


Antoni BOBROWSKI

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

 <https://orcid.org/0000-0003-0890-7080>

MIŁOŚĆ I POEZJA W ELEGII 2.30 SEKSTUSA PROPERCJUSZA

LOVE AND POETRY IN SEXTUS PROPERTIUS' ELEGY 2.30

Elegy 2.30 has been considered to be one of Propertius' most difficult poems due to its complicated sequence of thought and distant associations noticeable in the discourse, which was often the reason for dividing the text into two separate poems. The article is an interpretative proposal aimed at demonstrating the integrity of 2.30, which was obtained by the poet by combining the concept of love with the concept of love poetry, as well as by using subtly constructed mythological references.

Keywords: Propertius, Roman elegy, mythology

Słowa kluczowe: Propercjusz, elegia rzymska, mitologia

Wśród interpretatorów twórczości Propercjusza elegia 2.30 od dawna uznawana była za utwór szczególnie trudny¹, przysparzający znacznych problemów interpretacyjnych, które pojawiają się wraz z wątpliwościami co do integralności tekstu przekazanego przez tradycję rękopiśmienną. Wielu badaczy skłonnych było poddawać tekst rozmaitym zabiegom rekompozycyjnym, obejmującym zarówno działania radykalne, takie jak podział na niezależne segmenty, uznawanie części wersów za interpolacje, ewentualnie – w wersji stosunkowo najmniej inwazyjnej – dokonywanie przestawień niektórych wersów w obrębie utworu lub ustalanie miejsca hipotetycznej lakuny. Liczącą 40 wersów elegię z reguły proponowano podzielić na

¹ Z taką opinią Maxa Rothsteina (Rothstein 1898: 323) zgodził się w pełni Nils-Ola Nilsson: „Nicht ohne Grund hat Max Rothstein in seinem unübertroffenen Kommentar die Elegie II 30 als ‘eins der schwierigsten Gedichte des Properz’ bezeichnet” (Nilsson 1947: 37); por. „The forty lines which the MSS. present as one elegy offer serious difficulty (Butler-Barber 1933: 243), „Haec elegia inter difficillimas Propertii elegias habenda est” (Enk 1962: 380).

dwie części: 2.30A (ww. 1-12) oraz 2.30B (ww. 13-40) – takie rozwiązanie wsparte zostało autorytetem autorów najważniejszych XX-wiecznych komentowanych wydań twórczości Propercjusza (H.E. Butler i E.A. Barber – wydany w roku 1933 komentarz obejmujący ks. I-IV; J.P. Enk – dwutomowe wydanie komentowane ks. II z 1962 r.; W.A. Camps – opublikowany w r. 1966 tekst ks. II wraz z komentarzem)². Na zaakceptowanie tekstu tego utworu w postaci niepodzielonej wśród dawniejszych wydawców zdecydował się m.in. M. Rothstein (1898, ²1920), kilkadziesiąt lat później R. Helm (1965)³. Za tekstem niepodzielonym opowiada się także P. Fedeli, którego edycję z roku 1984 w serii Bibliotheca Teubneriana, uznawaną za autorytatywną przez większość współczesnych badaczy i interpretatorów⁴, uczyniliśmy podstawą rozważań w niniejszym artykule, poświęconym wykazaniu, iż integralność tematyczna i kompozycyjna elegii 2.30 uzyskana została poprzez subtelną grę odniesieniami mitologicznymi, pozwalającą w sposób harmonijny łączyć koncepcję miłości elegijnej z koncepcją postaci poety-kochanka.

Utwór rozpoczyna się od obszernego (ww. 1-12), finezyjnie skomponowanego segmentu o silnym nacechowaniu emocjonalnym, które wzmacnia jego perswazyjną wymowę: nie ma ucieczki od władzy Amora, który jest bóstwem bezwzględnie egzekwującym posłuszeństwo od zakochanego. Ten wstępny, skierowany do samego siebie monolog⁵ jest istotnym przyczynkiem do zdefiniowania tożsamości nadawcy jako ogarniętego miłością kochanka, który uświadamia sam sobie⁶, iż zna-

² Jako zwolennik podzielenia utworu na dwie części deklarował się m.in. MacKay 1937: 163; Niekiedy akceptacja tego podziału wynika także *ex silentio* z publikacji uczonych, którzy nie koncentrowali swych badań na strukturze el. 2.30, lecz przy rozważaniach innych problemów sięgali jedynie po cytaty z tego utworu, zaznaczając przy tym umiejscowienie przywoływanego fragmentu w tekście 2.30A lub 2.30B (zależnie od wydania, z którego korzystali); również w wydanym w 2006 r. *Brill's Companion to Propertius* nie została zachowana jednolitość oznaczeń przy przywoływaniu el. 2.30 (vide *Index locorum*), jakkolwiek w segmencie poświęconym *stricto* temu utworowi (Syndikus 2006: 306–308) podział na części A–B został zachowany.

³ Jediną zaproponowaną przez Helma interwencją w kolejność wersów el. 2.30 jest przedstawienie problematycznych ww. 19–22 po w. 12, czyli w miejscu rozdzielenia tekstu przez zwolenników podziału na 2.30A i 2.30B.

⁴ Integralność tekstu 2.30 uznają m.in. Cairns 1971, La Penna 1977: 146–151 (tu przy założeniu istnienia lanki po w. 12), Williams 1980: 134–138.

⁵ Por. Enk 1962: 383: „His versibus poeta se ipse adloqui videtur”; Williams 1980: 134: „an impassioned self-address (1–12)”. Część badaczy (zwłaszcza zwolennicy podziału utworu na dwie części) dostrzega możliwość (jakkolwiek nie zajmując stanowiska rozstrzygającego) uznania za adresata tych słów również innej osoby: jakiegoś przyjaciela, któremu nadawca udziela przestrogi i pouczeń – Butler-Barber 1933, ad loc.: „The words are addressed by the poet either to himself or to an imaginary lover”, podobnie Camps 1967: 198.

⁶ Diametralnie inaczej kwestia nadawcy i adresata ww. 1-12 przedstawia się w komentowanym wydaniu Richardsona 1977 (publikacja ta charakteryzuje się obfitością śmiało przeprowadzonych cięć i przestawień tekstu, na co zwracano uwagę już przy jej recenzowaniu, por.: „The most distinctive feature of the book is the adoption of very transpositions, some decidedly drastic”, Camps 1979: 37). Richardson nie wybrał rozwiązania polegającego na wyodrębnieniu części sygnowa-

łaź się w sytuacji bez wyjścia, a wszelkie próby wyzwolenia się z niewoli są z góry skazane na niepowodzenie⁷:

Quo fugis, a demens? nulla est fuga: tu licet usque
ad Tanain fugias, usque sequetur Amor.
non si Pegaseo vectaris in aere dorso,
nec tibi si Persei moverit ala pedes,
vel si te sectae rapiant talaribus aurae,
nil tibi Mercurii proderit alta via (1-6).

Uzasadnieniem dla określenia *demens*, które pada już w 1 w., jest natychmiastowe stanowcze stwierdzenie *nulla est fuga*, zwięźle informujące, iż „szaleństwo” miałyby polegać na naiwnym przekonaniu o możliwości ucieczki, bowiem nawet dotarcie nad położoną w dalekiej Scytii rzekę *Tanais* (Don) nie uwolni ściganego od prześladowcy – bóstwa miłości⁸. Metaforyczna wymowa pierwszego dystychu wsparta została zarówno odniesieniem geograficznym, jak i ewokowaniem wizji miłosnego zniewolenia. W następnym dystychu dokonuje się przejście na wyższy poziom poetyckiego tonu: wprowadzona zostaje ujęta w formę skondensowanego katalogu seria trzech przykładów, w istocie nie wykraczających poza mitologiczną parabolę ilustracyjną⁹, uwagę jednak zwraca finezyjna metoda zakomponowania

nych umownie literami A oraz B. Za „właściwą” elegię 2.30 uznał partię tekstu rozpoczynającą się w rękopisach od w. 13, natomiast początkowe 12 wersów włączył pomiędzy wersy 10 i 11 elegii poprzedzającej (2.29), która jest rodzajem urokliwej relacji o akcji interwencyjnej przeprowadzonej pewnej nocy przez grupę uzbrojonych Amorków: *pueri* zatrzymują błąkającego się nocą po mieście poetę, nakładają mu więzy i doprowadzają do domu dziewczyny, udzieliwszy uprzednio srogich przestroż, aby noce spędzał u boku ukochanej. W takim układzie wypowiedź, która w strukturze el. 2.30 była wewnętrznym monologiem wyrażającym rozterki kochanka, staje się tyradą skierowaną do poety spętanego (*in collo iam mihi nodus erat*, 2.29.10) przez małych pomocników boga miłości, włożoną w usta jednego z nich.

⁷ Całkowicie odmienną koncepcję identyfikacji postaci adresata ww. 1-12 przedstawił Francis Cairns, który zwrócił uwagę, iż zastosowane w tekście zaimki oraz czasownikowe formy gramatyczne 2. osoby nie determinują płci adresata, i doszedł do wniosku, iż słowa *quo fugis, a demens* (w. 1) skierowane są do Cyntii, czyniąc ją w ten sposób adresatką wypowiedzi na przestrzeni całości utworu (Cairns 1971: 204); swoją hipotezę uczony wsparł m.in. powołaniem się na podobieństwo sformułowania rozpoczynającego el. 1.8A.1: *tune igitur demens*, skierowanego do Cyntii planującej daleką podróż (w tym wypadku jednak Cyntia zamierza udać się do Ilirii, aby zaangażować się w nowy związek miłosny, podczas gdy adresat 2.30.1-12 miałby w akcie rozpaczliwej determinacji rozważyć ucieczkę na krańce świata w celu wyzwolenia się z mocy bóstwa miłości).

⁸ Wyeksponowana w pierwszym dystychu el. 2.30 niemożność wymknięcia się spod władzy Amora przypomina pragnienie ucieczki zawarte w prośbie do przyjaciół wyartykułowanej w el. 1.1.29: *ferre per extremas gentes et ferre per undas*, i nie jest to jedyne podobieństwo tematyczne łączące te dwa utwory.

⁹ Thomas Dale Benediktson zestawia 2.30.1-6 z utworem 58A Katullusa, który uważa za istotne ogniwo łączące hellenistyczną poezję katalogową z katalogami mitologicznych *exempla* stosowanymi przez autorów rzymskiej elegii augustowskiej, zwłaszcza Propercjusza (Benediktson 1982: 15-18; Benediktson 1986: 309 n.).

ww. 3-6. Zespolony anaforą *non si ... nec tibi si ...* kolejny dystych w aluzyjny sposób odnosi się do mitologicznych herosów: Bellerofonta, który wznosił się w przestworza na grzbiecie Pegaza (*Pegaseo ... dorso*), gdy stawał do zwycięskiego pojedynku z Chimera, oraz Perseusza, któremu użycie uskrzydlnych sandałów (*Persei ... ala*) pomogło ocalić od śmierci piękną Andromedę. Skrzydlate sandały unosiły w podniebne obszary również Merkurego (*sectae ... talaribus aerae*), umożliwiając mu pełnienie funkcji posłańca bogów. Trzykrotne zanegowanie skuteczności skrzydeł Pegaza i cudownych sandałów Perseusza i Merkurego w ucieczce przed personifikowanym przez Amora uczuciem składa się na wielowymiarowy obraz bezskutecznej ucieczki wśród przestworzy, określając w ten sposób położenie nieszczęsnego kochanka. Ze strukturalnego punktu widzenia należy również odnotować antycypację motywu lotu, który w dalszej partii tekstu pojawi się jeszcze dwukrotnie: w. 30 wspomina w aluzyjny sposób o porwaniu Ganimedesa z Troi przez Dzeusa, który przybrał postać ptaka (*ad Troiae tecta volarit avis*), a w w. 31 Amor obdarzony zostaje przydomkiem „Skrzydlaty” (*Alitis arma*).

W toku wewnętrznego monologu poeta przechodzi następnie do wspomnianej wcześniej postaci prześladowcy (*Amor*, w. 2), roztaczając wizję miłosego zniewolenia, która ukazana zostaje w kategoriach elegijnej koncepcji *servitium amoris*¹⁰:

instat semper Amor supra caput, instat amanti
et gravis ipse super libera colla sedet,
excubat ille acer custos et tollere numquam
te patietur humo lumina capta semel (7-10).

Ukształtowanie wizerunku bezwzględne despoty wyraźnie koresponduje z przedstawionym przez Propercjusza w elegii rozpoczynającej księgę I¹¹ obrazem Amora, który zmusza zakochanego do porzucenia dumy i przyjęcia uległej postawy z opuszczonym wzrokiem (*mihi ... deiecit lumina*), a także w symbolicznym geście wzięcia w niewolę stawia stopę na jego głowie (*caput ... pressit ... pedibus*). W el. 2.30 Amor określony jest jako *gravis* (w. 8) i *acer custos* (w. 9)¹², stosuje podobne gesty fizycznej przemocy i również nie pozwala zniewolonemu podnieść wzroku: *tollere numquam / te patietur humo lumina* (w. 9-10). Wykazuje jednak – i był to element w el. 1.1 nieobecny – wielkoduszność, jeśli zakochany „zblądzi” (*et iam si pecces, deus exorabilis ille est, / si modo praesentis viderit esse preces*, w. 11-12). Tekst nie determinuje w tym miejscu w sposób wyrazisty charakteru owego przewinienia, jednakże otwierające elegię wyobrażenie próby

¹⁰ O *servitium amoris* u Propercjusza zob. Lyne 1979: 125 nn.; por. Maltby 2006: 156–158.

¹¹ Por. Prop. 1.1.3-4:

tum mihi constantis deiecit lumina fastus
et caput impositis pressit Amor pedibus

¹² Por. 1.1.6: *improbis*; zob. Commager 1974: 24.

ucieczki od miłości (a także sformułowanie *una amica*, które pojawi się w w. 23, stanowiąc w ten sposób jeden z elementów spajających obie części elegii w integralną całość) nie pozwala wątpić, iż w oczach Amora chęć zerwania z uczuciem kwalifikowana jest jako podlegający karze błąd¹³.

Nadal jednak nie jest jasne dla czytelnika, co miałyby skłonić nadawcę do tak radykalnego kroku, nie pojawiła się bowiem dotąd żadna sugestia mogąca nasuwać choćby najbardziej prawdopodobne podejrzenie, iż miłość poety pozostaje nieodwzajemniona i ucieczka miałaby być desperacką próbą zakończenia cierpień nieszczęśliwego kochanka¹⁴.

W następnych wersach – a jest to już, jak zaznaczyliśmy powyżej, przejście do partii tekstu kwalifikowanego przez dużą część wydawców jako początek innego utworu lub fragmentu (2.30B)¹⁵ – poeta odrzuca oskarżenia konserwatywnych moralistów, którzy sens życia rzymskiego obywatela widzą w aktywnym zaangażowaniu w sprawy państwa i postulują naśladowanie takiego wzorca, wyrażając zdecydowaną dezaprobatę wobec tych, którzy tego tradycyjnego modelu nie respektują:

ista senes licet accusent convivia duri:
nos modo propositum, vita, teramus iter.
illorum antiquis onerantur legibus aures:
hic locus est in quo, tibia docta, sones (13-16).

W oczach starszego pokolenia (*senes ... duri*, w. 13)¹⁶ uczynienie miłości naczelnym życiowym programem – tak oczywiste i nieuniknione w subiektywnym przekonaniu nadawcy – jawi się jako niegodna uwagi koncepcja alternatywna¹⁷, o czym poeta zapewnia swoją ukochaną (*vita*, w. 14), która od w. 13 do

¹³ Inne wyjaśnienie tej kwestii podaje Richardson 1977: 297 – jako podlegające karze przewinienie wskazał on niedochowywanie (choćby sporadycznie) wierności ukochanej dziewczynie; takie rozumienie tego passusu wynika jednak z uznania całości tekstu ww. 1-12 za interpolację i włączenie go w strukturę el. 2.29 (zob. wyżej, przyp. 6). W tym nowym kontekście słowa te skierowane są przez energicznych pomocników bóstwa miłości, którzy zatrzymują poetę błądzącego w nocy po ulicach, podczas gdy w domu oczekuje na niego dziewczyna; jak wynika z dalszego opisu sytuacji, przestraszony poeta okazał skruchę, spełniając tym samym warunek konieczny do darowania kary.

¹⁴ Z taką sytuacją mamy do czynienia we wspomnianej el. 1.1, gdzie poeta bezowocnie szuka sposobów zdobycia serca niedostępnej *domina* (*dominae mentem convertite nostrae*, w. 21).

¹⁵ O możliwości wprowadzenia dodatkowego podziału wspomina – jakkolwiek ewidentnie bez przekonania – w swym komentarzu W.A. Camps, który o ww. 13-40 mówi następująco: „a separate elegy, in two parts. The first (13-26) expresses defiance of conventional moralists who object to Cynthia's and his way of life and his absorption in her; the second (27-40) calls her to withdraw with him into the make-believe world of poetry. But perhaps it is wrong to speak of two parts: the themes of art and love and the rejection of convention run through the whole” (Camps 1967: 200).

¹⁶ Por. u Katullusa: *rumoresque senum severiorum / omnes unius aestimemus assis!* (5.2-3).

¹⁷ Na ironiczne zabarwienie wypowiedzi z ww. 13-16 zwraca uwagę Lefèvre 1966: 16; por. Commager 1974: 73.

końca utworu staje się adresatką wypowiedzi, jakkolwiek imię Cynthii wymienione zostanie dopiero w w. 25 (*libeat tibi, mea Cynthia, mecum ...*). Ideał życia poety-kochanka zawiera się w potępianych przez „starców” *convivia* (w. 13), na których rozlega się dźwięk aulosu (*tibia docta*, w. 16). Obdarzenie instrumentu określeniem *docta* pozwala na przejście do krótkiego ekskursu o zabarwieniu aj-tiologicznym:

quae non iure vado Maeandri iacta natasti,
turpia cum faceret Palladis ora tumor (17-18).

Związła relacja o dziejach aulosu łączy w skondensowanej formie dwa wątki: Minerwy, która skonstruowała ten instrument, a następnie wyrzuciła go do rzeki, gdyż nadymanie policzków podczas gry szpeciło twarz bogini i narażało ją na drwiny ze strony obserwatorów, oraz Marsjasza, który znalazł porzucony aulos i nauczył się na nim grać, a następnie został pokonany przez Apollina w zawodach muzycznych zorganizowanych w pobliżu rzeki Meander¹⁸. Brak należytego uznania dla wartości pieśni aulosu został wyraźnie zaznaczony przez sformułowanie *non iure* (w. 17) i w sferze mitologii odnosi się zarówno do pochopnej decyzji Minerwy, jak i do przegranej Marsjasza. Koresponduje przy tym z wysuwanymi przez *senes* zarzutami wobec niezrozumiałej dla nich – a przez to uważanej za naganą – koncepcji miłości i symbolizowanej przez dźwięk aulosu poezji elegijnej.

Następujący w kolejnych czterech wersach nagły przeskok ze sfery mitu do przestrzeni świata realnego przynosi szereg poważnych problemów interpretacyjnych. W w. 19, którego brzmienie zawsze budziło duże kontrowersje wśród badaczy¹⁹, pojawia się naznaczone gorzką ironią wykrzyknienie *non tamen immerito!*²⁰:

¹⁸ Hyg. 165: *Minerva tibias dicitur prima ex osse cervino fecisse et ad epulum deorum cantatum venisse. Iuno et Venus cum eam irriderent, quod et caesia erat et buccas inflaret, foeda visa et in cantu irrisa in Idam silvam ad fontem venit, ibique cantans in aqua se adspexit et vidit se merito irrisam; unde tibias abiecit et imprecata est ut quisquis eas sustulisset, gravi afficeretur supplicio. quas Marsyas Oeagri filius pastor unus e satyris invenit, quibus assidue commeletando sonum suaviorem in dies faciebat, adeo ut Apollinem ad citharae cantum in certamen provocaret; Apollod. 1.4.2: οὗτος γὰρ εὐρών αὐλοῦς, οὗς ἔρριψεν Ἀθηνᾶ διὰ τὸ τὴν ὄψιν αὐτῆς ποιεῖν ἄμορφον, ἤλθεν εἰς ἔριν περὶ μουσικῆς Ἀπόλλωνι; por też: Ovid. *Fasti* 6.699-702: *vox placuit: faciem liquidis referentibus undis / vidi virgineas intumuisse genas. / 'ars mihi non tanti est; valeas, mea tibia' dixi: / excipit abiectam caespite ripa suo; Ovid. AA 3.505-506: "i procul hinc' dixit 'non es mihi, tibia, tanti', / ut vidit vultus Pallas in amne suos. Jak wykazuje powyższe zestawienie fragmentów tekstów źródłowych, grecki aulos (instrument dęty barwą dźwięku zbliżony do dzisiejszego oboju) Rzymianie określali łacińskim słowem *tibia* (niekiedy w l. mn.: *tibiae*); por. Landels 2003: 41; szczegółowe kwestie dotyczące konstrukcji *tibia* oraz techniki gry porusza Kocur 2005: 277–279.**

¹⁹ Szczegółowe rozważania nad brzmieniem w. 19 w szerokim odniesieniu do tradycji rękopiśmiennej przeprowadza Murgia 2000: 210 nn.; por. Butrica 1984: 63 nn. oraz 86.

²⁰ Przyjęta przez Campsa wersja tekstu (Camps 1964: 7–8 oraz 1967 ad loc.), wprowadzająca *num* w miejsce *non* (*num tamen immerito*) oraz w 20 w. *nolo* w miejsce *nota* (*litora nolo maris*), a całość *passus* kończąca znakiem zapytania, wykazuje spójność syntaktyczną, uzyskaną dzięki związaniu

w gwałtownym wybuchu emocji²¹ poeta zdaje się nawiązywać do zalecanej przez wspomnianych wcześniej konserwatywnych starców postawy obywatelskiej, która zakładała podporządkowanie życia wymogom państwa prowadzącego intensywną działalność militarną i planującego podboje obcych ziem:

non tamen immerito! Phrygias nunc ire per undas
 et petere Hyrcani litora nota maris,
 spargere et alterna communis caede Penatis
 et ferre ad patrios praemia dura Lares! (19-22)²².

Całość czterowersowej frazy brzmi jak ironiczne przytoczenie nakazu przyłączenia się do wojskowej ekspedycji przygotowywanej przez Rzym przeciwko państwu Partów (*Phrygias ... per undas*, w. 19, ewidentnie odnosi się do Hellespontu, *Hyrcani litora ... maris*, w. 20 – do wybrzeży Morza Kaspijskiego)²³, przy czym kontrowersyjne sformułowanie *communis ... Penates* (w. 21) aluzyjnie przypomina, iż w wojskach partyjskich służyli Rzymianie wzięci do niewoli po klęsce pod Carrhae w roku 53 p.n.e.²⁴. Jeśli natomiast potraktować tę frazę jako

z nolo trzech kolejnych bezokoliczników (*ire*, w. 19, *spargere*, w. 21, oraz *ferre*, w. 22), jednak zmienia rozłożenie akcentów znaczeniowych: prowokacyjna ironia traci swą ostrość i zostaje zastąpiona czymś w rodzaju oczekiwania na potwierdzenie wyboru życiowego dokonanego przez nadawcę.

²¹ Znaczenie passusu *non tamen immerito* przyjmujemy idąc za interpretacją Francisa Cairnsa ('and not unnaturally', 'and no wonder', 'as you might have expected'; Cairns 1971: 205), który zestawia tę frazę z przykładami analogicznych sformułowań zaczerpniętych z zachowanych tekstów (m.in. Plin. NH 35.7.22: *haut immerito*, oraz u samego Propercjusza: 3.19.27: *non tamen immerito*; 2.6.31-36: *sed non immerito!*). W swoim komentarzu do księgi III Propercjusza Paolo Fedeli odnosi się z akceptacją do tej koncepcji („Credo, pero, che l'interpretazione giusta sia quella di Cairns”) – Fedeli 1985: ad 3.19.27 ('Non c'è motivo di meraviglia!').

²² Butler-Barber po rozważeniu różnych możliwości interpretacyjnych (Butler-Barber 1933: 243–244) ostatecznie zdecydowali się na uznanie ww. 19-22 za interpolację; Helm 1965 dokonał przestawienia kolejności wersów w obrębie utworu i umieścił te wersy po w. 12, nie sygnalizując jednak interpolacji; Richardson zastosował działanie najbardziej radykalne, bowiem ww. 19-20 włączył do elegii 2.33 po w. 20, natomiast ww. 21-22 pozostawił w pierwotnej lokalizacji, potraktował je jednak jako interpolację i w komentarzu przyznał, iż nigdzie nie widzi dla nich odpowiedniego miejsca (Richardson 1977 ad loc.).

²³ Por. Camps 1967 ad loc: „the reference must be to a projected war against Parthia, to wipe out the disgrace of the defeat at Carrhae in 53 B.C. and recover the standards and prisoners”; „The 'Hyrcanian sea' is the Caspian, and Hyrcania and Caspia are symbols, to the poets, of the Parthian empire. The 'Phrygian waves' are the Hellespont”; por. Butler-Barber 1933 ad loc.; Enk 1962: 381 i ad loc. Omówienie odniesień do stosunków rzymsko-partyjskich w utworach Propercjusza, w tym zwłaszcza w kontekście planowanej wyprawy przeciwko Partom, zob. Babnis 2017: 21–26, Babnis 2018: 10 nn.

²⁴ Por. Camps 1967 ad loc: „the only possible explanation of this language in this context is that the poet thinks of the proposed war with Parthia as involving fratricidal strife because the Italian soldiers taken at Carrhae, or their sons, were now serving as soldiers of the Parthians”; Camps powołuje się tu na c. 3.5.5-9 Horacego, na co zwrócił już uprzednio uwagę N.-O. Nilsson, który uznał wynikające z Horacjańskiego przekazu implikacje za istotne dla kierunku interpretacji problematycznych wersów Propercjusza (Nilsson 1947: 40 nn.); por. Williams 1980: 136.

swoistą amplifikację zamieszczoną na początku utworu wzmianki o wyjeździe w dalekie kraje (*ad Tanain*, w. 2), ww. 19-22 stają się opisem możliwości desperackiej ucieczki przed miłością: tak zostałby potraktowany zamiar podporządkowania się przez zakochanego presji modelu życia obowiązującego rzymskiego obywatela²⁵. Sama nawet myśl o rezygnacji z uczucia byłaby zatem powodem do gniewu bóstwa miłości, czyli wskazanym w w. 11 przewinieniem (*iam si pecces*), które wielkoduszny Amor może wybaczyć kochankowi, jeśli na młodzieńca w porę przyjdzie opamiętanie. Przy takiej interpretacji kontrowersyjny *passus* ww. 19-22 nie tylko przestaje nasuwać podejrzenia o interpolację, ale poprzez pośrednie nawiązanie do początku utworu staje się łącznikiem spajającym całość elegii 2.30, zwłaszcza że ww. 23-25 (*hoc si crimen erit, crimen Amoris erit: / mi nemo obiciat!*, w. 25) wydają się stanowić konkluzję wątku obrony miłości rozumianej jako sposób na życie²⁶: jeśli zakochanego spotkają z tego powodu jakieś zarzuty, nie będą to oskarżenia ze strony Amora, a tylko wobec tego boga kochanek czuje respekt.

Odzwierciedleniem marzeń poety o miłosnym i artystycznym spełnieniu jest wizja zaproszenia Cyntii do skalistej groty Helikonu²⁷ i wysłuchania tam pieśni Muz:

libeat tibi, mea Cynthia, mecum
 rorida muscosis antra tenere iugis.
 illic aspicias scopulis haerere Sorores
 et canere antique dulcia furta Iovis,
 ut Semela est combustus, ut est deperditus Io,
 denique ut ad Troiae tecta volarit avis (25-30).

Sygnalizowany w w. 16 motyw dźwięku aulosu (*hic locus est in quo, tibia docta, sones*) podjęty zostaje w pieśni Muz (*illic aspicias ... Sorores ... canere*, ww. 27-28), której treść relacjonują trzy *exempla* rozpoczynające się od anaforycznego *ut*. Mitologiczny segment, przywołujący romanse Jowisza z Semele, Io i Ganime-

²⁵ Całkowicie odmiennie wypowiedź interpretuje Francis Cairns, który w ww. 19-22 dostrzega rodzaj metaforycznej *recusatio*: poeta nie miałby tu odmawiać wzięcia udziału w wyprawie wojennej, lecz dystansować się od podjęcia twórczości epickiej o wyprawie Argonautów (ww. 19-20) i wydarzeniach z cyklu tebańskiego (ww. 21-22), Cairns 1971: 207–211; por. Luck 1962: 344–347. Do całości interpretacyjnej koncepcji Cairnsa sceptycznie odnosi się m. in. Williams 1980: 134 nn.; por. Butrica 1984: 93 przyp. 28.

²⁶ Camps 1967: ad loc. dopuszcza dwojakie rozumienie wersu *una contentum pudeat me vivere amica* (w. 23): (1) „he is only interested in his love” (deklaracja pełnego oddania uczuciu); (2) „his love is for one woman only” (deklaracja wierności jednej kochance). Pierwsza z tych interpretacji lepiej harmonizuje z kontekstem, dając jednocześnie efekt przeciwstawienia treści ww. 19-22 (tak Enk 1962: ad loc.) i nie kolidując z podanymi w dalszych wersach przykładami *dulcia furta* Jowisza.

²⁷ Scenę przybycia poety wraz z ukochaną do groty Muz Godo Lieberg (Lieberg 1969: 338) rozpatrywał jako przyczynek do idealizacji obrazu Cyntii, która miałaby zająć godne miejsce w prowadzonym przez Bakchusa tanecznym korowodzie (*hic ubi prima statuent in parte choreae*, 37); Francis Cairns mówi o „eroticization of the entire encounter between Propertius, Cynthia and the Muses” (Cairns 2006: 130).

desem, włączony został w strukturę utworu za pomocą sieci subtelnych powiązań słownych i treściowych. Motyw muzyczny, łączący pieśń Muz zarówno ze wspomnianymi wcześniej i ganionymi przez konserwatywnych starców *convivia* (w. 13), jak i z dziejami wynalezionej przez Minerwę instrumentu (ww. 17-18), podjęty zostanie na nowo w w. 37: *prima ... in parte choreae*. Uczynienie *furta* tematyczną dominantą pieśni stanowi z kolei reminiscencję pojawiających się w różnych miejscach tekstu – zarówno wcześniej, jak i po segmencie mitologicznym – terminów wywodzących się z języka praktyki sądowniczej (*accusent*, w. 13; *legibus*, w. 15; *iure*, w. 17; dwukrotnie *crimen*, w. 24; *culpa*e oraz *reus*, w. 32). W tak ustanowionym systemie odniesień pieśń Muz podejmuje apologetyczną wymowę ww. 23-24, obarczających bóstwo miłości odpowiedzialnością za całkowite miłosne zaangażowanie poety. Miłosne zapamiętanie nieobce było wszak nawet najwyższemu z bogów, Jowiszowi: jego romanse ilustrują wszechwładzę Amora jako generalną zasadę, której wszyscy muszą się podporządkować. Poeta deklaruje swój udział w „powszechnej winie”, podkreślając równocześnie, że nie może jako jedyny podlegać oskarżeniu: *communis culpa*e cur *reus unus agor?* (w. 32).

Specyficzne ukształtowanie katalogu romansów Jowisza wymaga dokładniejszego rozważenia, gdyż wspierające tezę o powszechności miłosnych przewinień *exempla* niosą dodatkowe znaczenia, sugerowane drogą ukrytych aluzji. O wewnętrznej spójności przykładów przytoczonych jako *dulcia furta Iovis* decyduje w pierwszym rzędzie podobieństwo postawy Jowisza: wszystkie trzy przywołane przez Muzy zdarzenia dokumentują jego małżeńską niewierność. W przypadku Semele i Io następstwa miłosnej przygody okazały się tragiczne dla dziewcząt: Semele spłonęła w ognjach Jowiszowego pioruna, gdy bóg ukazał się jej w pełnym majestacie, Io natomiast doznała wielu cierpień, przemieniona w jałówkę przez zazdrosną Junonę. Stosując często spotykaną w jego twórczości procedurę konstruowania *exemplum*²⁸, Propercjusz stawia tu przed czytelnikiem zadanie uzupełnienia zawartości fabularnej ewokowanych epizodów. Dokonuje jednak zarazem niezwykle przesunięcia znaczeń i akcentów, niejako przenosząc fatalne skutki zauroczenia z kochanek na samego Jowisza: *ut Semele est combustus, ut est deperditus Io* (w. 29). W takim ujęciu rzeczywistość niejako ofiarą występku staje się sam główny winowajca: to Jowisz „spłonął z miłości” do Semele i „zepadł z miłości” do Io²⁹. Dzięki odpowiedniemu ukształtowaniu warstwy słownej tych dwóch przykładów pieśń Muz, zapowiedziała jako opowiadanie o *furta*, staje się opisem głębi miłosnego zauroczenia. Metaforycznego obrazu potęgi uczucia dopełnia historia, w której Jowisz zmienił się w ptaka, aby porwać pięknego Ganimedesa. Ten przykład jest jednym z istotnych elementów integrujących całość tekstu elegii, gdyż zawiera zarówno motyw lotu (silnie wyeksponowany na

²⁸ Szereg aspektów techniki konstruowania porównań mitologicznych omawia Williams 1980: 62–94; por. Bobrowski 1997: 15 nn.

²⁹ Zob. Camps 1967 ad loc.; Whitaker 1983: 132.

początku utworu, ww. 3-6), jak i motyw przemiany, obecny w *exemplum* Io oraz niżej, w ww. 35-36, po raz kolejny ilustrujących siłę miłości, tym razem w odniesieniu do jednej z *Sorores*:

hic quoque non nescit, quid sit amare, chorus;
 si tamen Oeagri quaedam compressa figura
 Bistonis olim rupibus accubuit (34-36).

Przykład miłosnego związku, z którego narodził się Orfeusz, bazuje na kilku-wariantowej tradycji mitograficznej, według której matką legendarnego śpiewaka była Kaliope lub Polihymnia, a ojcem Ojagros lub Apollo³⁰. *Exemplum* mówi o „jednej z Muz” (*quaedam*) i „kimś podobnym do Ojagrosa” (*Oeagri ... figura*), sugerując chwilowe przybranie wyglądu Ojagrosa przez boga³¹. Brak precyzyjnych określeń mógł być spowodowany (jak uważa większość komentatorów) niepewnością Propercjusza co do tego, która z wersji mitu jest właściwa. Wziąwszy jednak pod uwagę, że w wielu innych, znacznie bardziej niekiedy skomplikowanych *exempla*, takich wątpliwości poeta nie wykazywał, mamy prawo przypuszczać, że brak precyzji w tym miejscu był zamierzony. Dzięki temu autor uzyskał efekt uogólnienia, pozwalający przypisywać udział w *crimina Amoris* nie jedynej Kaliope czy Polihymnii, lecz ogólnie wszystkim Muzom (*chorus*, w. 34). W ten sposób również one stają się niejako współuczestniczkami *communis culpa*.

W harmonijnym połączeniu dwóch nurtów tematycznych, miłości i poezji miłosnej³², upatrywać należy treściowych odniesień elegii 2.30 do programowych utworów rozpoczynających zarówno I, jak i II księgę Propercjusza (el. 1.1 oraz 2.1). Obydwa zasadnicze wątki krzyżują się i wzajemnie interferują, przyczyniając się do spójności przekazu utworu operującego odległymi skojarzeniami i niejednoznacznymi przeskokami myśli. Wykorzystane w kilku miejscach tekstu tej elegii odniesienia mitologiczne każdorazowo wzmacniają ekspresję postawy zarówno „kochanka” (niemożność ucieczki przed władzą Amora, ww. 3-6; przykłady potęgi boga miłości, ww. 29-30 i 35-36), jak i „poety” (dzieje instrumentu skonstruowanego przez Minerwę, ww. 17-18; zaproszenie Cyntii na Helikon, ww. 25-28). Utwór kończy się skierowaną do ukochanej deklaracją: *nam sine te nostrum non valet ingenium* (w. 40), w której trudno nie zauważyć podobieństwa sformułowania zawartego w elegii 2.1: *ingenium nobis ipsa puella facit* (w. 4). O ile jednak na początku księgi II jako źródło natchnienia wskazywana jest w pierwszym rzędzie uroda kochanki, usytuowana pod koniec tej księgi

³⁰ Apollod. 1.3.2: Καλλιόπης μὲν οὖν καὶ Οἰάγρου, κατ' ἐπικλήσιν δὲ Ἀπόλλωνος, Λίνος, ὃν Ἡρακλῆς ἀπέκτεινε, καὶ Ὀρφεὺς ὁ ἀσκήσας καθαρωδίαν ὅς ἄδων ἐκίνει λίθους τε καὶ δένδρα; por. Butler-Barber 1933 ad loc.

³¹ *Oeagri ... figura* jako chwilową zmianę wyglądu boga interpretują Butler-Barber 1933 ad loc.; Enk 1962 ad loc.; Richardson 1977 ad loc.; inaczej Camps 1967 ad loc.: „by handsome Oeagrus”.

³² Por. Cairns 1871: 206: „2.30 begins as a poem about love and ends as a poem about love-poetry”, por. Williams 1980: 136–137.

el. 2.30 zdecydowanie przesuwają akcent ze zmysłowości i erotyzmu na dostrzeganie w Cyntii godnej towarzyszką Muz, która zasługuje na pierwsze miejsce w korowodzie tanecznym prowadzonym przez Bakchusa (w. 37-38). Ze względu na to, że intensywnie osobisty ton wyznań miłosnych ulega stopniowemu wyciszeniu w księdze III na rzecz coraz wyraźniejszego ukierunkowania w stronę koncepcji „rzymskiego Kallimacha”, uzasadnione wydaje się dostrzeżenie w elegii 2.30 próby podsumowania doświadczeń poety-kochanka, które zdominowały treść dwóch pierwszych ksiąg zbioru Propercjusza.

Bibliografia

Wydania tekstów oryginalnych i komentarze

- Butler-Barber (1933). *The Elegies of Propertius*. Edited with an introduction and commentary by H.E. Butler, E.A. Barber. Oxford: Clarendon Press.
- Camps, W.A. (1967). *Propertius, Elegies, Book II*. Edited by W.A. Camps. Cambridge: Cambridge University Press (repr. 1985).
- Enk, P.J. (1962). *Sexti Properti Elegiarum liber secundus cum prolegomenis, notis criticis, commentario exegetico*. Edidit P.J. Enk, vol. I–II. Leiden: In Aedibus A.W. Sijthoff.
- Fedeli, P. (1984). *Sexti Properti elegiarum libri IV*. Edidit Paolo Fedeli Stuttgart: Teubner.
- Fedeli, P. (1985). *Propertio, Il Libro Terzo delle Elegie*. Introduzione testo e commento di Paolo Fedeli. Bari: Adriatica Editrice.
- Helm, R. (1965). *Propertius, Gedichte*, lateinisch und deutsch von R. Helm. Berlin: Akademie-Verlag.
- Richardson, L.N.Jr. (1977). *Propertius, Elegies I–IV*. Edited with introduction and commentary by L. Richardson, Jr. Norman: University of Oklahoma Press.
- Rothstein, M. (1898). *Die Elegien des Sextus Propertius*. Erklärt von Max Rothstein, 1. Teil: *Erstes und zweites Buch*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung (²Berlin 1920).

Monografie i artykuły

- Babnis, T. (2017). „Augustan poets on the Roman-Parthian treaty of 20 BC”. *Classica Cracoviensia* 20. 5–44. <https://doi.org/10.12797/CC.20.2017.20.01>
- Babnis, T. (2018). „Sive aliquid Augustus parcat Eois. Wschodnia polityka Rzymu w poezji Propercjusza”. *Roczniki Humanistyczne* 66, z. 3. 9–26. <https://doi.org/10.18290/rh.2018.66.3-1>
- Benediktson, D.Th. (1982). *Studies in the Use of Mythology by the Roman Elegists*. Diss. Austin: University of Texas.
- Benediktson, D.Th. (1986). *Catullus 58B defended*. *Mnemosyne Fourth Series* 39. 305–312. <https://doi.org/10.1163/156852586X00455>
- Bobrowski, A. (1997). *Mitologia w rzymskiej elegii i liryce miłosnej okresu augustowskiego*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Butrica, J.L. (1984). *The Manuscript Tradition of Propertius*. Toronto–Buffalo–London: University of Toronto Press.

- Cairns, F. (1971). „Propertius, 2.30 A and B”. *The Classical Quarterly*. 21. 204–213. <https://doi.org/10.1017/S0009838800028950>
- Cairns, F. (2006). *Sextus Propertius. The Augustan elegist*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Camps, W.A. (1964). „Propertiana”. *The Classical Review* 14. 6–9. <https://doi.org/10.1017/S0009840X00217903>
- Camps, W.A. (1979). „L. Richardson, Jr., Propertius, Elegies I–IV” [Review]. *The Classical Review* NS 29. 37–39. <https://doi.org/10.1017/S0009840X00230254>
- Commager, S. (1974). *A Prolegomenon to Propertius*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Kocur, M. (2005). *We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- La Penna, A. (1977). *L'integrazione difficile. Un profilo di Properzio*. Torino: Giulio Einaudi editore.
- Landels, J.G. (2003). *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, przeł. M. Kaziński. Kraków: Homini (I wyd. ang.: *Music in Ancient Greece and Rome*. London 1999: Routledge).
- Lefèvre, E. (1966). *Propertius ludibundus. Elemente des Humors in seinen Elegien*. Heidelberg: Winter.
- Lieberg, G. (1969). *Die Mythologie des Properz in der Forschung und Idealisierung Cynthias*. Rheinisches Museum für Philologie 112. 311–347.
- Luck, G. (1962). *Beiträge zum Text der Römischen Elegiker*. Rheinisches Museum für Philologie 105. 337–351.
- Lyne, R.O.A.M. (1979). „Servitium Amoris”. *The Classical Quarterly* 29. 117–130. <https://doi.org/10.1017/S0009838800035229>
- MacKay, L.A. (1937). „Propertius II, 30 Quo fugis a demens”. *The Classical Journal* 33. 163–164.
- Maltby, R. (2006). *Major Themes and Motifs in Propertius' Love Poetry*. W: Günther, H.-Ch. (red.). *Brill's Companion to Propertius*. Leiden–Boston: Brill. 147–181.
- Murgia, Ch.E. (2000). *The Division of Propertius 2. Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 45. 147–242. <https://doi.org/10.2307/40236186>
- Nilsson, N.-O. (1947). „Zur Erklärung von Properz II 30”. *Eranos* 45. 37–58.
- Reinhard, T. (2006). *Propertius and Rhetoric*. W: Günther, H.-Ch. (red.). *Brill's Companion to Propertius*. Leiden–Boston: Brill. 199–216. https://doi.org/10.1163/9789047404835_012
- Syndikus, H.P. (2006). *The Second Book*. W: Günther, H.-Ch. (red.). *Brill's Companion to Propertius*. Leiden–Boston: Brill. 245–318. https://doi.org/10.1163/9789047404835_012
- Whitaker, R. (1983). *Myth and Personal Experience in Roman Love Elegy. A Study in Poetic Technique*. Göttingen 1983: Vandenhoeck und Ruprecht. <https://doi.org/10.13109/9783666251740>
- Williams, G. (1980). *Figures of Thought in Roman Poetry*. New Haven–London: Yale University Press.

dr hab. Antoni Bobrowski – Associate Professor of Classics at the Jagiellonian University, Cracow, Poland. He focuses his research interests on two main fields: the history of Roman literature, and the reception of ancient cultural heritage in the Polish and European literary tradition. His recent research deals with various aspects of the reception of the Homeric tradition in antiquity, as well as in later literary periods.

email: antoni.bobrowski@uj.edu.pl