

Aleksandra Arndt
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza (Poznań)

PERSKIE OKO RZYMIANINA – GROTESKA, ABSURD I IRONIA W ELEGIACH MIŁOSNYCH TIBULLUSA

UN CLIN D'OEIL D'UN ROMAIN – LE GROTESQUE, L'ABSURDE ET L'IRONIE
DANS LES ÉLÉGIES AMOUREUSES DE TIBULLE

L'élegie érotique de Tibulle comporte de nombreux éléments humoristiques. Grâce au grotesque le poète fait diminuer la signification de son amour aux filles – Délie et Nemezis, ainsi que son estime pour Venus. Son comportement absurde en tant qu'amant démontre la fiction des sentiments présentés dans les poèmes. Enfin, l'ironie à l'aide de laquelle Tibulle décrit des événements mythologiques et la déesse Pax montre son désintérêt pour la politique de l'empereur Auguste. C'est surtout à Tibulle qu'Ovide doit *la vis comica* dans ses *Amores*.

Nowożytnie badania nad rzymską elegią erotyczną, generowaną w epoce augustowskiej przez Tibullusa, Propercjusza i Owidiusza, postawiły wyraźną cezurę pomiędzy dokonaniem poetyckimi dwóch starszych twórców a zbiorem *Amores* artysty z Sulmony. Chociaż wszyscy trzej elegicy – jako sukcesorzy Katullusa, pierwszego liryka miłosnego Rzymu, i bezpośredni spadkobiercy rewolucyjnej estetyki neoterycznej – zogniskowali swoje światy przedstawione wokół intymnych relacji kobiety i mężczyzny, za szczyrych wyrazicieli głębokich emocji i uczuciowości badacze uznawali jedynie Tibullusa i Propercjusza. Sądzono, że to właśnie w utworach tych poetów namiętne uczucie młodzieńca do dziewczyny osiągnęło swój wymiar tragiczny, objawiając się jako potężna, wszechwładna siła o destrukcyjnym działaniu – tak zwane *servitium amoris*, któremu kres mógł położyć jedynie zgon kochanka¹.

Najmłodszy z elegików, Owidiusz, był konsekwentnie wyłączany z grona „niewolników miłości” i sytuowany w stosunku do nich w swoistej opozycji światopo-

¹ Zob. np. St. Stabryła, *Owidiusz. Świat poetycki*, Wrocław 1989, s. 57: „W elegiach Tibullusa, a w jeszcze większym stopniu w poezji Propercjusza, miłość miała głównie wymiar tragiczny, stanowiąc siłę destrukcyjną, udrękę i zniewolenie, źródło bólu i rozpaczny zakochanego, z których wyzwolenie mogła przynieść jedynie śmierć”.

głądowej – jako „antyczny Don Juan”² i cyniczny koneser pięknych Rzymianek. Na decyzji uczonych o oddzielnej klasyfikacji elegii Sulmończyka zaważyła do pewnego stopnia słynna autodeklaracja twórcy *tenerorum lusor amorum* (*Tr.* III 3, 73), sugerująca odczytywanie jego poezji przez pryzmat przelotnych doznań zmysłowych. Jednak również bez tej poetyckiej podpowiedzi atmosfera żartu i zabawy uczuciem oraz afirmacja niezobowiązujących relacji intymnych, zupełnie wbrew prorodzinnemu programowi cesarza Augusta, wydaje się w dziele Owidiusza aż nadto wyczuwalna.

Jeżeli cokolwiek budzi w rzymskiej elegii miłosnej wątpliwości, to ogromny rozdźwięk pomiędzy lekkością w uchwyceniu tematyki erotycznej przez autora *Przemian* a ostentacyjną wręcz powagą uczuć, prezentowaną przez Tibullusa i poetę z Umbrii. Jak to możliwe, że przedstawiciele tego samego gatunku literackiego, żyjący w jednej epoce i wzajemnie się znający, wyznaczyć zdołali w swoich pieśniach kanony tak odmiennych zachowań i postaw wobec życia? Pod wpływem jakich impulsów rozwinęli kontrastujące ze sobą modele stanów emocjonalnych elegijnych bohaterów? Badacze w różny sposób interpretowali to zjawisko. U podstaw tradycyjnego wyjaśnienia legło przekonanie o silnych tendencjach parodystycznych w poezji Owidiusza; wedle niego ostatni z elegików wykrzywił w zwierciadle hiperboli, a ponadto zretoryzował elementy konstytutywne poezji swoich poprzedników. W efekcie, elegie Sulmończyka stanowiły alternatywną w stosunku do Tibullusa i Propercjusza propozycję postrzegania świata i jej karykaturalną kontynuację.

Chociaż powyższa teoria pozostaje w świecie naukowym wciąż najbardziej rozpowszechniona³, od pewnego czasu popularność zdobywa inna jeszcze eksplikacja tego zadziwiającego fenomenu. W przeciwieństwie do poprzedniej, nie polega ona na odbiorze zbioru *Amores* Owidiusza jako manierycznego zwieńczenia tradycji elegijnej w Rzymie, ale na artystycznej rewizji dzieł dwóch najstarszych przedstawicieli gatunku. Uczeni hołdujący powyższej metodzie⁴ starają się wykazać w pieśniach Tibullusa i Propercjusza istnienie tych samych kategorii estetycznych, które zdominowały następnie erotyczny segment twórczości poety z Sulmony, a więc komizmu, groteski i ironii. Zdaniem jej zwolenników, należyte uwzględnienie tych wyznaczników przy lekturze poezji dwóch starszych elegików pozwala odczytać ją, podobnie jak elegie Owidiusza, jako deklarację zabawy tematyką i topiką miłosną, oraz jako swoistą prowokację i manifest niezgody na politykę sanacyjną

² Zob. A. Bobrowski, *Mitologia w rzymskiej elegii i liryce okresu augustowskiego*. Kraków 1997, s. 103.

³ Zob. np. *Rzymska elegia miłosna (wybór)*. Przeł. A. Świderkówna, oprac. G. Przychocki i Wł. Strzelecki, Wrocław² 2005, ss. XLIII-XLIV i LV-LVII; G. Luck, *Die römische Liebeselegie*, Heidelberg 1961, s. 194; A. Bobrowski, *op. cit.*, s. 103.

⁴ Zob. np. N. Holzberg, *Die römische Liebeselegie. Eine Einführung*, Darmstadt² 2001, ss. 26-27.

Augusta⁵. Tym samym twórczość ta staje się właściwym preludium do spotkania z trzema księgami *Amores*.

Jeśli idzie o badania nad Tibullusem i Propercjuszem w tym zakresie, pozostawały one przez długi czas odosobnione. Swego rodzaju rewolucja w odczytaniu elegików – a przynajmniej poety z Umbrii – dokonała się za sprawą znakomitej książki Eckarda Lefèvre’a, *Propertius ludibundus. Elemente des Humors in seinen Elegien*⁶, który na jej kartach odsłonił Janusowe oblicze wielbiciela Cyntii – twórcy zaangażowanego, a jednak zdystansowanego, o niewolnym od ironii spojrzeniu tak na miłość, jak i na bieżącą politykę swojego kraju. Mniej szczęścia do opracowań aspektów komicznych miała natomiast, również bezsprzecznie obfitująca w nie, spuścizna poetycka Tibullusa. Obecności absurdu, groteski i ironii nie została dotąd poświęcona oddzielna pozycja książkowa, wszelkie uwagi na ich temat wpisują się raczej w ciąg ogólnych refleksji nad naturą i specyfiką twórczości Rzymianina, tudzież poezji augustowskiej w ogóle. Niezależnie od niedostatecznie wysokiej pozycji tego nurtu w badaniach nad Tibullusem, wyróżnić jednak należy spostrzeżenia badaczy takich jak Robert Littlewood⁷, Rudolf Helm⁸ czy Niklas Holzberg⁹. Potraktowane zbiorowo, demonstrować obfitość materiału komediowego oraz różnorodność pierwiastków humorystycznych w dziele najstarszego z zachowanych elegików rzymskich.

W twórczości Tibullusa humor przyjmował nierzadko postać groteski. Poeta wielokrotnie przełamywał podniosły nastrój w swoich pieśniach uwagami budzącymi wesołość, łączył elementy rozpacz ze swoistą błazenadą. Patos poszczególnych *passusów* albo „scen” elegijnych obniżał na drodze wkomponowywania w ich treść – nierzadko lakonicznych – uwag o wydźwięku komicznym. Zdarzało się także, że na kartach oddzielnych utworów kwestionował za pomocą żartów własny szacunek do zdarzeń i zjawisk, który wyraził wcześniej. Bywało wreszcie, że nowym, zdystansowanym spojrzeniem obejmował nie tyle konkretne sytuacje, prezentowane w kilkuwersowych segmentach, ile bohaterów pieśni albo nawet elegijny system wartości.

Groteskowe zabarwienie wyszczególnić możemy zarówno w zagadnieniach związanych z kondycją emocjonalną głównej postaci utworów – ubogiego młodzieńca¹⁰ na służbie miłosnej u kapryśnej dziewczyny, jak i w wątkach pobocz-

⁵ Por. np. W. Stroh, *Die römische Liebeselegie als werbende Dichtung*, Amsterdam 1971, s. 222; R. O. A. M. Lyne, *The Latin Love Poets: From Catullus to Horace*, Oxford 1980, ss. 65-81.

⁶ E. Lefèvre, *Propertius ludibundus. Elemente des Humors in seinen Elegien*, Heidelberg 1966.

⁷ R. J. Littlewood, *Humour in Tibullus*, w: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung*, t. II, Berlin 1983, ss. 2128-2158.

⁸ R. Helm, *Tibull. Gedichte*, Berlin⁷ 1988, s. 6 n.

⁹ N. Holzberg, *op. cit.*, *passim*.

¹⁰ Chociaż przychylam się do opinii badaczy, którzy dokonują wyraźnego rozróżnienia pomiędzy postacią bohatera elegijnego a osobą poety, w niniejszym artykule – ze względów stylistycz-

nych, dotyczących istot boskich albo ewenementów społeczno-kulturalnych. Jako że na palecie kategorii estetycznych, z której korzystał Tibullus, groteska nie należała bynajmniej do barw prymarnych, dostrzeżenie jej wymagało od słuchaczy niezwykle uważnej, zwielokrotnionej lektury elegijnych pieśni. Faktu tego nie możemy poczytywać za przejaw nieudolności twórcy w posługiwaniu się technikami poetyckimi. O wiele bardziej stanowiła ona rodzaj wyrafinowanej gry z odbiorcą, wymagającej od niego pełnej dyspozycji intelektualnej.

Układ elegii w obydwu księgach wymusza w pierwszej kolejności wyszczególnienie nacechowanych groteskowo, erotycznych segmentów elegii i, w konsekwencji, ustalenie adekwatnej do nich definicji słowa „miłość” w poezji rzymskiego twórcy. Już na kartach programowego utworu pierwszego zbioru (I 1, 59-68) pojawia się bowiem przejmująca ze wszech miar Tibullusowa wizja własnego zgonu¹¹, w którą wintegrowana zostaje osoba ukochanej artysty. W jej ramach wyraził poeta nadzieję, że dziewczyna będzie mu towarzyszyć w chwili śmierci; autorytatywnie założył także szloch kochanki jako reakcję na odejście poety do krainy zmarłych:

*flebis et arsuro positum me, Delia, lecto,
tristibus et lacrimis oscula mixta dabis.*¹² (I 1, 61-62)

Zapłaczesz, kiedy złożą mnie, Delio, na mary.
I złożysz pocałunki lżą gorzką zroszone.¹³

Jest to niezwykle istotny element całego wyobrażenia – nie tylko w kontekście rozpowszechnionych w starożytności uwag z zakresu teorii literatury o „płaczliwej” naturze elegii jako gatunku¹⁴. Jego relewancję potwierdzają również kolejne wersy pieśni programowej, gdzie zamieścił poeta deskrypcję spodziewanego przebiegu swojego pochówku. Zgodnie z nią na pogrzebie mieli pojawić się przede wszystkim rzymscy chłopcy i dziewczęta, niezdolni w przejmującym momencie powstrzymać się od łez:

*illo non iuuenis poterit de funebre quisquam
lumina, non virgo sicca referre domum.* (I 1, 65-66)

Z pogrzebu mego żaden nie będzie mógł młodzian
Powrócić ani dziewczę z suchymi oczyma.

nych – na określenie „ja” mówiącego używać będę określeń „Tibullus”, „twórca”, „elegik” *etc.*

¹¹ Przeczuwanie przez poetę bliskiej śmierci stanowiło topos rzymskiej elegii miłosnej – por. Prop. *el.* I 19 i *el.* II 13.

¹² Wszystkie cytaty z dzieła Tibullusa za R. Helm, *op. cit.*

¹³ Wszystkie przekłady w artykule pióra Aleksandry Arndt.

¹⁴ Hor. *Ar.* 75-76; Ov. *Am.* III 9, 3-4; Diom. *GL* (ed. Keil), I, p. 484-485.

Cytowane człony całego wyobrażenia nie pozostawiają wątpliwości, że właśnie płacz jawi się poecie jako najważniejszy przejaw przyszłego żalu po nim. Podczas gdy spodziewaną rozpacz dziewczyny powinniśmy zinterpretować jako wyraz jej namiętnych uczuć względem twórcy, lament młodzieży rzymskiej możemy chyba odczytać jako miernik popularności artysty wśród współczesnej sobie generacji rzymskich odbiorców. Wydaje się jednak, że autokreacja (powodzenie Tibullusa w życiu osobistym, duża poczytność jego pieśni wśród współczesnych) nie była jedynym celem, dla którego objął poeta żalobą tak szeroki krąg osób. Pragnął on jednocześnie zbudować w utworze nader uroczystą atmosferę oraz wytworzyć uczucie całkowitej bezradności wobec tego, co ostateczne i nieuniknione. Dla odbiorców elegii, którzy poddali się nastrojowi smutku i melancholii, tym bardziej frapujący musiał wydać się zatem apel poety do dziewczyny, za pomocą którego zakończył cały *passus funeralny*:

*tu manes, ne laede meos, sed parce solutis
crinibus et teneris, Delia, parce genis.* (I 1, 67-68)

Mych prochów nie znieważaj, lecz oszczędź rozwiane
Włosy, Delio, i oszczędź delikatne lica.

Apel do kochanki o poniechanie na pogrzebie wrywania włosów i rozdrapywania policzków – typowych rzymskich zachowań¹⁵ w okolicznościach pogrzebowych – miał oczywiście na względzie troskę o wyjątkową urodę dziewczyny, porównaną następnie w elegii I 5 z pięknem bogini Tetydy. Wykazał on dobitnie, że całe wyobrażenie pochówku nie stanowiło bynajmniej spontanicznej reakcji poety na przecucie własnego zgonu, ale kontrolowany, w pełni świadomy zabieg, obliczony na efekt zaskoczenia u odbiorców. Za sprawą przewrotnej puenty Tibullus z rozmysłem zakłócił wcześniejszy nastrój powagi i wziął w cudzysłów cały segment trenetyczny. Świetnie wyczuwalny stał się dystans poety do pierwszoplanowej postaci pieśni – wątlego, chorowitego młodzieńca, z którym nader często utożsamiali go nowożytni badacze. Groteskowość całej sceny pozwoliła poza tym zrozumieć, że poeta z dużym przymrużeniem oka traktował nie tylko głównego bohatera, ale i całą elegijną *love story*; wbrew supozycjom niektórych uczonych, wiernych autobiografizmowi jako metodzie badawczej¹⁶, nie stanowiła ona bynajmniej reminiscencji autentycznych przeżyć twórcy, ale projekcję jego artystycznych wyobrażeń. Stąd właśnie wynikał apel do dziewczyny o ograniczenie

¹⁵ Por. Verg. *Aen.* IV 673; Tib I 3, 8; Prop. I 17, 21; Ov. *Her.* XI 115 n.

¹⁶ Najważniejsi zwolennicy autobiograficznej metody badawczej to: R. O. A. M. Lyne, *op. cit.*, s. 201; A. Bobrowski, *op. cit.*, s. 13 i 81; S. Laigneau, *La femme et l'amour chez Catulle et les Élégiques augustéens*. Bruxelles 1999, s. 93

do szlochu manifestów rozpaczy po stracie kochanka i ocalenie elegijnego statusu pięknej *femme fatale*¹⁷.

Przy tej okazji warto chyba krótko wzmiankować jedną z groteskowych scen w pieśniach Propercjusza, u podstaw której również legła fascynująca powierzchowność dziewczyny. Mowa oczywiście o słynnej elegii I 3, afirmującej niezwykle piękno Cyntii. Patos początkowych wersów tego utworu, wynikły z porównania jej do dostojnych mitycznych heroin – Ariadny i Andromedy – oraz do menady, obniżył poeta umbryjski dzięki przedstawieniu głównego bohatera pieśni w roli nocnego agresora śpiącej wybranki, pozostającego zresztą w stanie upojenia alkoholowego¹⁸. Także i tutaj zakwestionowana została wzniosłość elegijnego uczucia poety do dziewczyny¹⁹.

Wróćmy do Tibullusa. Po zapoznaniu się z metodami, za pomocą których podważał on prawdziwość swojej więzi z Delią w debiutanckiej księdze elegii, należy uważnie przyjrzeć się jego miłosnym deklaracjom względem kolejnej z dziewcząt, Nemezis, zawartych w drugim zbiorze. Dogodny materiał do badań dostarcza z pewnością elegia II 3, w ramach której zamknął twórca kilka obszernych zapewnień o swym namiętnym uczuciu do kochanki. Co znamienne, każde z nich wyszło daleko poza tradycyjne wyznania intymnych emocji; ich właściwym nośnikiem stały się w utworze obietnice konkretnych czynów.

Pierwsze przyrzeczenie sprowokowane zostało przez nieoczekiwany wyjazd dziewczyny na wieś. W odpowiedzi na niego poeta również postanowił opuścić Rzym (gdzie, wedle wszelkiego prawdopodobieństwa, przebywał wraz z kochanką) i towarzyszyć jej pośród plenerów nadtybrzańskich:

*rura meam, Cornute, tenent villaeque puellae:
ferreus est, heu, heu, quisquis in urbe manet.* (II 3, 1-2)

Kornucie, w wiejskich dobrach dziewczę me zabawia:
Ach! Serce ma z żelaza, kto tkwi wtenczas w mieście!

Decyzja poety o wyprowadzce z miasta przez wzgląd na dziewczynę nie ma oczywiście w sobie nic humorystycznego. Wpisując się w długi ciąg zachowań warunkowanych niewolą miłosną poety, unaocznia raczej niemoc elegijnego kochanka wobec zbyt długiej rozłąki z ubóstwianą dziewczyną²⁰. Rozbawienie budzi natomiast szczegółowy plan zajęć, jakich podjąć zamierzał się twórca po dotarciu na miejsce celem zaimponowania wybrance:

¹⁷ Por. S. Döpp, »*Iam modo, iam possim contentus vivere parvo*« *Die Struktur von Tibulls Elegie I,1*, „Hermes” 4/2005, s. 470.

¹⁸ Zob. N. Holzberg, *op. cit.*, s. 41 i E. Lefèvre, *op. cit.*, ss. 35-47.

¹⁹ Por. N. Rudd, *Romantic Love in Classical Time?*, „RAMUS” 10/1981, s. 149.

²⁰ Inni poeci augustowscy, celem wyrażenia tęsknoty za dziewczyną, posługiwali się utworem typu propemptikon (Hor. *carm.* III 27; Prop. *el.* I 8; Ovid. *Am.* II 11).

*o ego, cum adspicerem dominam, quam fortiter illic
versarem valido pingue bidente solum
agricolaeque modo curvum sectarer aratrum,
dum subigunt steriles arva serenda boves!
nec quererer, quod sol graciles exureret artus
laederet et teneras pussula rupta manus.* (II 3, 5-10)

By móc oglądać panią swą, jakże bym dzielnie
Przewracał tam motyką skiby żyznej ziemi
I chodził – niczym wieśniak – za wygiętym pługiem,
Dopóki pól nie zorzą nieobsianych woły.
Nie płakałbym, że słońce pali wątłe ciało,
A szczupłe dłonie ranią otwarte pęcherze.

Z poetyckiej biografii Tibullusa, której poszczególne detale zawiera niemal każda pieśń, wiemy, że był on właścicielem niedużego gospodarstwa wiejskiego (I 1, 21-22 i 33-34). Co prawda, na skutek podziału gruntów pomiędzy weteranów Oktawiana po bitwie pod Filipi, majątek poety uległ parcelacji (I 1, 19-20), nadal jednak pozostawał w nim tłum niewolników (*turba vernarum*; II 1, 23). Jak można przypuszczać, to oni właśnie wykonywali wszelkie prace polowe – sam twórca dał się poznać jedynie jako sprawujący zaszczytne funkcje reprezentacyjne podczas wiosennego święta Ambarwaliów (*el.* II 1). W obliczu tych faktów nietrudno podważyć prawdziwość deklaracji Tibullusa odnośnie jego przyszłych aktywności rolniczych w pełnym słońcu. Zdemarkowanie poety staje się tym łatwiejsze, że w przywoływanym pasusie wzmiankował on przypuszczalne efekty uboczne swoich trudów – pęcherze na szczupłych dłoniach, potwierdzając tym samym brak predyspozycji fizycznych do obranych zajęć. Wydaje się zatem, że to nie szczerość uczucia względem Nemezis ewokowała gotowość do heroicznych wysiłków – Tibullus po prostu mrugnął tu okiem do odbiorcy i zasugerował, by nie brać na serio jego uczuć.

W kręgu zagadnień agrarnych – przynajmniej pozornie – osadzone zostaje również groteskowe wyznanie miłosne, wieńczące cały utwór II 3. Poeta po raz kolejny obwieścił w nim swoją otwartość na prace polowe, za sprawą których mógłby zaskarbić sobie przychylność obojętnej wybranki:

ducite: ad imperium dominae sulcabimus agros. (II 3, 79)

Na rozkaz pani pola zaoram – prowadźcie!

Wyznanie to jawi się, zwłaszcza przy pobieżnej lekturze, jako treściowe uzupełnienie wstępnych wersów elegii. W wyniku bardziej uważnego odczytania rodzi się jednak pytanie o właściwe znaczenie słowa *agros*. Amerykański uczyony Robert J. Ball wysunął w swojej książce *Tibullus the Elegist. A critical*

*survey*²¹ przypuszczenie, że w przywołanym kontekście mogło ono oznaczać nie tyle połączenie gruntów użytkowych, ile kobiece łono. W sukurs tej supozycji przyszedł badacz James N. Adams, wzmiankujący pod hasłem *ager* w swoim słowniku łacińskich pojęć seksualnych²², iż język erotyczny Rzymian pełen był obrazów rolniczych. W świetle tych wypowiedzi wydaje się całkiem prawdopodobne, że za pomocą agrarnej metafory w finale elegii – z genologicznego punktu widzenia finale *par excellence* miłosnym – ujawnił Tibullus prawdziwy cel swoich zabiegów o dziewczynę, a więc spełnienie czysto fizyczne. Cel ów pozostawał oczywiście w jawnym konflikcie z rzekomą żarliwością elegijnych przeżyć intymnych, nasuwał ponadto wątpliwości co do estetycznej tożsamości całej wypowiedzi: czy mieliśmy tu do czynienia jeszcze z groteską, czy już z ironią i cynicznym, a nawet instrumentalnym podejściem do miłości, który charakteryzował również późniejszy zbiór *Amores* Owidiusza? Dylemat ten nie jest łatwy do rozstrzygnięcia; również w passusach niektórych pieśni Propercjusza granica między obydwoma kategoriami nie zawsze była wyraźna²³.

Za zdecydowanie groteskowy możemy uznać natomiast wizerunek Wenerzy, rzymskiej patronki zakochanych i boskiej zwierchniczki świata elegijnego, w drugiej księdze pieśni Tibullusa. Wzmianka na temat bogini, pojawiająca się na kartach utworu II 3, dotyczy jej przeprowadzki na wieś po wyjeździe z Rzymu ukochanej poety:

ipsa Venus latos iam nunc migravit in agros,... (II 3, 3)

Wenus sama odeszła ku szerokim niwom,...

Eksodus ze stolicy potężnej bogini miłości, stanowiący konsekwencję wyjazdu na wieś śmiertelniczki Nemezis, rozpatrzeć wypada na tle wcześniejszych informacji o Wenerze z pierwszego zbioru elegii, gdzie rzymska Afrodyta zajmowała szczególnie uprzywilejowaną pozycję. Tibullus zadbał tam o niezwykle wszechstronną prezentację Wenerzy w poszczególnych utworach – sukcesywnie obrazował okoliczności przyjścia bogini na świat, zakres jej obowiązków elegijnych oraz zasięg panowania.

Jeśli idzie o narodziny Wenus, Tibullus nie wskazał – wzorem Homera w *Iliadzie* (Il. V 411-430) – na Zeusa i Dione jako boskich rodziców arcypięknej bogini. Skłonił się ku późniejszej wersji hezjodejskiej (*Theog.* 183 nn.), zgodnie z którą Afrodyta-Wenera wyłoniła się z fal morskich w pobliżu Cypru, zapłodnionych uprzednio przez odcięte genitalia Uranosa:

²¹ R. J. Ball, *Tibullus the Elegist. A Critical Survey*, Göttingen 1983, s. 176.

²² J. N. Adams, *The Latin Sexual Vocabulary*, London 1982, s. v. *ager*.

²³ Zob. E. Lefevre, *op. cit.*, s. 15.

...*is sanguine natam,*
is Venerem e rapido sentiet esse mari. (I 2, 41-42)

...z krwi narodziła,
 wyłoniła się Wenus spośród fal szumiących.

Selekcja mitologicznego materiału genealogicznego dokonana została oczywiście przez twórcę w sposób nieprzypadkowy. Dzięki przytoczeniu „krwawego” epizodu z boskiej biografii zdołał on niepostrzeżenie skierować uwagę odbiorców w stronę innych istot pozaziemskich, które również powstały z krwi odciętego narządu najstarszego boga – strażniczek zemsty, Eryinii. Jednorodność „kodu genetycznego” siostr-mścicielek oraz rzymskiej Afrodyty pozwoliła mu z kolei na uzmysłowienie odbiorcom potęgi i bezwzględności tej ostatniej²⁴.

Elegijna Wenera, podobnie jak Afrodyta z V hymnu homeryckiego, otaczała opieką wszystkich zakochanych. Swoją mściwość okazywała natomiast wobec tych, którzy pogwałcili jej boskie prawa: osób trzecich, gotowych swą niedyskrecją zagrozić szczęściu zadurzonej w siebie pary, niewiernych w miłości oraz szyderców.

Relacja Wenery z Tibullusem, najważniejszym spośród ziemskich kochanków, nie miała nigdy charakteru partnerskiego; poeta występował w roli poddanego władczej bogini, który to fakt dobrze ilustruje chociażby treść miniaturowego hymnu kletycznego ku jej czci (I 2, 99-100). Jakkolwiek roztaczała ona nad zakochanym twórcą szczególną pieczę, jej działanie nie było nigdy równie bezpośrednie i namacalne co wysiłki Afrodyty (która w trzeciej księdze *Iliady* ocaliła Parysa od śmierci z rąk Menelaosa, unosząc go w ramionach z pola bitwy wprost do komnaty Heleny)²⁵. Adekwatny do zdystansowanych działań Wenus względem poety był także jej fizyczny dystans do świata elegijnego: bogini przyglądała mu się „z Olimpu szczytów” (*ex alto... Olympo*; I 6, 83), ponadto pełniła funkcję przewodniczki zmarłych kochanków na odległych Polach Elizejskich (I 3, 58).

Wyniosłość i nieprzystępność bogini w pierwszym zbiorze²⁶ pozostaje oczywiście w opozycji do jej zachowań w elegii II 3. Tibullus nie tylko sprowadził tam Wenerę z niebios na ziemię, ale wręcz osadził ją w człowieczej roli wędrowca; obraz potężnej Wenery, samotnie²⁷ przemierzającej rzymskie gościńce, z całą pewnością ma

²⁴ Zob. W. Heilmann, *Die Bedeutung der Venus bei Tibull unter besonderer Berücksichtigung von Horaz und Propertius*, Frankfurt am Main 1959, ss. 11-12.

²⁵ Zob. *idem*, s. 10.

²⁶ Co prawda, R. Helm, *op. cit.*, s. 7, mianem „wesolej” („heiter”) określa już rolę erotodydaktyka, w jakiej występuje Wenera na kartach pierwszej księgi elegii. W mojej opinii komiczny wydźwięk tej funkcji jest jednak dyskusyjny.

²⁷ Tak właśnie rozumiem zaimek *ipsa*. Nie w pełni przekonująca wydaje mi się interpretacja Michaela C. J. Putnama, *Tibullus. A Commentary*, Univ. of Oklahoma Press, Norman 1973, s. 167, jakoby Wenus odbyła podróż w towarzystwie swojego syna, Amora. W pieśniach Tibullusa

w sobie coś z groteski. Nie mniej groteskowo jawią się również nowe relacje bogini ze śmiertelnikami – bo czyż nie jest zabawne, że wszechwładna patronka miłości, która w pierwszej księdze elegii niepodzielnie panowała nad ludźmi, od jednego z nich – cynicznej i chciwej Nemezis – uzależniła w drugim zbiorze miejsce swojego przebywania?

Tibullus oczywiście jak najbardziej świadomie wpłynął na zmianę postrzegania swojej opiekunki przez odbiorców – już nie jako opoki elegijnego ładu egzystencjalnego, ale zwykłej ziemianki. Zasygnalizował w ten sposób, że jedynie umownie traktować należy jego uwagę wobec olimpijskich bogów, której dał był wyraz w debiutanckim zbiorze. Udowodnił, że gotów jest dyskretnie pokpiwać z religii, kolejnej – obok związku wieczystego kobiety i mężczyzny – rzymskiej wartości, którą rozkrzewiał cesarz August. Ustanowił w ten sposób dogodny punkt wyjścia dla zabiegów Owidiusza – jak pamiętamy, to właśnie ostatni z elegików okazał się mistrzem ingerencji w boskie majestaty, nie tylko w trzech księgach *Amores*, ale również w segmencie twórczości dojrzalej.

Poezję Tibullusa powinniśmy postrzegać również jako źródło, z którego przejmował Sulmończyk schematy niedorzecznych i nonsensownych zachowań elegijnego kochanka. Najstarszy z elegików rzymskich wykazywał szczególną dyspozycję twórczą nie tylko do ujmowania elegijnych relacji intymnych w kategoriach groteski, ale także absurdu. Rzecz jasna, zabiegi te w jeszcze większym stopniu kwestionowały autentyczność i tragiczny wymiar prezentowanych przez poetę uczuć oraz skłaniały do refleksji nad możliwą „błazenadą miłości” w jego utworach.

Jako przykład zjawiska²⁸, w pierwszej księdze pieśni jeszcze odosobnionego, posłużyć może elegia I 6, w której zaproponował mężowi swojej wybranki straż nad dziewczyną i ochronę przed ewentualnymi konkurentami:

*at mihi servandam credas: non saeva recuso
verbera, detrecto non ego vincla pedum.
tunc procul abisitis, quisquis colit arte capillos,
et fluit effuso cui toga laxa sinu,
quisquis et occurret, ne possit crimen habere,
stet procul aut alia se ferat ante via. (I 6, 37-42)*

Mnie powierz straż nad Delią: nie zleknie się chlōsty
Surowej, nie odmówię nóg zamknięcia w dyby.
Niech wówczas nie podchodzi nikt, kto się fryzuje
Lub kto się stroi w suto fałdowaną szatę.
Gdy jednak już się zjawi, by umknąć zarzutom,
Niech z dala stoi, inną niech wybierze drogę.

nie ma mowy o pokrewieństwie łączącym obydwu bogów, poza tym fakt, że Amor uczył się wiejskiej mowy, nie oznacza automatycznie, iż również opuścił Rzym.

²⁸ Zob. N. Holzberg, *op. cit.*, ss. 84-85.

Absurdalność propozycji wynika zarówno ze statusu społecznego Tibullusa, jak i z jego deklarowanej kondycji psychicznej; na przeszkodzie w zrealizowaniu zamierzeń stała przynależność twórcy do klasy ekwitów, a przede wszystkim głęboka rzekomo miłość do Delii. Trudno sobie wyobrazić, by równie nedorzeczny obrót – samoponizania na oczach wybranki – faktycznie przybrać mogły zabiegi o nią właściciela ziemskiego, pielęgnującego na co dzień starożytne kultury i obrzędy²⁹ (a takim właśnie dał się poznać w elegii I 1). Nie pozwólmy zwieść się pozorem: za pomocą absurdalnego pomysłu stróżowania w małżeństwie dziewczyny zasygnalizował Tibullus, że oto bawi się w najlepsze pojęciem „miłość” i nie widzi przeszkód, by integrować w tę zabawę bohaterów trzeciego planu elegii.

Elegijny *ménage à trois* w równie absurdalnym wymiarze³⁰ spotykamy następnie u Owidiusza, w elegii II 19. Treść tej pieśni zawiera się w szyderczej prośbie poety do męża Korynny o bardziej czujną straż nad małżonką dla utrudnienia – i zarazem uatrakcyjnienia – twórcy dostępu do niej. Niewątpliwie, również przy okazji tego porównania obydwu elegików cynizm poety z Sulmony wydaje się bardziej ewidentny i wyrafinowany. Fakt ten świadczy oczywiście o ewolucji motywów miłosnych w dziełach kolejnych twórców elegijnych. Warto w tym miejscu wzmiankować również żywotność „trójkąta miłosnego” w twórczości Owidiusza poza obrębem *Amores*. Z opracowaniem motywu mamy do czynienia chociażby w *Heroidach*, a ściślej rzecz biorąc w liście Bryzeidy, pozostającej pod władzą Agamemnona, do ukochanego Achillesa³¹.

W drugiej księdze pieśni Tibullusa absurdalne zachowania poety-kochanka znacznie przybrały na sile³²; fakt ten wiązał się bezpośrednio z – nieobecny w pierwszym zbiorze – narastającym konfliktem pomiędzy światopoglądem twórcy a roszczeniami materialnymi i wyrachowaniem kolejnego obiektu jego uczuć. „Antyelegijny” system wartości Nemezis, chciwość i cynizm dziewczyny, sprawiły, że poeta zapragnął uwolnić się od nieszczęśliwej miłości. Kiedy zaś starania te nie przyniosły spodziewanych rezultatów, podjął kilka, zresztą sprzecznych ze sobą, dramatycznych prób pozyskania nieczulej wybranki.

Najpierw uciekł się zatem do metody zastraszania dziewczyny. Zagroził, że, w odpowiedzi na emocjonalną obojętność Nemezis, nawiedzi ją w nocy jej tragicznie zmarła siostra:

²⁹ Por. M. Glatt, *Die andere Welt der Römer: das Persönliche in der Liebesdichtung*, Frankfurt am Main 1991, s. 31: „völlig absurd erscheint diese Vorstellung in Bezug auf 1, 6: die Bitte des Delia-Liebhabs an seinen Rivalen, ihm die Geliebte zur Bewachung zu überlassen, ist komödienreif“.

³⁰ Zob. N. Holzberg, *op. cit.*, s. 130.

³¹ Należy oczywiście pamiętać, iż w utworze tym *vis comica* realizuje się w odmienny sposób niż w elegii II 19 i nie polega bynajmniej na fałszywych deklaracjach miłosnych podmiotu mówiącego – zob. *idem, Ovid. Dichter und Werk*, München 1997, ss. 85-86.

³² Inaczej E. Lefèvre, *op. cit.*, s. 168.

*non feret usque suum te propter flere clientem:
illius ut verbis, sis mihi lenta veto,
ne tibi neglecti mittant mala somnia manes,
maestaque sopitae stet soror ante torum,
qualis ab excelsa praeceps delapsa fenestra
venit ad infernos sanguinolenta lacus.* (II 6, 35-40)

W myśl słów ich ci zabraniam być dla mnie nieczułą,
By ci wzgardzone zwłoki złych snów nie przyniosły
I nad twym łóżem siostra nie stanęła straszna,
Jak gdy, spadłszy na głowę z wysokiego okna,
Nad podziemne jeziora krwią przyszła zbryzgana.

Motyw konfrontacji ducha z osobą żyjącą występował w rzymskiej elegii miłosnej nie tylko u Tibullusa – pojawił się także u Propercjusza. Poeta z Umbrii wziął go za podstawę utworu IV 7; twórcę nawiedziła tam w czasie snu Cyntia, którą kilka dni wcześniej złożono do grobu. Jak wykazał we wspomnianej książce Eckard Léfèvre³³, scena nocnego spotkania dawnych kochanków miała wydźwięk ironiczny, zarazem jednak panował w niej patetyczny nastrój. W przypadku Tibullusa, mimo iż również dotyka on tematyki śmierci, o żadnym patosie nie może być mowy. Z podniosłą atmosferą koliduje naturalistyczna deskrypcja wypadku siostry dziewczyny, a przede wszystkim absurdalność³⁴ Tibullusowej groźby. Jako wysoce niedorzeczne³⁵ jawi się bowiem szantażowanie kochanki, której imię nosiła grecka bogini zemsty, perspektywą pojawienia się kolejnej postaci kobiecej, żądnej zemsty na Nemezis.

Wrażenie absurdalności towarzyszy ponadto nieoczekiwanej zmianie przez poetę taktyki podbojowej: bezpośrednio po wyartykułowaniu swoich gróźb pod adresem kochanki cały ciężar oskarżeń o niepowodzenie w miłości skierował on w kierunku osoby trzeciej – kuplerki Fryne – i to jej zaczął teraz wygrażać:

*tunc tibi, lena, precor, diras: satis anxia vives
moverit e votis pars quotacumque deos.* (II 6, 53-54)

Złorzeczę ci, rajfurko! Będziesz żyła w strachu,
Jeżeli wzruszy bogów choć część modlitw moich.

Konflikt poety ze stręczycielką przypomina co żywo spory, jakie wiedli z przedstawicielkami tej profesji zakochani młodzieńcy w *Komedii Nowej* albo w jej rzymskich przeróbkach, chociażby Kasztanus i Cnota w *Ośleju komedii* Plauta.

³³ *Idem*, ss. 108-119.

³⁴ N. Holzberg, *Die römische...*, s. 98.

³⁵ *Idem*, s. 98.

Narzucające się podobieństwo zachowań bohatera palliaty i Tibullusa po raz kolejny obnaża z kolei nieprawdziwość emocji tego ostatniego³⁶. Paralele świetnie dokumentują poza tym słuszność sądu, który na początku XX wieku wygłosił w słynnym artykule *Zur Entstehung der römischen Elegie* niemiecki uczyony, Felix Jacoby: o pierwiastkach komediowych jako istotnym składniku rzymskiej elegii miłosnej³⁷. Wśród wszystkich motywów o takiej proveniencji motyw zatargów poety z rajfurką okazał się zresztą szczególnie żywotny; doczekał się oddzielnego opracowania i u Propercjusza (IV 5), i u Owidiusza (I 8).

Starsi badacze Tibullusa zwykli uważać, że elegik charakteryzował się umiarkowanym raczej temperamentem twórczym i nader łagodnym usposobieniem³⁸. Pobieźna lektura jego poezji potwierdza ten ogląd: w pieśniach twórcy daje się zauważyć całkowity brak zaciętej inwektywy, tak typowej dla niezłomnych krytyków rzymskiej rzeczywistości, Katullusa czy Horacego, nie sposób dostrzec w niej poza tym ostentacyjnej kpiny z augustowskiego systemu wartości, na którą zdobywał się Propercjusz (np. *el.* II 7). A jednak również Tibullusowi zdarzało się opatrywać ironicznym odautorskim komentarzem poszczególne obszary życia „pozelegijnego”, które wzmiankował w swoich pieśniach, w tym program sanacyjny cesarza. W podobnych sytuacjach poeta przejawiał zawsze błyski inteligentnego humoru. Różnica między nim a pozostałymi poetami polegała na niepostrzeżonym ukrywaniu ironicznych uwag pośród szczególnie patetycznych segmentów elegii.

Anonsowane zjawisko ilustruje świetnie obraz Wieku Złotego, jaki zawarł Tibullus w pieśni I 3. *Aurea aetas* stanowiła w literaturze antycznej topos chętnie eksploatowany przez poetów już od czasów Grecji archaicznej. Liczne deskrypcje epoki króla Saturna spotykamy zwłaszcza w dziełach epoki augustowskiej, między innymi w *Georgikach* Wergiliusza (*Georg.* I 125 nn.) i epodzie XVI Horacego (*ep.* XVI). Jak wykazali badacze³⁹, swój własny opis Złotego Wieku skonstruował Tibullus w oparciu o niemal te same środki co jego poprzednicy. Kładąc nacisk na dawne wygody całej zbiorowości ludzkiej, elegik poddawał odbiorcom myśl o szerokim horyzoncie swojego spojrzenia, wykraczającym poza indywidualne doznania. Wrażenie uroczystości obrazu sugerować mogło ponadto usytuowanie go pośród zdecydowanie ponurych zagadnień pieśni I 3 – śmierci, rozłąki i tęsknoty, a nawet cierpienia w Tartarze. Mimo tych zabiegów poety, trudno jednak zachować całkowitą powagę przy lekturze mitologicznego passusu – uniemożliwia ją, wplecione w opis, lakoniczne stwierdzenie „dom drzwi nie miał” (*non domus ulla fores habuit*; I 3, 43) – wedle Tibullusa, jeden z wyznaczników Wieku Złotego.

³⁶ *Idem*, s. 98.

³⁷ F. Jacoby, *Zur Entstehung der römischen Elegie*, „Rheinisches Museum” 60/1905, s. 82 n.

³⁸ Por. *Rzymska elegia miłosna...*, *op. cit.*, s. LIV-LV.

³⁹ Zob. M. Swoboda, *Albius Tibullus. Poeta elegijny*, Poznań 1969, s. 41.

Niepozorna, nie zawsze dostrzegana przez współczesnych badaczy⁴⁰, wzmianka stanowi reminiscencję⁴¹ poprzedniej elegii, I 2, gdzie objawił się poeta jako „kochanek wykluczony” (*exclusus amator*), wyśpiewujący pod bramą dziewczyny serenadę miłosną. Niespodziewana obecność uwagi o drzwiach w, uświęconym wielowiekową tradycją epicką, opisie Złotego Wieku rozwiewa wszelkie wątpliwości co do prawdziwego kierunku zainteresowań twórcy. Rzekomy entuzjasta mitycznej epoki pokoju i badacz zamierzchłej przeszłości w rzeczywistości miał na względzie przede wszystkim własną sytuację emocjonalną, zaś baśniowe dzieje ludzkości traktował z wąskiej perspektywy poety-kochanka. Ironia twórcy zasadzała się tu na pozorowaniu zaciekawienia Złotym Wiekiem oraz zaburzeniu neutralności kunsztownego opisu subiektywną interpretacją minionych wydarzeń. Kolejni elegicy bardziej otwarcie demonstrowali natomiast swoją ignorancję wobec faktów „pozaelegijnych”. Uwidacznia się to chociażby w ich stanowisku względem pochodów triumfalnych: zarówno Propercjusz (*el.* III 4, 11-18), jak i Owidiusz (*Ars* I, 216-228) traktowali je przede wszystkim jako okazje do czulej *tête-à-tête* z wybranką.

Tibullus prezentował pobłażliwy stosunek nie tylko względem mitu, potrafił ironizować także z rzymskiej religii. Chociaż tendencje takie zdradzał przede wszystkim w drugim zbiorze elegii (rustykalna wersja narodzin Amora w II 1, nacechowany emocjonalnie hymn do Apollona w II 5), niewolna od nich pozostaje również pierwsza księga pieśni. Przejawem dyskretnej kpiny z bogów stał się tam miniaturowy hymn kletyczny do bogini Pax w utworze I 10:

*at nobis, Pax alma, veni spicamque teneto,
perfluat et pomis candidus ante sinus.* (I 10, 67-68)

*Ty zaś, Pax dobroczynna, przybądź! Dzierż kłos w dłoni!
Niech wpraw nabrzmieje szata jasna od owoców!*

Wyjęte z kontekstu całej pieśni wezwanie do strażniczki pokoju jawi się jako afirmacja Pax. Za sprawą ustrojenia jej w płody rolne bogini stała się dla Tibullusa zwiastunką urodzaju i harmonii życia wiejskiego⁴². Takie postrzeganie hymnu zmienia się jednak na tle wersów, które bezpośrednio poprzedzają go w pieśni, przynależnych do „właściwej” elegii miłosnej. Prezentowane w nich „bójki Wenery” – obraz przemocy wieśniaka wobec żony na skutek upojenia alkoholowego, połączony z potępieniem tego czynu przez twórcę (ww. 50-60) – oraz erotodydaktyczny miniwykład poety na temat sztuki uwodzenia (ww. 61-66) stanowią jedną

⁴⁰ Pomija ją np. A. Bobrowski, *op. cit.*, w swojej analizie segmentu na ss. 84-87.

⁴¹ Por. N. Holzberg, *op. cit.*, s. 82.

⁴² Por. B. Weiden Boyd, »*Parva seges satis est*«: *the landscape of TibullanElegy in I. 1 and I.10*, „Transactions of the American Philological Association” 114/1984, s. 280.

z Tibullusowych realizacji hasła *militia amoris*⁴³. Tworzą one tak wyraźny kontrast z wiejskim błogostanem, iż hymn do Pax, w którym zapewnia sobie poeta jego nadejście, zyskuje zabarwienie ironiczne⁴⁴. Staje się jasne, że to bynajmniej nie tradycyjnego ładu wiejskiego, na straży którego stała rzymska bogini (i którego gorącym orędownikiem był cesarz August), życzył sobie Tibullus – elegijny figlarz zwyczajnie upatrywał w nim scenerii dogodnej do namiętnych romansów.

Należy podkreślić, że Tibullus zaznaczał swój własny, mocno zdystansowany stosunek do wydarzeń mitycznych oraz do współczesnej mu religijności w sposób bardzo subtelny; dostrzeżenie jej, podobnie jak groteski w innych segmentach, wymagało od odbiorcy wzmożonej czujności i uwagi. Dopiero Owidiusz, sukcesor poety na gruncie elegii miłosnej, otwarcie i zdecydowanie smagał biczem ironii ewokowane incydenty świata mitu i system wierzeń rzymskich. Także i w tej dziedzinie otrzymał on jednak wyraźne impulsy od swojego poprzednika.

Wydaje się wręcz, że gdyby nie humor Tibullusa, groteskowość zakochanego poety, absurdalność przedstawionych przez niego scen miłosnych oraz ironiczne spojrzenie na świat zewnętrzny, poezja twórcy sulmońskiego nigdy nie przybrałaby równie komicznej szaty. To właśnie najstarszy z elegików pojął jako pierwszy, że metrum elegijne świetnie nadaje się do błaznowania z uczuć i otaczającej rzeczywistości. W różnorodnym stopniu nasycił przy tym pierwiastkami komicznymi passusy dotyczące poszczególnych zjawisk – potrafił dyskretnie z nich zażartować, ale też i szelmowsko zadrwić. Perskie oko do czytelnika puszczał zawsze za pomocą gładkich, wytwornych fraz – nawet więc, jeśli osąd współczesnych uczonych o rzekomo tragicznym wydzwieku jego poezji okazał się nie do końca prawdziwy, opinia Kwintyliana o elegancji Tibullusa pozostaje całkiem aktualna.

⁴³ Nt. realizacji hasła przez greckich i rzymskich poetów zob. P. Murgatroyd, »*Militia amoris*« and the Roman Elegists, „Latomus” XXXIV 1975, ss. 59-79.

⁴⁴ Zob. *idem*, s. 90.