej rozprawy doktorskiej, nie stanowi jednakże *sensu stricto* mechanicznego przekładu obronionej w 2007 rozprawy, lecz raczej jest jej zmienioną wersję, miejscami skróconą, a miejscami poszerzoną, między innymi o kolejne pozycje bibliograficzne oraz o rozmaite obserwacje i odkrycia dokonane już po doktoracie. W monografii tej zbadałam najważniejsze zagadnienia związane z estetyką i stylem tragedii Seneki, zwracając szczególną uwagę na silne, a także bardzo widoczne powiązania stosowanych przez poetę technik typowo epickich, co umożliwiło mu realizację własnych, nowatorskich zamierzeń estetycznych, między innymi przełamanie tabu związanego z klasycznym decorum. Drapieżna muza Seneki znacznie różni się od muz jego poprzedników. Tragedie, które wyszły spod jego pióra obfitują w szczegółowe opisy aktów okrucieństwa oraz cechują się swoistą „estetyką wstrętu” (*aesthetics of disgust*): procesy destrukcji i rozkładu ludzkiego ciała przedstawione są tam w bardzo precyzyjny i naturalistyczny sposób. W monografii analizuję także chwyt, jakich Seneka używał w swych tragediach w celu maksymalnego „wyostrzenia” ich estetyki. Należy do nich między innymi bardzo charakterystyczna (stosowana później także przez Lukana) „technika kontrastu” (*contrast technique*). Analizuję tu również najważniejsze różnice pomiędzy poetyką tragedii Seneki a poetyką utworów epickich okresu augustowskiego, rządzących się klasycznymi zasadami wyłożonymi przez Horacego w słynnym *Liście do Pizonów*. Ponadto, staram się odtworzyć proces wyzwania się rzymskiego tragika spod przemożnego wpływu wielkich poprzedników (szczególnie Owidiusza) oraz jego walkę o własną oryginalność; walkę zakończoną zwycięstwem, do którego doprowadziło go wykorzystanie pełnego potencjału nigdy przedtem w pełni nie docenionych, negatywnych jakości estetycznych.

Wiele aspektów tragedii Seneki zasługiwało na to, by zamiast umieszczać je w książce w formie aneksów czy podrozdziałów, poświęcić im raczej odrębne, autonomiczne publikacje. Kwestie te systematycznie poruszałam w kolejno wydawanych artykułach naukowych.

Pierwszy tekst z tego cyklu, zatytułowany *The Terrible and the Sublime* (2007), napisany i wydany na krótko po obronie pracy doktorskiej) stanowi kontynuację zasygnalizowanych już w tej rozprawie rozważań na temat immanentnej poetyki wzniosłości wynikającej z dramatów Seneki. Jednym z najważniejszych jej źródeł jest tam – co pokazują analizy – przyroda, traktowana prawie jak żywa

istota, zgodnie zresztą z panteistyczną wizją świata, praktykowaną przez filozofów stoickich. Gniew natury, a właściwie jej oburzenie na łamanie jej praw przez człowieka, jest przerażający i nieobliczalny, stając się źródłem grozy, a przez to czynnikiem wywołującym uczucie *sublimitas*. Seneka – *ante litteram* – ukazuje naturę oraz dostrzega jej właściwości estetyczne w bardzo podobny sposób, w jaki czynili to potem Edmund Burke i Immanuel Kant. Drugie źródło wzniosłości to świat nadprzyrodzony, którego zagadkowość oraz tajemniczość już sama w sobie budzi grozę. Poeta rzymski umiejętnie wykorzystuje potencjał świata nadprzyrodzonego, wiele zaś jego posunięć wyprzedza niemal o dwa tysiąclecia pomysły osiemnastowiecznych pisarzy, reprezentantów nurtu *Gothic revival*. Wrażliwość estetyczna Seneki okazuje się zadziwiająco bliska wrażliwości zarówno Kanta, jak i – przede wszystkim – Burke'a.

Kolejny chronologicznie artykuł zatytułowany *Gotyckie elementy w tragediach Seneki* (2008), choć napisany w języku polskim, stanowi do pewnego stopnia kontynuację studium *The Terrible and the Sublime*. Dotyczy on specyficznych motywów, których funkcja polega przede wszystkim na budzeniu grozy u odbiorcy, a których użycie współczesnemu czytelnikowi kojarzy się przede wszystkim z autorami nowożytnymi takimi jak Ann Radcliffe, Matthew Lewis czy Edgar Allan Poe. Pomimo, że Rzymianina dzieli od nich nie setki, lecz prawie dwa tysiące lat, łączy ich wspólny typ wyobraźni oraz podobne techniki twórcze. Nazwanie owej wyobraźni „gotycką” nie jest więc żadnym anachronizmem, czy też prezentyzmem, pozwala bowiem współczesnemu czytelnikowi lepiej zrozumieć strategię literackie rzymskiego poety.

Podążając tym samym tropem, napisałam kolejne dwa artykuły, również poświęcone Senece. Tym razem skupiłam się na bogatym świecie nadprzyrodzonym w jego tragediach, będącym – co wykazałam wcześniej – jednym z podstawowych źródeł „gotyckiej” grozy w owych utworach. Pierwszy z tych tekstów, opublikowany w 2012, nosi tytuł *Visitors from the Realm of Death* i powstał na podstawie referatu wygłoszonego na konferencji krajowej pt. „Seneka znany i nieznany”, zorganizowanej w Poznaniu przez IFK UAM wiosną roku 2010. Tekst dotyczy roli duchów w tragediach Seneki. Przybysze z „tamtego świata”, poza kilkoma wyjątkami, to u Seneki w większości istoty szkodliwe, których ingerencja w świat żywych rujnuje ten ostatni. Przykładem takiego ducha jest zmarły Tantal, który – zmuszony przez Furie – „zanieczyszcza” swój dawny pałac własnym złem, co skutkuje kolejną makabryczną zbrodnią popełnioną przez opętanego morderczym szaleńcem Atreusa. W artykule omawiam też nowatorskie, bardziej epickie niż dramaturgiczne techniki literackie, które pozwoliły poecie maksymalnie wykorzystać element nadprzyrodzony z pominięciem ograniczeń gatunkowych narzuconych przez formę dramatyczną.

Drugi artykuł poświęcony światu nadprzyrodzonemu w tragediach Seneki nosi tytuł *Evil Goddesses, Flawed Heroes. Divine Wrath and Human Error in Seneca's 'Hercules Furens' and 'Phaedra'*. (2013) Dotyczy on relacji łączącej ludzi i bóstwa, ukazanej na przykładzie analizy dwóch tragedii: „Herkulesa szalejącego” i „Fedry”. W obu sztukach, słabości ludzkich bohaterów zostają zręcznie wykorzystane przez nieprzyjazne im boginie. Impulsywny temperament Herkulesa oraz niechęć Hipolita do kobiet oraz miłości fizycznej stają się w rękach Junony i Wenus narzędziem do zniszczenia znienawidzonych przez nie bohaterów: podczas gdy Junona z pomocą Luny ma Herkulesa halucynacjami, doprowadzając go do zamordowania własnej rodziny, Wenus sprawia, że w Hipolicie zakochuje się jego własna macocha, Fedra, co skutkuje nieszczęściem w postaci intrygi, wygnania oraz śmierci młodzieńca. Podobnie jak Tantal i Thyestes w „Thyestesie” i „Agamemnonie”, również boginie w „Herkulesie szalejącym” i „Fedrze” oddziałują na świat ludzki negatywnie, podstępnie wykorzystując ułomności charakterologiczne swych ofiar. Pod tym względem bardziej niż bóstwa przypominają one złe duchy, groźne i perfidne, które niszczą ludzi ich własnymi rękoma.

Artykuł pt. *Kilka uwag na temat mitu Romulusa w „Farsalii” Lukana* (2013) dotyczy już Lukana i kwestii, którą poruszam również w mojej rozprawie habilitacyjnej, a mianowicie sposobu użycia i reinterpretacji przez Lukana mitu Romulusa. Skupiam się tu głównie na siódmej księdze poematu oraz na zawartych tam dość ewidentnych nawiązaniach do założycielskiej legendy, objawiających się ucharakteryzowaniem zwycięskiego Cezara na neo-Romulusa. Wedle jednej wersji mitu (o czym wspomina Tytus Liwiusz) Romulus został rozszarpany przez rozgniewanych senatorów, tak więc opis sępów skrapiających zwycięskiego Cezara krwią żołnierzy poległych pod Farsalos może być *oraculum mortis* nawiązującym do jego śmierci. Jeśli istotnie tak jest, można te aluzje traktować jako silny kompozycyjny argument na poparcie tezy, iż śmierć Cezara miała planowo zostać włączona w skład eposu.

Kolejny artykuł na temat *Farsalii* nosi tytuł *Famae Petitor. Lucan's Portrayal of Pompey* (2014). Analizuję w nim immanentną, pośrednią charakterystykę postaci Pompejusza Wielkiego, która wyziera z poematu Lukana; charakterystykę bardzo krytyczną, pomimo ewidentnie pro-republikańskich sympatii narratora (i samego Lukana). Wyłaniający się z *Farsalii* przerysowany wizerunek Pompejusza jako człowieka pysznego, oderwanego od rzeczywistości, zadufanego w sobie i *de facto* kompletnie bezsilnego odpowiada ukazanemu w poemacie obrazowi całej Republiki, jako instytucji starej i szlachetnej, lecz jednocześnie mocno nadwątlonej i chylącej się ku upadkowi. Co więcej, można pokusić się o stwierdzenie, że Pompejusz jest jej swoistą karykaturą.



W artykule pt. *El motín de la tierra. La 'maquinaria divina' ctónica en la 'Farsalia'* (2015) analizuję uobecniony przez Lukana motyw gniewu ziemi oraz związanego z nią triumfu potworów chtonicznych. Podczas gdy dwa z tych ostatnich, Antajos i Meduza, pełnią funkcję jedynie ilustracyjną, czarownica Erichtho, której już samo imię jest mówiące, niejako personifikuje chaos wojny domowej. Symbolem nienaturalności owego konfliktu jest *mutatio solis*, pochodna Senecjańskiego *fuga solis* (Lukan zresztą otwarcie nawiązuje do *Thyestes*, gdzie ten motyw się pojawia). Analiza pokazała, że wers 1.49, *telluremque nihil mutato sole timentem*, jest kluczowy dla zrozumienia funkcji motywu rewolty Ziemi, która po „odwróceniu” (*mutatio*) Słońca „nie boi się niczego” (*nihil...timentem*) i zaczyna produkować monstra. Symboliczny *apparatus divinus* w *Farsalii* składa się właśnie z takich potworów. W jego skład wchodzi bowiem: Antajoz, Meduza i Erichtho, która pełni funkcję „bogini niezgody”.

Kolejny artykuł, pt. *The Appropriate Goddess. The Role of Erichtho in Lucan's Pharsalia* (2017) stanowi kontynuację tematu boskiego oddziaływania w *Farsalii*. Poświęciłam go w całości postaci Erichtho, która – wobec słabości i upadku tradycyjnych bóstw – w pewnym sensie je zastępuje, stanowiąc dla nich mroczną alternatywę. Tessalska nekromantka uosabia bowiem całe zło wojny domowej, a także nienaturalne odwrócenie biegu rzeczy (m.in. triumf śmierci nad życiem), jakie ta ze sobą niesie.

Badając *Farsalię* Lukana nie sposób nie zwrócić uwagi na jego zręczne posługiwanie się językiem w celu wywołania pewnych efektów dźwiękowych. Szczególnie ciekawie przedstawiają się aliteracje, które Lukan łączy także z innymi środkami stylistycznymi. W artykule pt. *Lucan's Use of Alliteration* (2017) podzieliłam więc aliteracje Lukana na trzy grupy: czyste (aliteracja jednej głoski), mieszane (aliteracja dwóch i więcej głosek) oraz łączone (z innymi figurami retorycznymi). Szczegółowa analiza poszczególnych przykładów pokazała, że za pomocą tychże środków Lukan uwypukla istotne, kluczowe miejsca w swym poemacie, a także komunikuje odbiorcy, na co powinien zwrócić uwagę, lub nawet – czasami – co powinien myśleć na temat danej osoby lub wydarzenia. Artykuł pokazuje, że aluzyjność *Farsalii* zaczyna się już na poziomie fonemu.

Oprócz artykułów dotyczących głównych kierunków moich badań, opublikowałam także kilka artykułów wcale, lub tylko pośrednio związanych z Lukanem i Seneką. Pierwszy z nich zatytułowany *Los elementos cómicos en la Orestía de Esquilo* (2008) dotyczy obecności elementów komediowych w „Orestei” Ajschylosa, która – jak wykazała szczegółowa analiza – nie jest bynajmniej gatunkowym monolitem. Trzy sceny ewidentnie nawiązujące do Komedii Staroattyckiej, a mianowicie prolog „Agamemnona”, nieporozumienie na początku „Choefora”, i wreszcie *kommos* „Eumenid”, wnoszą do tragediowej trylogii element lżejszy, powodując czasowe obniżenie napięcia

dramatycznego, co jednocześnie skutkuje jego gwałtownym wzrostem, gdy akcja wraca na tory poważne. Chwilowe rozśmieszenie widzów nie tylko zapobiega znużeniu i dekoncentracji odbiorcy, lecz także intensyfikuje grozę odczuwaną przez niego przez większą część trwania sztuki.

Kolejny tekst nosi tytuł *Spectacula praedae. Historia Akteona i Nastagia degli Onesti* (2010). Analizuję w nim intertekstualne związki pomiędzy słynną nowelą Giovanniego Boccaccia, wchodzącą w skład *Dekameronu* oraz jej przypuszczalnym starożytnym hipotekstem, czyli opowieścią o Akteonie z *Metamorfoz* Owidiusza, a także wskazanym już przez innych badaczy intertekstem w postaci opowiadania Helinanda Frigidi Montis o węglarzu z Niversy, przełożonego na język włoski w czasach Boccaccia, przez dominikanina Jacopo Passavantiego. Dokładna analiza pokazała, iż opowiedziana w *Dekameronie* historia *Nastagia degli Onesti* stanowi najprawdopodobniej kontaminację co najmniej dwóch różnych utworów, nie licząc Owidiuszowych opowieści o Ifisie i Anaksarete oraz Wortumnusie i Pomonie), z których późniejszy, już średniowieczny, być może bazował na wcześniejszym, starożytnym.

Artykuł pt. *The Four Seasons at the Jagiellonian University : The motif of the four seasons in seventeenth - century panegyric poems written by students at the Jagiellonian University* (2010) dotyczy siedemnastowiecznych panegiryków łacińskich, autorstwa studentów Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz często przewijającego się przez nie motywu czterech pór roku. Okazuje się, że autorzy owych utworów pomysłowo wykorzystywali i przetwarzali toposy znane sobie z literatury antycznej. Szczególnym powodzeniem cieszył się u nich Owidiusz i jego *Tristia*, do których liczne nawiązania można odnaleźć we wspomnianych panegirykach.

W artykule pt. *Est locus... The Grotteschi of Giovanni Battista Piranesi and the Ancient Topos of locus horridus* (2015) omawiam sposoby, przy pomocy których słynny Włoch przedstawiał znany z utworów starożytnych topos *locus horridus*. Analiza poszczególnych grafik pokazuje, że artysta chętnie przedstawia kontrast między typowym *locus horridus* a typowym *locus amoenus*, czyniąc to za pośrednictwem dość osobliwej strategii: swobodnie przenosząc elementy klasycznego *locus amoenus* do klasycznego *locus horridus* przekształca miejsca z pozoru idylliczne w scenerie nasycone grozą. Prowadząc wyrafinowaną grę z odbiorcą wykorzystuje również techniki takie jak iluzja optyczna oraz pareidolia.

W artykule pt. *Serce domu. Oświeceniowe biblioteki prywatne i ich użytkownicy w powieści Ann Radcliffe „The Mysteries of Udolpho”* (2015) omawiam obraz bibliotek i czytelnictwa, jaki przedstawia w swym dziele angielska pisarka. Analiza utworu pod tym kątem pokazała, jak ważne miejsce zajmuje w XVIII wieku prywatna



biblioteka w każdym szanującym się, a tym bardziej arystokratycznym domu.

Na koniec omówię dwa artykuły powstałe na kanwie moich badań nad liryką rzymską. Są one ściśle powiązane z moją działalnością translatorską. Artykuł pt. *Cyntia żywa i Cyntia umarła. Literacka gra z odbiorcą w elegii 4.7 Propercjusza* (2016) poświęciłam analizie poetyckiej kreacji „Cyntii Umarłej” w elegii 4.7, która powraca w elegii 4.8 jako „Cyntia Żywa”. Rozważam w nim potencjalne przyczyny owej niekonsekwencji ze strony poety, jako jedną z nich wskazując pomysł, iż „śmierć” bohaterki w 4.7 jest śmiercią w sensie przenośnym, metaforą rozstania podmiotu lirycznego z jego ukochaną, co tłumaczyłoby spektakularny triumf „zmartwychwstałej” bohaterki w elegii 4.8, gdzie mowa jest o rozstaniu, awanturze oraz finalnym pogodzeniu się pary. Metaforyczna „Śmierć” Cyntii pozwala poecie na eksplorację ostrych wartości estetycznych, motywu sprzężenia miłości i śmierci, piękna i rozkładu, a także na stworzenie niemal „gotyckiej” udratyzowanej wizji ducha powracającego z zaświatów.

Artykuł pt. *Pięć stadiów żałoby w Odzie 1.24 Horacego*. rozpoczyna się od mojego własnego przekładu tytułowej *Ody* 1.24, a dotyczy mistrzowskiego, naocznego ukazania przez rzymskiego poetę stadiów żałoby po stracie kogoś bliskiego. Okazuje się, że wskazane przez Horacego etapy przeżywania śmierci ukochanej osoby odpowiadają etapom wyszczególnianym przez współczesnych psychologów.

Oprócz artykułów naukowych, mam w swym dorobku także publikacje popularnonaukowe, które są jednak ściśle powiązane z moją działalnością naukową o charakterze analityczno-badawczym. W skład tej ostatniej grupy wchodzi opublikowane na łamach *Nowego Filomaty* przekłady *Elegii* 4.7 i 4.8 Propercjusza; *Elegii* 1.2 Tibullusa; *Ody* 1.24 Horacego oraz sześciu elegii Sulpicji. Ponadto, przełożyłam na język angielski album pt. *Biblioteka Jagiellońska: skarbiec bibliofila = The Jagiellonian Library: A Bibliophile's Treasure House* (Kraków-Pelplin 2011).

W skład mego dorobku naukowego po uzyskaniu stopnia doktora nauk humanistycznych wchodzi zatem: dwie monografie naukowe (obie w języku angielskim), siedemnaście artykułów naukowych (w tym siedem w języku polskim; osiem w języku angielskim i dwa w języku hiszpańskim); dziesięć poetyckich przekładów na język polski liryków rzymskich oraz przekład na język angielski albumu poświęconego skarbowi bibliofilskiemu Biblioteki Jagiellońskiej.

Kraków, 08.05.2017
