

O NIECO ZAPOMNIANYM EROTYKU RZYMSKIM

Classica Wratislaviensia. Series Altera I (2023)

<https://doi.org/10.19195/2956-8897.1.2>

Keywords: Appendix Vergiliana – bucolic – Roman elegy – confiscation of land – anthropomorphization of nature – female beauty – mythological motifs – love drama – manuscript lessons – publishers' corrections

Abstract

ON A SOMEWHAT FORGOTTEN ROMAN EROTIC POEM

The article concerns the poem *Dirae* preserved in *Appendix Vergiliana*, or more precisely its second part that speaks of love for Lydia. The author presents the structure of the work, discusses the way of depicting female beauty and anthropomorphization of nature — which was later imitated by Petrarch — and assesses the selection of mythological motifs and indicates their sources (Homer, Hesiod). Regarding the portrayal of love, she assesses the differences in comparison to the Roman elegy as significant — the separation of lovers and the love drama in the poem about Lydia is not caused by the girl's indifference infidelity, but by political decisions (confiscation of land in favour of war veterans forces a man to leave the village). The poem depicts free, fulfilled love as a transgression. Since the text in the codices is full of errors, its interpretation presented here also includes numerous reflections on manuscript lessons and publishers' corrections (as in the last lines of the work, for example) or is based on the punctuation of sentence construction (as in verses 142–143 [L 38–40]).

O zapomnianym (cóż bowiem znaczy 80 heksametrów nieznanego autorstwa wobec sławnej poezji Katullusa i trzech elegików — Tibullusa, Propercjusza i Owidiusza?), a jednak — z wielu zresztą punktów widzenia

— bardzo ciekawym¹. Zachował się w tzw. *Appendix Vergiliana*, pośród tekstów, które starożytność i średniowiecze przypisywały młodemu Wergiliuszowi. Już najstarsza *Vita Vergilii* Swetoniusza-Donata po dystychu kpiącym z nauczyciela Ballisty, jaki miał ułożyć Wergiliusz w wieku chłopięcym, wymienia kilka małych zbiorów i obszerniejszych poematów podobno szesnastoletniego poety: „[...] deinde *Catalepton* et *Priapea* et *Epigrammata* et *Diras*, item *Cirim* et *Culicem*, cum esset annorum XVI”. Interesujący nas erotyk kryje się za tytułem *Dirae*, trochę nieoczekiwanie, wyraz *dirae* oznacza bowiem złorzeczenia, przekleństwa, złe wróżby. I rzeczywiście heksametry, jakie następują bezpośrednio po tym tytule, wypełnione są życzeniami strasznej zguby, całkowitej zagłady, ale nie dla wiarołomnej kobiety, czego ewentualnie można by się spodziewać na podstawie ostatniej elegii z III księgi Propercjusza (III 25,11–18; w. 17: „Has tibi fatalis cecinit mea pagina diras”), lecz dla pól i łąk, które poeta musi opuścić (bo zapewne możemy tu podmiot mówiący utożsamić z autorem, tym łatwiej, że w wersie 109 [L 6] wspomina swoje piosenki: „et mea submissa meditatatur carmina voce [Lydia]”, a w wersie 26 w apostrofie do lasu, który kiedyś wysławiał, używa nawet rzeczownika *libellus* z przydawką *nostris* (26–27): „[...] et multum nostris cantata libellis / optima silvarum, formosis densa viretis”²). Dopiero od wersu 104 [L 1] do końca utworu, czyli do wersu 183 [L 80], złorzeczenia zastępuje tematyka miłosna, choć pola i łąki pozostaną adresatami aż do wersu 124 [L 21].

Józef Justus Scaliger, który w 1573 roku w Lyonie po raz pierwszy opublikował drukiem tradycyjnie przypisywane Wergiliuszowi teksty i opatrzył je wszystkie razem tytułem *Appendix Vergiliana*, zaproponował jednak, by *Dirae* uznać za dziełko nie młodzieńczego Wergiliusza, lecz Waleriusza Katona³, dostrzegł przy tym odmienność obu części

1 Dziękuję Recenzentowi za podjęcie dyskusji o kilku istotnych passusach tego niezwyklego utworu i za wyjątkowo uważną lekturę artykułu.

2 Za podstawowe wydanie tekstu *Dirae* przyjmuję edycję F. Vollmera: *Poetae Latini Minores*.

3 Publius Valerius Cato (ur. ok. 96 r. przed Chr.), uczonej gramatyk, krytyk literacki, wydawca i poeta, miał być przywódcą koła neoteryków. Głównym źródłem informacji o nim jest pisemko Swetoniusza *De grammaticis*. Powołując się na świadectwa poetów-neoteryków, wymienia Swetoniusz tytuły dwóch sławnych poematów Katona (11): „P. Valerius Cato [...] scripsit praeter grammaticos libellos etiam poemata, ex quibus praecipue probantur *Lydia* et *Diana*. *Lydiae* Ticide meminuit: *Lydia doctorum maxima cura liber*; *Dianae* Cinna: *saecula permaneat nostri Dictynna Catonis*”. Swetoniusz wspomina też (*ibidem*) utwór *Indignatio*, prawdopodobnie napisany prozą, w którym Waleriusz Kato bronił się przed zarzutem, jakoby

poemaciku („Dividitur hoc opusculum in duas partes. Prima continet devotum carmen, plenum imprecationum; secunda tota ad amasiae Lydiae amissionem spectat”⁴). Tezę Scaligera o autorstwie Waleriusza Katona powtórzył w 1792 roku Friedrich Jacobs w przywołanym już w przypisie 4 zwięzłym studium *Über die Dirae des Valerius Cato*, ale nie poprzestał na odróżnieniu dwóch części poematu, lecz wyraził mocne przekonanie, że tytuł *Dirae* odnosić można tylko do pierwszych 103 wersów, a pozostałe stanowią odrębny utwór, dla którego zaproponował tytuł *Lydia*. Jego zdaniem nie da się niczym usprawiedliwić rażącego dysonansu („schreiende Dissonanz”) między przekleństwami rzucanymi całemu otoczeniu dawnego gospodarstwa a uczuciem zazdrości wobec tej samej okolicy, gdyż przebywa tam ukochana dziewczyna, między wybuchem gniewu i nienawiści a rozczulającymi skargami na rozstanie z Lidią („schmelzende Klagen über die Trennung von der Geliebten”)⁵.

Współczesne wydania dość zgodnie przyjmują i podział, i drugi tytuł (zazwyczaj jako nowożytnie uzupełnienie umieszczają go w nawiasie), ale nie brak i mocnych głosów sprzeciwu⁶. Także kwestia autorstwa pozostaje ciągle nierozwiązaną zagadką⁷. Źle zachowany w rękopisach tekst dostarcza zresztą wielu filologicznych zagadek, wymaga poprawek i koniektur, jest więc dobrym materiałem do kolejnych edycji i kolejnych analiz pojedynczych wyrażeń, zdań o niejasnej strukturze czy motywów o niepewnym znaczeniu i funkcji, sprawia natomiast kłopot w zwyczajnej lekturze i właściwie nic dziwnego, że nie zainteresował czytelników miłosnej poezji.

był wyzwolencem, i jednocześnie wyjaśniał, że utracił majątek podczas konfiskat za dyktatury Sulli: „ipse [P. Valerius Cato] libello, cui est titulus *Indignatio*, ingenuum se natum ait et pupilulum relictum eoque facilius licentia Syllani temporis exutum patrimonio”.

4 Cyt. za: Jacobs 1834: 649.

5 Jacobs 1834: 641–642.

6 O jednolitości utworu przekonany jest A. Rostagni, który porównuje dwie części *Dirae* do dwóch aktów tego samego dramatu (1961: 356–357). Bardzo zdecydowanie przeciwstawia się argumentacji zwolenników podziału C. van der Graaf (1945: 127–134). Za jednolitością utworu opowiada się też A. Salvatore (1994, *passim* oraz 1997: 3–4).

7 Wergiliuszowi, właściwie bez żadnych wahań, przyznaje utwory z *Appendix Vergiliana* A. Rostagni (1961: *passim*), autorstwa Wergiliusza broni też C. van der Graaf (1945: 140–146), a zdecydowanie je neguje np. Ed. Fraenkel (1966: 152–154), który każdą z dwóch części *Dirae* przypisuje innemu, nieznanemu poecie. Zupełnie współcześnie autorstwo Wergiliusza odrzuca M.G. Iodice we wprowadzeniu do *Dirae* (2002: 5–7). Więcej różnorodnych opinii badaczy podaje A. Salvatore (1994: 549–550, przypis 2).

Niniejszy artykuł nie zmierza do rozstrzygnięcia tych trudnych problemów, ma tylko opowiedzieć o zapomnianym poemacie, o pewnej jego odmienności wobec bardziej znanych erotyków, choć oczywiście niekiedy trzeba dokonać wyboru lekcji, przyjęc określony sposób rozumienia tekstu czy nawet zaproponować inną niż powszechnie przyjętą interpretację. Dotyczy to wszystko głównie drugiej części *Dirae*, gdyż na niej jako na utworze miłosnym musimy skupić uwagę.

Bohaterką jest tam dziewczyna o imieniu Lidia (w. 107 [L 4]). Imię takie pojawiało się trzykrotnie już między *dirae* (w wersach 41, 89 i 95) i niedwuznacznie odnosiło się do ukochanej poety. W niepozbanionym wątpliwych lekcji wersie 41 to las mówi o niej „tua Lydia” (lub tylko — za poetą — powtarza samo jej imię⁸), w wersach 89 i 95, w odautorskich, pożegnalnych apostrofach uczuciową więź wyrażają przymiotniki *optimus* i jeszcze bardziej *dulcis* (95: „rura valet iterum tuque, optima Lydia, salve”; 89: „dulcia rura valet et Lydia dulcior illis”)⁹.

Lidia przebywa na wsi, gdzie otacza ją piękna przyroda — pola, kwietne łąki, winnice (w. 104, [L 1], 114–117 [L 11–14]). To piękno przyrody pomnaża się dzięki obecności pięknej dziewczyny (w. 104–106 [L 1–3]): „Invideo vobis, agri formosaque prata, / hoc formosa magis, mea quod formosa puella / in vobis tacite nostrum suspirat amorem”; poeta — jakby chciał oddać bezmiar własnego zachwyty i zarazem narzucić to samo odczucie czytelnikowi — aż trzykrotnie powtarza przymiotnik *formosus*¹⁰. Nie próbuje natomiast opisać urody Lidii, woli

8 Tak sądzi A. Salvatore (1994: 554, przypis 17), powołując się na Propercjusza (I 18,31): „[...] resonent mihi ‘Cynthia’ silvae”. Zaproponowanej rekonstrukcji wersu 41: *non iterum dices, crebro tu, ‘Lydia’, dixti* nie wprowadza jednak do tekstu w późniejszej edycji *Appendix Vergiliana* (1997: 13).

9 Niestety, autentyczność tych wersów z imieniem Lidii bywa kwestionowana — za interpolację uznaje wersy 41, 89–90 i 95–96 Ed. Fraenkel (1966: 142, 143, 151–153), unikając w ten sposób kłopotów interpretacyjnych; natomiast dla A. Salvatore (1994: 554, 556–557; 1997: 4) te same wersy są jednym z argumentów na rzecz jednolitości utworu. O wersie 41 włoski uczyony pisze pięknie: „Comincia quindi a lampeggiare il nome di Lidia ...” (1994: 554).

10 *Formosus* to przymiotnik (obecny również w wersach 27, 32, 128 [L 25] i 171 [L 68]) dobrze znany z bukolik, np. Verg. *ecl.* 2,1: „Formosum pastor Corydon ardebat Alexin”; 7, 37–38: „[...] Galatea [...] hedera formosior alba”; 7,55: „[...] formosus Alexin”; 7,62: „formosae myrtus Veneri [gratissima]”; Nem. *ecl.* 2,1–2: „Formosam Donacen puer Idas et puer Alcon / ardebant [...]”, ale też z elegii, np. Tib. I 1, 55: „[...] formosae vincla puellae”; I 4,30: „formosae [...] comas” (mowa o liściach topoli); II 3,11 „[...] formosus Apollo”; Prop. I 2,9: „Aspice, quos summittat humus formosa colores”; I 15,8: „Ut formosa novo quae parat ire viro”; II 8,35: „formosam [...] Briseida”; II 22,20: „Numquam ad formosas, invide, caecus ero”. Por. van der Graaf 1945: 21 ad v. 27; i Mosconi w wydaniu Iodice 2002: 28, ad v. 32–33.

ukazać ją w trzech migawkowych obrazkach. Z twarzy wybiera śmiejące się oczy (w. 108 [L 5]: „[...] vos nunc arridet ocellis”) i łączy w ten sposób znówu piękno kobiety i piękno pól, to do nich uśmiecha się teraz Lidia. Barwy, których zestawienie służy zazwyczaj u autorów rzymskich oddaniu delikatności dziewczęcej cery (por. Verg. *Aen.* XII 64–69; Prop. II 3,9–12), tutaj są cechą stóp i palców — białych stóp i różowych palców, dodatkowo mocno skontrastowanych z zielenią niedojrzałych winnych gron (w. 113–115 [L 10–12]):

*in quibus [agris et pratis] illa pedis nivei vestigia ponet
aut roseis viridem digitis decerpserit uvam
(dulci namque tumet nondum vitecula Baccho)*¹¹.

I trzeci obrazek — Lidia leży wśród kwiatów na świeżej, delikatnej trawie, którą swym ciałem przygniata (w. 116–117 [L 13–14]): „aut inter varios, Veneris stipendia flores / membra reclinarit teneramque illiserit herbam”¹². Nie jest chyba bez znaczenia, że kilkadziesiąt wersów dalej — imitując jedną ze słynnych scen z *Iliady* — w podobnej pozie i otoczeniu, na ukwieconej trawie, pokaże poeta boginię (w. 169–171 [L 66–68])¹³.

Wszystko to mogłoby stanowić niemal instrukcję dla malarza, gdyby zechciał przedstawić Lidię w tych trzech scenkach — powinien odtworzyć wyraz twarzy, a zwłaszcza oczu dziewczyny, ruch jej nóg, gdy

11 Por. jedno ze stałych u Homera określeń Eos-Jutrzenki: ῥοδοδάκτυλος Ἥως, np. *Il.* VI 175, XXIII 109; *Od.* II 1, IV 306, IX 152 i wiele innych miejsc; u Nemezjanusa przymiotnik *roseus* wyróżnia całe dłonie dziewczyny i sąsiaduje z domyślną bielą zrywanych lilii (2,23–24): „dicite, quo Donacen prato, qua forte sub umbra / inveniam, roseis stringentem lilia palmis”. Na kontrasty barw w wersach 113–116 (L 10–13) zwraca uwagę C. van der Graaf (1945: 32) i edycja Iodice 2002: 35.

12 W obu ostatnio przywołanych cytatach występują formy czasu przyszłego (*ponet, decerpserit, reclinarit, illiserit*); podobnie w kilku jeszcze kolejnych wersach (118–121 [L 15–18]). Poeta, ukazując Lidię wśród pól i łąk, miesza więc czas teraźniejszy (por. w wersach 106–110 [L 3–7] *suspirat, videt, ludit, alloquitur, meditatatur, cantat*) i przyszły, chyba nie dlatego, by poradzić sobie z metrycznym układem heksametru. Wykorzystuje raczej zasadę, że czas przyszły niedokonany (*futurum I*) wyraża czynność powtarzającą się (dobrze to ilustruje zwrot *vestigia ponet* w wersie 113 [L 10]); pewna chwiejność czasowa może też oddawać fakt, że poeta nie jest przecież świadkiem opisywanych sytuacji, lecz jedynie je sobie wyobraża, nie wie, co konkretnie Lidia robi w danej chwili, opiera się tylko na znajomości jej wyglądu, jej pogodnego usposobienia, dotychczasowych zachowań, jej umiejętności; użyciem czasu przyszłego autor może też podkreślać trwałość rozstania — Lidia będzie nadal chodziła po polach i opowiadała o miłości, pola będą mogły na nią patrzeć i jej słuchać, podczas gdy kochanek utracił to na zawsze.

13 Tekst i komentarz zob. s. 38–39.

stawia kroki, ruch dłoni, gdy zrywa winogrona, i same winogrona w porze lata, gdy jeszcze nie nabrzały od soku, odpowiednio dobrąć kolory dla śnieżnobiałych bosych stóp i zaróżowionych palców rąk, dla niedojrzałych, jeszcze drobnych winogron, uwzględnić chociaż trochę pogiętej trawy i rozległą przestrzeń łąki, ozdobionej kwiatami, darem dla Wenus.

Przekonać czytelnika o urodzie Lidii ma też zapewnienie poety, że nie było wcześniej na ziemi dziewczyny piękniejszej i bardziej uczoney, wzmocnione motywem mitologicznym — jedynie Lidia byłaby godna Jowisza, jedynie dla niej mógłby przybierać postać byka jak dla Europy czy zmieniać się w złoto jak dla Danae (w. 127–130 [L 24–27]):

[...] *non ulla puella
doctior in terris fuit aut formosior ac, si
fabula non vana est, tauro Iove digna vel auro
(Iuppiter avertas aurem) mea sola puella est*¹⁴.

Przymiotnik *doctior* odnosi się bez wątpienia do śpiewu, poeta pamięta, jak Lidia śpiewała dawniej, i domyśla się, że i teraz powtarza ulubione piosenki (w. 109–110 [L 6–7]): „et mea submissa meditatur carmina voce, / cantat et interea, mihi quae cantabat in aurem”; czasownik *narrare* (w. 118 [L 15]: *narrabit amores*) zapewne także oznacza tu śpiewną opowieść i śpiew kryje się za wyrażeniem *iucundas ... querelas* (w. 122 [L 19]).

Ta piękna dziewczyna jest na wsi sama, z dala od ludzi (*secretata* — w. 118 [L 15]). Brak więc w utworze jakichkolwiek wzmianek o życiu mieszkańców wsi czy o wiejskich pracach; wersy 114–115 [L 11–12] o zrywaniu niedojrzałych winogron, co przecież nie należało do sposobów pielęgnowania winnicy, służą w utworze jedynie efektowi malarskiemu, może też pokazaniu, że Lidia raczej się bawi, niż zajmuje się gospodarskimi czynnościami¹⁵.

Poeta przedstawia Lidię tylko w relacji do antropomorfizowanej przyrody — dziewczyna patrzy na pola i łąki, do nich się uśmiecha, do nich mówi, dla nich układa piosenki (*ludit*), nuci i śpiewa, im opowiada

14 Por. podobną pochwałę urody Cynthii w elegii Propercjusza II 3,29–30: „Gloria Romanis una es tu nata puellis: / Romana accumbes prima puella Iovi” i pochwałę kochanki jednego z przyjaciół poety w elegii I 13, 29–32.

15 Nie ma więc większego sensu zastanawianie się, czy Lidia jest właścicielką gospodarstwa, czy może niewolnicą (zob. komentarz Mosconiego ad v. 40 w edycji Iodice 2002: 30), choć fakt, że pozostaje na wsi, gdy poeta bezpowrotnie odchodzi, musi oczywiście intrygować.

o miłości. Sam także zwraca się bezpośrednio do pól i łąk (Lidia — jak już wspomniano — jest bohaterką, ale nie adresatką utworu), do nich skierowane są trzykrotnie tzw. *versus intercalares*, rodzaj refrenu¹⁶, w którym powtarza się dosłownie pierwsza część heksametru (do cesury *semiseptenaria*, po siódmej półstopie), druga za każdym razem brzmi zupełnie inaczej, by można refren w następnych wersach rozwinąć: uzasadnić go lub — odwrotnie — wykorzystać jako konkluzję albo chociaż wariacyjnie odmienić. I zazdrość poety, i piękno pól i łąk (w. 104 [L 1]: „*Invideo vobis, agri formosaque prata*”) uzasadnione są pięknem, obecnością, spojrzeniem, uśmiechem, słowami i śpiewem Lidii (w. 105–110 [L 2–7]), a kontakt przyrody i dziewczyny sprawia, że pola uczą się miłości: „*invideo vobis, agri, discetis amare*” — to wers 111 [L 8], drugi *versus intercalaris*, który służy jako zamknięcie całego tego fragmentu o pięknie pól i pięknie dziewczyny. Do pól zwraca się też poeta w wersie 112 [L 9], dbając o *varietas*, nie powtarza już jednak schematu refrenu, pomija motyw własnej zazdrości, pomija wołacz nazywający adresata, a wprowadza w szyku chiastycznym dwa przymiotniki wzmocnione odpowiednio dwoma przysłówkami: „*o fortunati nimium multumque beati*”¹⁷; natomiast podobnie jak poprzednio uzasadnia znowu to szczęście całej okolicy rozbudowanymi obrazkami Lidii, jej czynności i nastroju (w. 113–122 [L 10–19]). Trzeci *versus intercalaris* (w. 123 [L 20]): „*invideo vobis, agri, mea gaudia habetis*” znajduje dopełnienie tylko w jednym kolejnym heksametrze, ale wraz z nim — dzięki dobitniejszemu niż dotychczas sformułowaniu myśli (w. 124 [L 21]): „*et vobis nunc est, mea quae fuit ante voluptas*” — stanowi konkluzję całej tej części utworu, która przedstawia Lidie na wsi (w. 104–124 [L 1–21]) i utrzymana jest, mimo wszystko, w spokojnym i względnie pogodnym nastroju.

W apostroficznych zwrotach przypisuje poeta polom i łąkom własne wcześniejsze odczucia, teraz one, piękniejąc od miłości pięknej dziewczyny, poznają, czym jest kochanie, teraz ich udziałem jest szczęście, radość, rozkosz, które mógł kiedyś przeżywać. Może najbardziej

16 Refren to jedna z cech poezji bukolicznej, por. idylle 1 i 2 Teokryta, *ecl.* 8 Wergiliusza i *ecl.* 4 Nemezjanusa. *Versus intercalares* były również w pierwszej części *Dirae*. Zob. też Salvatore 1994: 552.

17 Por. Verg. *Georg.* II 458–459: „*O fortunatos nimium, sua si bona norint, / agricolas! [...]*”. Inaczej niż Wergiliusz autor *Dirae* we wszystkich tych zdaniach wykrzyknikowych używa wołacza, nie *accusativu exclamationis*. Por. jednak Verg. *ecl.* 1,46: „*Fortunate senex [...]*”.

zadziwiająca jest tu myśl o uczeniu się miłości¹⁸, skierowana wprawdzie do pól: *discetis amare*, które miłości, co dość oczywiste, dawniej nie znały, ale przecież i ta myśl, jak inne, wywodzi się z doświadczeń kochanka. Najwyraźniej on też musiał kiedyś do miłości dorastać, rozwijając swą wrażliwość, uczucia wysubtelnić i, co jeszcze ważniejsze, musiał zdać sobie z tego sprawę, zrozumieć, że kochania trzeba się uczyć. Teraz dzięki miłości potrafi odgadywać czułość Lidii wobec przyrody i dzięki miłości potrafi dostrzec czy wyobrazić sobie, jak przyroda cieszy się obecnością Lidii.

Powtarzane jak refren apostrofy organizują strukturę tekstu, dzielą go na mniejsze całości u urozmaiconej składni, a ułożone na zasadzie pewnej gradacji aż do najbardziej wyrazistego, konkludującego wyznania (w. 123–124 [L 20–21]) pomagają stworzyć stopniowanie również z tych całości, które zmierzają do najpełniejszego pokazania reakcji przyrody na obecność i śpiew Lidii. Oto gdy Lidia rozleje swe słodkie, miłosne skargi, lasy, łąki, źródła, strumienie i ptaki cichną i cieszą się zasłuchane (w. 119–122 [L 16–19]):

*gaudebunt silvae, gaudebunt mollia prata
et gelidi fontes aviumque silentia fient,
tardabunt rivi labentes (currite lymphae),
dum mea iucundas exponat cura querelas.*

To oczywiście obraz znany z mitu o Orfeuszu (por. Verg. *Georg.* IV 467 sqq. i 510, Ovid. *Met.* X 86 sqq; XI 1–2), ale także z poezji bukolicznej (por. Verg. *ecl.* 8, 1–5; Calp. *ecl.* 2, 10–20).

Kierując natomiast spojrzenie ku późniejszym wiekom literatury, trudno oprzeć się wrażeniu, że motyw radości, jaką odczuwa przyroda z obecności pięknej kobiety, powtórzy i rozwinie za tajemniczym autorem *Dirae* Francesco Petrarca, bez wątpienia zresztą przekonany, że imituje poemat Wergiliusza. Wystarczy przypomnieć sonet 192, w którym trawa i kwiaty pragną być dotykane stopami Laury, a niebo wypogadza się dzięki spojrzeniu jej pięknych oczu (w. 9–14):

18 Rzymska poezja elegijna zna oczywiście pojęcie *ars amandi* czy *ars amatoria* (Ovid. *Ars.* I 1–2: „Siquis in hoc artem populo non novit amandi, / me legat et lecto carmine doctus amet!”) i *magister amoris* (Tib. I 4, 75; Ovid. *Ars* II 744; III 812), ale chodzi tam o coś zupełnie innego — *magister amoris* uczy, jak zdobyć ukochaną osobę i jak potem zabiegać o utrzymanie związku (por. Tib. I 4, 77–78: „[...] me, qui spernentur, amantes / consultant [...]”).

*L'erbetta verde e i fior di color mille
sparsi sotto quel elce antiqua e negra,
pregan pur che 'l bel pe' li prema o tocchi;
e 'l ciel di vaghe e lucide faville
s'accende intorno, e 'n vista si rallegra
d'esser fatto seren da sì belli occhi.*

W sonecie zaś 156 płacz i przerywane westchnieniami słowa Laury mogłyby poruszyć góry i zatrzymać rzeki, powietrze napelnione słodyczą nieruchomieje, nie porusza się żaden liść (w. 5–14):

*e vidi lagrimar que' duo bei lumi
ch' àn fatto mille volte invidia al sole,
ed udì sospirando dir parole
che farian gire i monti e stare i fumi.
Amor, senno, valor, pietate e doglia
facean piangendo un più dolce concerto
d' ogni altro, che nel mondo udir si soglia;
ed era il cielo a l'armonia sì intento,
che non se vedea in ramo mover foglia:
tanta dolcezza avea pien l'aere e 'l vento!*

Jakże bliskie przeżyciom autora *Dirae* jest też u Petrarcki ukłucie zazdrości na myśl o szczęściu okolicy, w której przebywa Laura, i płacz nad oddaleniem ukochanej (sonet 226, w. 12–14):

*Solo al mondo paese almo felice,
verdi rive fiorite, ombrose piagge,
voi possedete, ed io piango, il mio bene¹⁹.*

Zatrzymane w utworze o Lidii „teraz” to dla dziewczyny czas smutku, wspomnień i tęsknoty, ale też czas nieprzerwanego obcowania z urokami przyrody. Dla poety-kochanka to nie tylko sytuacja rozsta-

19 G. Mosconi w edycji M.G. Iodice (2002: 35) z pewnym wahaniem („è interessante, anche se forse del tutto casuale”) wyprowadza z *Dirae* połączenie toposu *locus amoenus* i pochwały kobiety w kanconie *Chiare, fresche e dolci acque* (*Canz.* 126), Ed. Fraenkel (1966: 153 i przypis 47) imitację poematu o Lidii słusznie dostrzega w sonecie 162. Natomiast A. Salvatore (1994: 551, przypis 7) zdaje się wątpić, by *Dirae* stanowiły źródło inspiracji dla Petrarcki.

nia, lecz więcej — sytuacja prawdziwego dramatu, ukazywana w pełni dopiero od wersu 125 [L 22], otwartego spójnikiem *at*, który mocno przeciwstawia szczęściu pól i łąk i mimo wszystko pogodnemu życiu Lidii w otoczeniu znanego, pięknego krajobrazu los zmuszonego do odejścia mężczyzny (w. 125 [L 22–24])²⁰. To dopiero tutaj pojawia się rzeczownik *dolor* (w. 125 [L 22]), w wersie 141 [L 38] określony przydawką *crudelis*, a powraca jeszcze w wersie 145 [L 42], gdzie odnosi się i do bogini Księżycy, i do człowieka, gdzie także imiesłów od czasownika *dolere* i prośba o litość: „Luna, dolor nosti, quid sit, miserere dolentis”.

Że kochanek szuka pomocy czy choćby złagodzenia cierpienia u bogini Księżycy, nie dziwi — wystarczy przypomnieć drugą bukolikę Teokryta, a w niej kierowaną do Selene skargę Simajty z refrenem: φράξέο μὲν τὸν ἔρωθ' ὄθεν ἵκετο, πότνα Σελάνα (por. też w. 10–11). Niestety, w *Dirae* dramatyczne pytanie i dramatyczna prośba do Księżycy znalazły się w wersach, które choć uznawane czasem za pełne wdzięku²¹ i za jedne z najbardziej poetycznych w utworze²², stały się przedmiotem wielu rekonstrukcji i wielu sprzecznych interpretacji. W edycji Vollmera wersy te (142–145 [L 39–43]) brzmią:

*sidera per viridem redeunt cum pallida mundum
inque vicem Phoebi currens atque aureus orbis,
Luna, tuos tecum est: cur non est et mea mecum?
Luna, dolor nosti quid sit, miserere dolentis.*

Wers 142 [L 39], który kodeksy przekazują wyjątkowo zgodnie, tak że nawet nie ma potrzeby uwzględniania go w aparacie krytycznym, bywa jednak zupełnie różnie rozumiany. Mogłaby oczywiście niepokoić w nim przydawka *viridis*, ale jak podają komentarze²³, wyrażenie *viridi*

20 Por. Salvatore 1994: 559: „[...] dopo il v. 124 cambia sensibilmente il tono; il lettore è quasi colpito dall' uso improvviso di pesanti, accorate immagini di un vigore quasi lucreziano [...]”.

21 F. Plessis (1909: 274), który cały poemacik o Lidii ocenia niezwykle wysoko („La *Lydia* est une aimable idylle. [...] La *Lydia* est certainement une des jolies productions de la muse latine, une de celles où la tristesse antique rejoint la mélancolie moderne”), jako przykład szczególnego kolorytu i wdzięku wybiera obrazek nadchodzącej nocy: „il y a de la couleur et de la grâce, comme dans la venue de la nuit [wyr. — Z.G.], au v. 39 suiv.: *Sidera per viridem redeunt cum pallida mundum* [...]”.

22 Salvatore 1994: 560.

23 Np. Salvatore (1997: 20) czy Mosconi (w edycji Iodice 2002: 36).

caelo w znaczeniu pogodnego nieba spotykamy również u Pliniusza (*Nat. hist.* XVII 14,74). Niespodziewanie, o wiele bardziej kontrowersyjny okazuje się określający gwiazdy epitet *pallida* — to jego obecność sprawia, że jedni filologowie widzą w tym wersie obrazek nadchodzącej nocy²⁴, inni — opis świtu, gdy gwiazdy bledną pod wpływem wschodzącego światła dnia²⁵.

By ustalić znaczenie wersu 142 [L 39], należy przede wszystkim przyjrzeć się orzeczeniu. Otóż w obrazach świtu gwiazdy (i noc) nie „wracają” (*redeunt*), lecz „uciekają” (*fugiunt, diffugiunt*), „są przepędzane” (*fugantur*) lub przynajmniej „wprawiane w zamęt i popłoch” (*turbantur*)²⁶. Natomiast o powracaniu ciał niebieskich mówi się wtedy, gdy stają się one widoczne — powraca po nocy słońce (np. Sen. *Oed.* 1: „Iam nocte Titan dubius expulsa redit”), powróci nocą księżyc, który — tak samo jak gwiazdy — ucieka przed budzącym się dniem (np. Sen. *Herc. f.* 132–136

24 Zob. przypis 21. Por. też Bardon (1946: 86): „Quel coloriste [...] qui a montré la pâleur des étoiles s'élevant, le soir [wyr. — Z.G.], dans le ciel vert: *sidera per viridem redeunt cum pallida mundum* (*Dirae* 142)! Ici, l'originalité des ces poèmes pseudo-virgiliens est total”.

25 Tak utrzymuje C. van der Graaf (1945: 35: „This epithet [*pallida*] is accounted for by the fact that the glimmer of the stars in the twilight is absorbed by the day-light; also the dawn is thus called”) i niezbyt szczęśliwie podaje przykład z *Georgik* „*pallida Aurora*” (I 446); niezbyt szczęśliwie, gdyż blask Jutrzenki nie słabnie tam wraz z nadejściem dnia, lecz Jutrzenka wschodzi już od razu blada, zamglona, wróżąc groźny dla winorośli grad (I 446–449): „[...] aut ubi pallida surget / Tithoni croceum linquens Auora cubile, / heu, male tum mitis defendet pampinus uvas: / tam multa in tectis crepitans salit horrida grando”. O bardziej odpowiednie przykłady jednak trudno poza dwoma zaledwie z *Tebaidy* Stacjusza I 120–121: „[...] etenim iam pallida turbant / Sidera lucis equi [...]” i XII 406–407: „[...] iam sidera pallent / Vicino turbata die [...]” oraz komentarzem Laktancjusza do pierwszego z tych miejsc: „*pallida* — *pallentia Solis adventu*”; por. nadto wers Boecjusza (*Cons.* I, V 13): „*Phoebe pallens Lucifer ortu*”.

26 Por. Verg. *Aen.* V 42–43: „*Postera cum primo stellas Oriente fugarat / clara dies [...]*” (Bardon 1946: 90 uważa, że to pierwszy w poezji łacińskiej obraz ucieczki gwiazd przed dniem, pożyczony z Eurypidesowego *Ijona*, w. 82–85: ἀρματα μὲν τὰδε λαμπρὰ θερίππων / ἥλιος ἤδη λάμπει κατὰ γῆν, / ἄστρα δὲ φεύγει πῦρ τόδ' ἀπ' αἰθέρος / εἰς νύχθ' ἱεράν). Por. nadto Hor. c. III 21,24: „*Dum rediens fugat astra Phoebus*”; II 9,10–12: „[...] nec [...] Vespero / Surgente [...] / Nec rapidum fugiente solem”; Sen. *Herc. f.* 1057–1060: „*tuque ante omnis, qui per terras / tractusque maris fundis radios / noctemque fugas ore decoro, / fervide Titan*”; Stat. *Theb.* II 120–121: „[...] etenim iam pallida turbant / Sidera lucis equi [...]”; XII 406–407: „[...] iam sidera pallent / Vicino turbata die [...]”; *Ilias Lat.* 635: „*Postera cum primum stellas Aurora fugarat*”; Sen. *Thy.* 790–791: „*cuius ad ortus noctis opacae / decus omne fugit, [...], Phoebe*”; *Oct.* 1–4: „*Iam vaga caelo sidera fulgens / Aurora fugat, / surgit Titan radiante coma / mundoque diem reddit clarum*”; Serv. *De centum metris*: „*De ibycio. Ibycium constat hexametro acatalecto, ut est hoc: sidera pallida diffugiunt face territa luminis*”.

„Iam caeruleis evectus aquis / Titan summa prospicit Oeta; iam Cadmeis incluta Bacchis / aspersa die dumeta rubent / Phoebique fugit reditura soror”), i powraca też w fazie pełni (np. Prop. III 5, 27–28: „Qua venit exoriens, qua deficit, unde coactis / Cornibus in plenum menstrua luna redit”). Natomiast w opisie świtu u Lukana (II 719–725) czasownik *redire* ma nieco inne znaczenie — chodzi tam o gwiazdozbiory okołobiegunowe, Wolarza (Bootes, Arctophylax) i Wielkiego Wozu (*plaustra*), które, jak tłumaczy mit o uwiedzionej przez Zeusa Kallisto, z woli Hery i za zgodą bóstw morza nigdy nie zanurzają się w Oceanie²⁷; nie mogą więc z nadejściem dnia ani uciekać, ani ukrywać się jak inne gwiazdy, lecz tylko „przechodzą w coś innego”, zlewają się, stapiają z „obliczem czystego nieboskłonu” (w. 722–723): „[...] *plaustra Bootae / In faciem puri redeunt languentia caeli*”. W wersie 142 [L 39] poemaciku *Dirae* gwiazdy zwyczajnie powracają, a więc stają się widoczne, są blade, bo to dopiero zmierzch, ale niebawem nadejdzie przecież noc²⁸.

Dodajmy, że czasownik *redeunt* na zasadzie konstrukcji eliptycznej jest również orzeczeniem dla drugiej części zdania w wersie 143 [L 40]: „*sidera [...] redeunt [...] inque vicem [...] currens atque aureus orbis*”. To ułatwia nieco decyzję o odrzuceniu lekcji Phoebe, jaką przekazuje kilka dobrych kodeksów, i przyjęciu lekcji Phoebi²⁹. Orzeczenie bowiem obie

27 Kallisto została przemieniona przez Herę w niedźwiedzicę, a przez Zeusa przeniesiona na niebo wraz z synem Arkasem jako konstelacje Wielkiej Niedźwiedzicy i jej strażnika, właśnie Wolarza (zob. Ovid. *Met.* II 405–531; *Fasti* II 153–192); por. Cic. *De nat. deor.* II 105 (z wersami poematu Aratosa z Soloi): „Hunc [polum] circum ἀρκτοί duae feruntur, numquam occidentes. Ex his altera apud Graios Cynosura vocatur, / altera dicitur esse Helice, cuius quidem clarissimas stellas totis noctibus cernimus, quas nostri septem soliti vocitare Triones” i np. Sen. Ag. 69–70: „ubi caeruleis immunis aquis / lucida versat plaustra Bootes”.

28 Gwiazdy zresztą są blade również wtedy, gdy jasno świeci księżyc; por. piękny fragment pieśni Safony 34 V: ἄστερες μὲν ἀμφὶ κάλαν σελάνναν / ἄψ ἀποκρύπτοισι φάννον εἶδος, / ὄπποτα πλήθοισα μάλιστα λάμπη / γᾶν <ἐπὶ παῖσαν> wraz z komentarzem J. Danielewicza (1999: 176) o znaczeniu czasownika ἀποκρύπτοισι — „u Safony kontekst sugerowałby raczej znaczenie »niknąć«, »blednąć«”.

29 *Phoebi* to lekcja późniejszych rękopisów z XIV i XV w., za którą opowiedział się N. Heinsius; starsze kodeksy przekazują lekcje *ph(o)ebe* (F i L), *phoebo* (S), *ph(a)ebus* (dwa kodeksy monachijskie *m* i *n*); ta ostatnia byłaby do przyjęcia, gdyby frazę *currens atque aureus orbis* potraktować jako dopowiedzenie: *i [gdy powraca] potem Phoebus, szybko poruszający się i złoty krąg*. Lekcję *Phoebi* można uznać za przydawkę dopełniaczową, która odnosi się do *orbis* — *gdy powracają gwiazdy [i gdy powraca] szybko poruszający się i złoty krąg Feba*. Czasownika *currere* często używa się w odniesieniu do ciał niebieskich, tutaj imiesłów *currens* byłby odpowiednikiem przymiotnika *rapidus*, por. np. Verg. *Georg.* I 92: „[...] *rapidive potentia solis*” i 424–425: „*Si vero solem ad rapidum lunasque sequentis / ordine respicies [...]*”; II 321:

te części zdania łączy, dzieli je natomiast wyrażenie *in vicem*, adverbium o znaczeniu z *kolei, potem, następnie*³⁰, gwiazdy i złoty krąg nie powracają razem, równocześnie, lecz na przemian: *Gdy powracają gwiazdy i gdy z kolei powraca złoty rydwan Feba...*

Dopiero po tym obrazie następujących po sobie zmierzchów i świtów, nocy i dni umieszcza poeta w wersach 144–145 [L 41–42] apostrofę do Luny, bogini Księżycy, ale nie jest to w tej partii utworu apostrofa jedyna — w kolejnym wersie (też zresztą niezupełnie jasnym i poprawianym przez badaczy) znajduje się druga, do Feba-Apollona: „*Phoebe, gerens in te laurus celebrabis amorem*”. Obie apostrofy zdają się wyrastać z poprzedzającego je obrazu przemienności nocy i dni, nie powinno się zatem wersów 142–143 [L 39–40] wiązać składniowo wyłącznie z apostrofą do Luny. Trudno też byłoby szczególnie podkreślać, że uśpiony na górze Latmos Endymion (bo zapewne o niego tu chodzi), którego Selene-Luna odwiedza nocami³¹, jest zawsze, nocą i dniem z boginią³². Natomiast motyw powracających

„[...] cum rapidus Sol”; Hor. c. II 9,12; u Owidiusza w *Fasti* (I 386) *celeris* [...] *deo* o Tytanie Hyperionie, ojcu Heliosa, uważanym za bóstwo słońca. Jeśli zaś przyjąć lekcję starszych kodeksów: *Phoebe*, wtedy w miarę przekonująca wydaje się koncepcja A. Salvatore (1994: 560 i 1997: 20), który *in vicem* tłumaczy jako *alternandosi* — na przemian, z *Phoebe* zaś łączy tylko przydawkę *currens*, przywołując frazę z *Thyestes*a Seneki, w. 842: *luna ... currens*, natomiast wyrażenie *aureus orbis* pozostawia jako określenie słońca — i *gdy na przemian [powracają] szybko poruszający się księżyc i złoty krąg [słońca]*. Przy takiej interpretacji powstaje jednak pewien nadmiar, zamiast dwóch aż trzy elementy, dwa odnoszące się do nocy: *gdy powracają gwiazdy i gdy powraca na przemian księżyc i słońce*.

30 Por. np. Stat. *Theb.* XI 412 i 415: „*Armorum fugere dei: [...] inque vicem Stygiae subiere sorores*”.

31 Por. Apoll. *Rhod. Arg.* IV 57–61; *Corp. Theocr.* 3,49–50; 20, 37–39; Cat. c. 66,5–6: „*Ut Triviam furtim sub Latmia saxa relegans / Dulcis amor gyro devocet aereo*” wraz z komentarzem Krolla (1929: 200), który utrzymuje, że odwiedzaniem Endymiona przez Selene tłumaczyli poeci starożytni zaćmienia i now księżycy; ciekawy jest również fragment pieśni chóru z *Fedry* Seneki, poświęconej potędze bóstw miłości — Artemida na te miłosne chwile na górze Latmos powierza księżycowy rydwan bratu Apollonowi, co oczywiście zakłóca regularną przemienność nocy i dni (w. 309–316): „*Arsit obscuri dea clara mundi / nocte deserta nitidosque fratri / tradidit currus aliter regendos: / ille nocturnas agitare bigas / discit et gyro brevior flecti, / nec suum tempus tenuere noctes / et dies tardo remeavit ortu, / dum tremunt axes graviore curru*”. Zob. też Preller 1872: 363–364.

32 Jest z nią zawsze tylko w tym sensie, że sprowadziwszy na niego wieczny sen (bo może stało się to nie na życzenie młodzieńca, jak podaje Apollodoros I 56, lecz za sprawą samej Selene — zob. komentarz w cytowanej edycji Teokryta, 2004:107 ad v. 49–50), bogini zapewniła mu wieczną młodość i urodę i zarazem zabezpieczyła się przed ewentualnymi rywalkami.

nocy i dni nadaje się doskonale do rozwinięcia pytania z wersu 38 „Cur ego crudelem patior tam saepe dolore?”. Okrutny ból, cierpienie z powodu utraconej miłości może nie opuszczać człowieka ani na chwilę. W innej sytuacji, ale właśnie na nieustającą miłosną udrękę skarży się na przykład Tibullus w elegii II 4, 11–12: „nunc et amara dies et noctis amarior umbra est: / omnia nunc tristi tempora felle madent” (por. też Prop. I 1, 33–34: „In me nostra Venus noctes exercet amaras, / Et nullo vacuus tempore deficit Amor”).

Stawiam więc, wbrew przyjętej w znanych mi edycjach interpunkcji, na końcu wersu 141 [L 38] przecinek, a znakiem zapytania zamykam dopiero wers 143 [L40]:

*cur ego crudelem patior tam saepe dolore,
sidera per viridem redeunt cum pallida mundum
inque vicem Phoebi currens atque aureus orbis?*

i domyślam się w tych wersach — poza analogią z elegią II 4 Tibullusa — motywu podobnego do tego, który znamy z zachowanego w komentarzu Serwiusza do *Georgik* (ad I 288) fragmentu poematu *Smyrna* neoteryka Gajusza Helwiusza Cynny:

*te matutinus flentem conspexit Eous
et flentem paulo vidit post Hesperus idem,*

a zwłaszcza z Wergiliuszowej opowieści o Orfeuszu (*Georg. IV 465–466*: „te, dulcis coniunx, te solo in litore secum, / te veniente die, te decedente canebat”) czy z Horacjańskiej pieśni II 9, 9–12:

*Tu semper urges flebilibus modis
Mysten ademptum, nec tibi Vespero
Surgente decedunt amores
Nec rapidum fugiente solem³³.*

Oddalony od Lidii, pogrążony w nieustającym bólu kochanek słabnie, marnieje, ogarnia go chłód śmierci (w. 22–24 [125–127]):

33 Inne warianty tego motywu omawia P. Gagliardi (2019), nie uwzględniając oczywiście poematu *Dirae*.

*at mihi tabescunt morientia membra dolore
et calor infuso decedit frigore mortis,
quod mea non mecum domina est. [...]*

Niszczącą siłę miłosnego cierpienia zna elegia rzymska (zob. np. Prop. I 5, 21–22; II 1,75–78; II 8, 1–2, 17–18; Tib. II 4, 7–12; II 6,17–20; 49–52; Corp. Tib. III 2, 29–30), do zestawiania poemaciku o Lidii z elegią zachęca też między innymi nazwanie ukochanej w wersie 24 [127] rzeczownikiem *domina* oraz fakt, że w swej najwcześniejszej postaci elegia wiązała się z bukoliką — elementy bukoliczne znajdowały się w niezachowanych dziś elegiach Corneliusa Gallusa o miłości do aktorki Cytheris-Lycoris; scenerię wiejską często spotykamy potem u Tibullusa: poeta wspomina dzieciństwo w wiejskiej posiadłości (I 10,15–24), opisuje wiejskie święto Ambarvaliów (II 1); wyobraża sobie szczęśliwy pobyt z Delią na wsi (I 1,5–48; I 2, 71–74; I 5,21–36) i gotów jest pracować na roli jak niewolnik, byleby być blisko Nemesis (II 3). Nawet Propercjusz w elegii II 19 ukazał Cynthię na wsi, zapowiedział swój przyjazd do niej i planował swoje przyszłe „wiejskie” zajęcia (co prawda, tylko polowanie).

Jest jednak między *Dirae* i elegiami zasadnicza różnica. W elegiach miłosne cierpienie wypływa z braku wzajemności albo z niewierności kochanki, która wybiera innego mężczyznę, często, powodowana chciwością i pragnieniem życia w zbytku, ulega bogatemu rywalowi poety (por. Tib. I 5, 47–48; II 3, 35–60; II 4, 13–44; Prop. I 2, I 15, II 5, II 6, II 8, II 9, II 6 *et passim*; Ovid. Am. I 10, III 8). Natomiast w *Dirae* kochankowie zdają się szczęśliwi we wzajemnej miłości, to już nawet miłość spełniona, kochanek odważył się rozwiązać dziewiczą przepaskę Lidii (w. 156–159 [L 53–55]). Cóż zatem zmusiło ich do rozstania? Można sobie wyobrazić sytuację, nieco podobną do tej z wierszyka Sulpicji (Corp. Tib. III 13 [IV 7]) czy z drugiej eklogi Nemezjanusa, gdy rozdziela młodych wola opiekuna albo rodziców. Taką właśnie odpowiedź zdaje się sugerować w. 78 [181], w którym za cechę swojej nieszczęsnej epoki uznaje autor, najwyraźniej bardzo młody, późną miłość, późną rozkosz, rozkosz wieku dojrzałego („[...] miserumque genus, quo sera libido est”). Tylko dlaczego tak skrupulatnie miałby ukrywać powód rozłąki, bardzo przecież w życiu społecznym i rodzinnym zwyczajny?

I dlaczego starożytność przekazała wiersz o Lidii wraz ze złorzeczeniami dla wsi jako jedną całość i pod tytułem *Dirae*?³⁴ Że miłość do dziewczyny i złorzeczenia dla wsi można w pewnych okolicznościach ze sobą połączyć, świadczy Tibullusowa elegia II 3. Tibullus, który tak bardzo kocha wieś i tak do niej tęskni, potrafi ją także przeklinać, potrafi wyrzec się dobrodziejstw uprawy roli, gdy Nemesis przebywa na wsi, w willi bogatego rywala, i poeta ma tylko rzadkie okazje, by się z dziewczyną zobaczyć (w. 61–68):

*at tibi dura seges, Nemesim qui abducis ab urbe,
persolvat nulla semina certa fide.
et tu, Bacche tener, iucundae consitor uvae,
tu quoque devotos, Bacche, relinque lacus.
haud impune licet formosas tristibus agris
abdere: non tanti sunt tua musta, pater.
o valeant fruges, ne sint modo rure puellae:
glans alat, et prisco more bibantur aquae*³⁵.

Również w *Dirae* druga, erotyczna część utworu tłumaczy, skąd aż tyle nienawiści, tyle chęci całkowitego zniszczenia wiejskiego świata, w którym dotąd się żyło i który przecież się kochało, którego tak ogromnie żał (w. 86–94) — nie chodzi tylko o to, że trzeba ten świat opuścić, to ból rozerwanej, zniweczonej miłości do kobiety wybucha coraz okropniejszymi przekleństwami dla pozostawianej obcym ziemi³⁶.

34 Szerzej omawia tę sprawę Ed. Fraenkel (1966: 151–153) i podejrzewa świadomy, efektowny i skuteczny fortel, sądzi mianowicie, że poemacik o Lidii został celowo dołączony do uważanych za dziełko Wergiliusza *Dirae*, by powiązać go z imieniem wielkiego poety i zapewnić mu w ten sposób nieśmiertelne trwanie.

35 Ed. Fraenkel (1966: 145) widzi w tej elegii Tibullusa „*dirae* na małą skalę”, chyba niezupełnie słusznie — złorzeczenia Tibullusa ustępują oczywiście poematowi *Dirae* objętością i nie ma w nich obrazów zniszczenia, ale gotowość rezygnacji ze zboża i wina i powrotu do pożywienia z żółdździ, czyli zanegowanie samej istoty umiłowanego przez poetę rolnictwa, to przecież bardzo dużo. Fraenkel nie zwraca też zupełnie uwagi na połączenie w Tibullusowej elegii II 3 motywu *dirae* z erotyką — zachwiałoby to może jego przekonaniem o całkowitej odrębności obu części *Dirae*. A przecież problem jest nieco podobny jak połączenie *dirae* z bukoliką, zainicjował je w wersie 6 dziewiątej eklogi Wergiliusz: „*hos illi (quod nec vertat bene [wyr. Z.G.] mittimus haedos*” i wspaniale rozwinął autor *Dirae* (zob. Fraenkel 1966: 153). Oczywiście, dodajmy, o ile *Dirae* powstały później niż bukolika dziewiąta.

36 Nie znalazł zupełnie takiego uczucia Meliboeus w 1 ekłodze Wergiliusza.

I odwrotnie złorzeczenia, czyli pierwsza część utworu zachowanego jako *Dirae*, wyjaśniają genezę części drugiej, podają przyczynę rozstania kochanków.

Jakby wbrew chępliwej pewności Propercjusza (II 7,3–6):

[...] *quamvis diducere amantes*
Non queat invitos Iuppiter ipse duos.
'At magnus Caesar'. Sed magnus Caesar in armis:
Devictae gentes nil in amore valent

w miłość wdarła się przemoc polityki. Autor *Dirae*, który — znówu inaczej niż zamieszkali w Rzymie elegicy — żył na wsi, był prawdopodobnie właścicielem³⁷ niewielkiego gospodarstwa (por. w. 45–46: „*pertica qua nostros metata est impia agellos, qua nostri fines olim [...]*”), a stracił swą ziemię w wyniku konfiskat na rzecz weteranów (w. 2: „*divisas [...] sedes et rura canamus*”; w. 84–85: „*exsul ego indamnatus egens mea rura reliqui, / miles ut accipiat funesti praemia belli*”; w. 82–83: „*o male devoti, praetorum crimina, agelli / tuque inimica tui semper Discordia civis*”) i musi wyruszyć gdzieś w nieznaną tak jak Wergiliuszowy Meliboeus (por. *ecl.* 1, 3–4: „*Nos patriae fines et dulcia linquimus arva; / Nos patriam fugimus [...]*” oraz 64–69) i także ze stadkiem kóz (*D.*, w. 91–92): „*tardius, a, miserae descendite monte capellae, / mollia non iterum carpetis pabula nota*” (por. *Verg. ecl.* 1, 12–15). Przypuszczać można, że i w tym utworze chodzi o lata 42–41, gdy po zwycięstwie drugiego triumwiratu pod Filippi (42 r.) Oktawianowi przypadło zadanie przydzielenia ziemi wysłużonym żołnierzom³⁸ i gdy konfiskaty dotknęły Wergiliusza i w mniejszym lub większym stopniu właściwie wszystkich najślawniejszych potem poetów epoki augustowskiej: Propercjusza, Tibullusa i prawdopodobnie również Horacego (por. *Prop.* I 22

37 Tu znówu różnice w opiniach C. van der Graafa (1945: 18), Ed. Fraenkla (1966: 145) i G. Mosconiego (Iodice 2002: 26). W wersie 10 pojawia się bowiem postać starca, *senex noster*: „*senis nostri felicia rura*”, a w wersie 33 zamiast częstych w innych miejscach zaimków dzierzawczych pierwszej osoby wyrażenie *vetus dominus*: „*veteris domini felicia ligna*”.

38 Od czasów reform Mariusza, który wprowadził pobór nieposiadających majątku ochotników i utworzył armię zawodową, po 16 latach służby *milites emeriti* mieli otrzymywać ziemię jako zaopatrzenie na starość. Już Sulla przeprowadził wielkie wywłaszczenia na terenie Samnium i Etrurii, by obdzielić ziemią swych żołnierzy, co zresztą posłużyło mu do walki z opozycją i jednocześnie pogłębiło upadek italskiego rolnictwa (weterani zwykle nie umieli i nie chcieli pracować w swych nowych gospodarstwach).

i IV 1,129–130; Tib. I 1,19–22; Hor. *Epist.* II 2,49–52³⁹). To wtedy wybuchły protesty wywłaszczanych rolników, które za sprawą ówczesnego konsula Lucjusza Antoniusza (brata Marka) i Fulvii, żony Marka Antoniusza, przerodziły się w otwartą wojnę z Oktawianem, tak zwaną wojnę peruzuńską (41–40 przed Chr.).

Autor *Dirae* oskarża niezgodę jak Wergiliusz w ekłodze 1,70–72:

*Impius haec tam culta novalia miles habebit,
Barbarus has segetes: en quo discordia civis
Produxit miseros; his nos consevimus agros!*

i jak Propercjusz w elegii I 22,3–5:

*Si Perusina tibi patriae sunt nota sepulcra,
Italiae duris funera temporibus,
Cum Romana suos egit discordia cives,*

mówi o zajmowaniu ziemi przez żołnierzy, weteranów złowrogiej, żalobnej wojny, bez wątpienia więc wojny domowej (*D.*, w. 85: „miles ut accipiat funesti praemia belli”).

Autor *Dirae* nie ułatwia jednak datowania konfiskat, które objęły jego gospodarstwo, bo choć — poprzez motyw adynatów — zapewnia z dumą, że jego wolna fujarka, jego wolna pieśń nigdy nie przestanie oskarżać sprawcy tej tragedii wieśniaków⁴⁰, ale ukrywa go pod imieniem Likurga (w. 4–8):

*ante lupos rapiant haedi, vituli ante leones,
delphini fugient pisces, aquilae ante columbas
et conversa retro rerum discordia gliscet —
multa prius fient quam non mea libera avena
montibus et silvis dicat tua facta⁴¹, Lycurge.*

39 Zob. Wójcik 1986: 20.

40 Trudno nie przypomnieć tu adynatów z eklogi I Wergiliusza, tam jednak Tityrus pośród sytuacji niemożliwych umieszcza zapomnienie o boskim dobroczyńcy (w. 59–63): „Ante leves ergo pascentur in aequore cervi, / Et freta destituent nudos in litore pisces, / Ante pererratis amborum finibus exul / Aut Ararim Parthus bibet au Germania Tigrim, / Quam nostro illius labatur pectore voltus”.

Czy to Wergiliusz dokonuje autokorekty, czy też autor *Dirae* drwi z Wergiliusza?

41 Por. Verg. *ecl.* 8,8: „[...] mihi cum liceat tua dicere facta”.

Czytelnik powinien umieć domyślić się, że współczesnemu wodzowi rzymskich żołnierzy sądzony jest los mitycznego króla Tracji, który próbował przeciwstawić się Dionizosowi (w. 4–8) i już Homerowi służył za przykład surowo ukaranego bezbożnika (*Il.* VI 130–140)⁴². Dionizosa (italskiego Libera) wymienia Wergiliusz w prooemium do *Georgik* na pierwszym miejscu wśród bóstw rolniczych (I 7–9), a odbieranie ziemi italskim wieśniakom było przecież jakąś formą wystąpienia przeciw ich boskim opiekunom.

Przy próbach datowania utworu niepokoi też wers 9: „*Impia Trinacriae sterilescent gaudia vobis*”, który mógłby lokalizować gospodarstwo autora na Sycylii⁴³, a tymczasem nic nie wiadomo, by August dokonywał tam wywłaszczeń. Natomiast wcześniej, w 44 roku przed Chr., grunty w okolicy miasta Leontini przydzielał rozmaitym swoim stronnikom Marek Antoniusz (chodziło wtedy co prawda o *ager publicus*, ziemię należącą do państwa, ale zazwyczaj przecież dzierżawioną przez osoby prywatne, zob. Cic. *Phil.* II 17,43 i 39,101; III 9, 22 oraz Dio Cassius XLV 30,2). By uniknąć kłopotów z ustaleniem czasu i miejsca konfiskat, próbuje się interpretować wers 9 metaforycznie: wyrażenie *Trinacriae gaudia* miałyby oznaczać obfite plony, takie jak na Sycylii⁴⁴. A może raczej *Trinacriae gaudia* to — przez skojarzenie z Teokrytem — radości bukoliczne, radości życia wiejskiego⁴⁵, tutaj *impia*⁴⁶, bezbożne, bo zdobyte w wyniku krzywdy wypędzonych właścicieli, muszą więc okazać się bezużyteczne, bezowocne (*sterilescent*)?

Tak czy inaczej, polityczną sytuację, która doprowadziła do rozstania kochanków, wyjaśnia czytelnikom pierwsza część utworu wypełniona złorzeczeniami. Ale i poeta, który zna przecież te polityczne powody, stawia pytanie „dlaczego?”. Dlaczego natura, bogowie czy fatum bez życzliwości kształtują ludzki los? Bo pytanie o przyczynę jednostkowego, indywidualnego cierpienia rozszerza się w pytanie o porządek świata, o *minor aetas* (w. 75 [178]), czyli o brak szczęścia, właściwy całemu

42 Por. Fraenkel 1966: 154.

43 Tak w edycji Iodice 2002: 6, 26 i 30; odmienna opinia Ed. Fraenkla (1966: 144).

44 Van der Graaf 1945: 17 (ad v. 9; tu także opinie innych badaczy); Fraenkel 1966: 144.

45 Por. w wersji 20 z elegii do Messali (*Appendix Vergiliana IX*): „*Trinacriae [...]* iuvenis” (o Teokrycie) oraz Rostagni 1961: 356.

46 Wydawcy przyjmują niekiedy inną interpunkcję, która pozwala łączyć przydawkę *impia* z *facta* w wersji 8: „*dicat tua facta, Lycurge, / impia. Trinacriae [...]*”. Zob. van der Graaf 1945: 3 i 17.

pokoleniu wieku żelaznego. Lepszy wydaje się nawet los zwierząt — jałówka nie oddała się od byka, przywódcy stada, i nie pozwala, by rykiem musiał ogłaszać lasom swój ból, podobnie kozioł, gdziekolwiek szuka pastwisk, ma zawsze przy sobie kozę⁴⁷. W apostrofach, znowu zwracając się bezpośrednio do przyrody, określa poeta byka przymiotnikiem *felix* (w. 28–30 [131–133]): „*felix taure, pater magni gregis et decus, a te / vaccula non unquam secreta cubilia captans / frustra te patitur silvis mugire dolorem*”, kozła nawet dwoma synonimicznymi określeniami (w. 31–34 [134–137]): „*et pater haedorum felix semperque beate, / sive petis montes praeruptos saxa pererrans / sive tibi silvis nova pabula fastidire / sive libet campis: tecum tua laeta capella est*” i uogólnia — samiec nie bywa rozdzielany z samicą, nigdy nie oplakuje rozerwanej miłości (w. 35–36 [138–139]): „*et mas quicunque est, illi sua femina iuncta / interpellatos nunquam ploravit amores*”.

Może to rzeczywiście wiersz bardzo młodego człowieka, który obserwował tylko własne szczęśliwe zwierzęta? A może raczej spojrzenie pełne żalu i cierpienia? Może cierpienie, żal, poczucie krzywdy sprawia, że wszyscy i wszystko, co tej krzywdy w danej chwili bezpośrednio nie doznaje, wydaje się szczęśliwsze i godne zazdrości. Może wreszcie to porównanie do zwierząt było potrzebne, by pokazać skalę zła, krzywdy, przemocy w świecie ludzkim? Bo przecież w gruncie rzeczy poeci antyczni dobrze znają cierpienie zwierząt, Lukrecjusz opisuje na przykład rozpacz matki, której zabrano cielaka i zabito go na ofiarę, a ona „napelnia żalonym rykiem liściasty gaj”⁴⁸ (II 352–363).

47 Człowiek porównuje się z przyrodą zazwyczaj, gdy myśli o śmierci, i wtedy miewa wrażenie, że natura jest laskawsza dla roślin i zwierząt, np. wedle Cycerona (*Tusc.* III 28, 69) Teofrast skarżył się, że jelenie i wrony żyją dłużej niż ludzie. Nieznany autor *Epitaphium Bionis* przeciwstawia odradzanie się roślin po zimie bezpowrotnej śmierci człowieka (w. 99–104). Przykład drzew, jeleni i wron także w *Appendix Vergiliana*, w elegii na śmierć Mecenasza I, 113–118:

redditur arboribus florens revirentibus aetas:
ergo non homini quod fuit ante redit?
vivacesque magis cervos decet esse paventis
si quorum in torva cornua fronte rigent?
vivere cornices multos dicuntur in annos:
cur nos angusta condicione sumus?

Natomiast absolutne podobieństwo między człowiekiem i zwierzętami dostrzegają poeci w działaniu bogini Wenus, w sile miłosnego pożądania — wystarczy przypomnieć sławne proemium poematu Lukrecjusza czy odpowiednie partie III księgi Wergiliuszowych *Georgik* (zob. m.in. w. 242–265).

48 Przekład A. Krokiewicza 1958: 32.

Drugi punkt odniesienia dla nieszczęśliwych ludzi stanowią bogowie i pokolenie złotego wieku⁴⁹. Poeta chce wykazać się przy tej okazji uczonością i rzeczywiście zdaje się to osiągać poprzez samą niejasność sformułowań, ale exempla, jakie dobiera, nie są chyba najlepsze i chwilami jakby się trochę gubił w opowiadaniu. Przykłady Selene-Luny i Phoeba-Apollona, które nasunęły się przez skojarzenie z nocą i dniem, miały być przeciwstawieniem nieustającego cierpienia człowieka oderwanego od ukochanej — tak to ujmuje wers 144 [L 41]: „Luna, tuos tecum est: cur non est et mea mecum?”. Zamiast o szczęściu Luny już w następnym wersie czytamy jednak o jej bólu (poeta powodu tego bólu nie wyjaśnia, ale bez wątplenia chodzi po prostu o ból miłości, por. słowa bogini Księżycy u Apolloniosa, IV 57–58: Οὐκ ἄρ' ἐγὼ μούνη μετὰ Λάτμιον ἄντρον ἀλύσκω, / οὐδ' οἴη καλῶ περὶ δαίωμαι Ἐνδυμίωμι), który powinien ułatwić bogini zrozumienie, współczucie dla zrozpaczonego kochanka (w. 145 [L 42]): „Luna, dolor nosti quid sit, miserere dolentis”. Z mitów o Apollonie — w jednym tylko wersie (146 [L 43]): „Phoebe, gerens in te laurus⁵⁰ celebrabis amorem” — przywołuje poeta laur jako znak, jako symbol rozślawiający czy upamiętniający miłość, ale przecież miłość Apollona do Dafne nie była szczęśliwa i ani drzewko laurowe, ani laurowy wieniec nie może zastąpić pięknej dziewczyny. Nie przekonuje też podporządkowana retorycznej figurze *praeteritio* (w. 149 [L 46]: „[...] quae dicere longum est”) próba ukazania zbiorowego szczęścia wszystkich bogów — albo mają przy sobie tych, których kochają, albo ich widzą przemienionych w gwiazdy i rozsianych po niebie (w. 147–149 [L 44–46]). Tą samą figurą (w. 152 [L 49]: „haec quoque praetereo [...]”) „wykręca” się poeta z opowiadania o miłości w złotym wieku — pojawia się tu tylko postać Ariadny, córki Minosa (w. 152 [L 49]), i — jak objaśniają komentarze mało precyzyjną peryfrazę — Medei (w. 153 [L 50])⁵¹. Oczywiście, obie zakochawszy się w pięknych przybyszach, nie pozwoliły na zerwanie tej miłosnej więzi i odpłynęły — Ariadna z Tezeuszem, Medea z Jazonem — ze swoich ojczyzn. Ale

49 Analogiczne przeciwstawienie losu człowieka przyrodzie i bogom w Tibullusowej elegii I 4, 35–38. Ludzka uroda szybko przemija, tymczasem węże zrzucając z siebie kolejne lata wraz ze skórą, Bakchus i Apollo zachowują wieczną młodość — to okrucieństwo bogów: „crudeles divi! serpens novus exiit annos: / formae non ullam fata dedere moram. / solis aeterna est Baccho Phoeboque iuventas: / nam decet intonsus crinis utrumque deum”.

50 Acc. plur. według IV dekl. jak u Tibullusa II 5,117.

51 Czy nie chodzi jednak o Scyllę (zob. poemat *Ciris* w *Appendix Vergiliana*)? Por. Salvatore 1994: 560, przypis 48.

to przecież historie tragiczne i nie ma pewności, że nawet Ariadnie Dionizos i przeniesiony w gwiazdy wieniec mógł zrównoważyć przerażenie i rozpacz, jakich doznała na wyspie Naxos (por. Cat. c. 64,52–70; 124–201). Wszystkie te exempla pokazują nie tyle szczęście miłości, ile raczej dowodzą, że miłości trudno się oprzeć. W oczach poety jednak w sposób wystarczający potwierdzają jego przekonanie o szczęśliwym losie bogów i śmiertelników pokolenia złotego wieku, szczęśliwym także w sprawach Erosa⁵². Autor *Dirae* rozwija więc i nieco odmienia przekazany po raz pierwszy przez Hezjoda mit o wiekach ludzkości. Ani Hezjod, ani Aratos z Soloi⁵³, ani nawet Owidiusz nie uwzględniają w ogóle w obrazach złotego wieku miłosnego powodzenia ówczesnych ludzi. Również Tibullus mówi tylko o niezwykłych warunkach życia za panowania Saturna — nie znano żeglugi, nie wykorzystywano zwierząt do pracy, gdyż nie trudzono się nad uprawą roli, dęby same dawały miód i owce mleko, domy nie miały drzwi i pola granic, nie było gniewu ani wojny (I 3,35–48). Wszystko zmieniło się wraz z panowaniem Jowisza, właściwie bez innego powodu (w. 49–50). Ale w elegii II 3 opowiada Tibullus o wielkiej miłości Apollona do Admeta (w. 11–28) i tamtym czasem, gdy bogowie otwarcie służyli miłości (w. 29–30: „felices olim, Veneri cum fertur aperte / servire aeternos non pudeisse deos”), przeciwstawia wiek żelazny, gdy Wenus została zapomniana (w. 35: „ferrea non Venerem sed praedam saecula laudant”), a pragnienie zysku i wojennej zdobyczy stało się zarzewiem walk, przyczyną śmierci i niebezpieczeństw zamorskich podróży, pomnażania ziemskich majątków i wznoszenia ogromnych budowli na ziemi i morzu (w. 35–46). Tamte czasy miłości Apollona, choć miłość zmusiła go do upokarzającej służby pasterskiej, były więc wedle Tibullusa złotym wiekiem, gdy bogowie przebywali jeszcze wśród ludzi⁵⁴. Zmianę przyniosła ludzka chciwość.

Propercjusz inaczej sugeruje miłosne szczęście pokolenia złotego wieku — kobiety dochowywały wtedy wierności, co we współczesnym Rzymie stało się *ἀδύνατον* (II 32,49–52):

52 Że herosom — dzięki pomocy Amora — wiodło się lepiej w miłości, utrzymuje też Propercjusz — w elegii I 1,7–18 opowiada o Milanionie, któremu nie bez trudu, ale jednak udało się zdobyć Atalantę.

53 Zob. Rostropowicz 1998: 123–132, gdzie omówienie różnic w przedstawieniu mitu o wiekach ludzkości u Hezjoda i Aratosa z Soloi.

54 Por. Cat. c. 64, 384–406.

*Tu prius et fluctus poteris siccare marinos,
Altaque mortali deligere astra manu,
Quam facere, ut nostrae nolint peccare puellae:
Hic mos Saturno regna tenente fuit.*

W wersach 140–141 [L 37–38] po przykładach z życia zwierząt poeta-kochanek Lidii tylko boleśnie się dziwił: „cur non et nobis facilis, natura, fuisti? / cur ego crudelem patior tam saepe dolorem [...]?”. Odniesienie do bogów przenosi sprawę na płaszczyznę moralną, winy i kary, najpierw winy zbiorowej całego pokolenia (w. 154–155 [L 51–52]): „laedere, caelicolae, potuit vos nostra quid aetas, / condicio nobis vitae quo durior esset?”. W pytaniu kryje się niedowierzanie, by rzeczywiście ludzie pokolenia żelaznego mogli tak bardzo obrazić bogów, choć w micie o wiekach sugerował taką winę Hezjod, opowiadał przecież w *Pracach i dniach* o pysze i braku czci dla bogów już w pokoleniu srebrnym (w. 133–137), o lekceważeniu dobra i sprawiedliwości, o uznaniu dla sprawców zła, utożsamieniu sprawiedliwości z siłą i ztracie wstydu w pokoleniu żelaznym (w. 190–193). Także Owidiusz (*Met.* I 127–150) bardzo wiele zbrodni przypisuje pokoleniu żelaznemu, gdy „victa iacet pietas” (w. 149).

W *Dirae* jest jeszcze wina indywidualna, osobista. Poeta znowu wybiera formę zdania pytającego (w. 156–158 [L 53–55]), tym razem jednak już w samym pytaniu zawiera przyznanie się do winy i jednocześnie dość zuchwałą obronę — ośmielił się naruszyć dziewiczą przepaskę, ale przecież nie zrobił tego jako pierwszy:

*ausus egon primus castos violare pudores
sacratamque meae vittam temptare puellae
immatura mea cogor nece solvere fata?*

Rozszerza tę obronę w wyzywającej myśli, która nawiązuje do ulubionego w starożytności toposu „wynalazcy” (εὑρητής, *auctor*)⁵⁵, tego, kto jako pierwszy czegoś dokonał: za nieprzemijającą sławę odkrywcy „wykradzionych” (nielegalnych) rozkoszy Wenery warto byłoby zapłacić śmiercią (w. 159–165 [L 56–62]).

55 Por. np. Hor. c. I 3, 9–12: „Illi robur et aes triplex / Circa pectus erat, qui fragilem truci / Commisit pelago ratem / Primus [...]”.

Jednak mimo wszystko uwiedzenie Lidii nazwane zostało winą (w. 159 [L 56]) i błędem (w. 165 [L 62]). To coś obcego zarówno bukolice, jak i elegii. W zachowanej w *Corpus Theocriteum* jako utwór XXVII bukolice Ὁαριστύς pasterz Dafnis, uwiódłszy dziewczynę, wracał do swych wołów rozradowany, ona zaś prosiła wprawdzie dziewiczą Artemidę o wybaczenie (w. 63: Ἄρτεμι, μὴ νεμέσα σέο ῥήμασιν οὐκέτι πιστᾶ [...]), spuszczała zawstydzone oczy, lecz w sercu odczuwała radość (w. 69–71: χὰ μὲν ἀνεγρομένα πάλιν ἔστιχε μᾶλα νομεύειν, / ὄμμασιν αἰδομένοις, κραδία δὲ οἱ ἔνδον ἰάνθη, / ὅς δ' ἐπὶ ταυρείας ἀγέλας κεχαρημένος εὐνάς); cała sprawa za zgodą rodziców skończy się prawdopodobnie małżeństwem obojga⁵⁶. U Nemezjanusa w eklodze II zagniewani rodzice, *duri parentes*, zamknęli dziewczynę w domu (w. 10), ale dwaj pasterze-sprawcy gwałtu (w. 4–7) jedynie śpiewają pełne tęsknoty pieśni i pragną ponownego spotkania (w. 20–87).

Tym bardziej nie ma mowy o winie uwiedzenia w elegii — Cynthia była zresztą najprawdopodobniej heterą, Lesbia jednak, kochanka Katullusa, żoną Kwintusa Metellusa Celera, Tibullusowa Delia też była ukazywana jako mężatka (por. I 6,15–38 oraz Ovid. *Trist.* II 447–462); nie ma również mowy o winie w malowanych przez elegików bukolicznych obrazach kupowanej dawniej za skromne wiejskie dary miłości (por. np. Tib. II 5, 33–38 i Prop. II 34, 67, 69–71):

Tu canis [...]

Utque decem possint corrumpere mala puellas

Missus et inpressis haedus ab uberibus.

Felix, qui viles pomis mercaris amores!

Jedynie Sulpicja w króciutkim wierszyku cieszy się ze spełnionej miłości i w zakończeniu otwarcie i wyzywająco przyznaje się do winy (*Corp. Tib.* III 13 [IV 7],9–10): „sed peccasse iuvat, vultus componere faetae / taedet: cum digno digna fuisse ferar”.

W elegii pojęcie winy, czy to nazywanej rzeczownikiem *culpa* albo *crimen*, czy to wyrażanej czasownikiem *peccare*, łączy się ze zdradą, oczywiście zdradą, której dopuszcza się niewierna dziewczyna (por. np. Tib. I 6,16; Prop. I 16,25; II 6,40; II 14,31; II 32, 29–30), bardzo rzadko

56 Zob. Ławińska-Tyszkowska 1981: 118–119.

dotyczy mężczyzny i zazwyczaj chodzi wtedy tylko o pozór czy podejrzenie zdrady (por. np. Tib. I 6,71; Prop. I 5,25; II 25,19; III 16,9).

Na swą obronę, zarazem jednak ubolewając, że los nie dał mu pierwszeństwa w „kradzieży” miłosnej rozkoszy, autor *Dirae* przytacza exempla mitologiczne. To druga w utworze sposobność, by okazać się poetą uczonym, by wprowadzić motywy mitologiczne i wymagać od czytelnika rozwikłania niejasnych peryfraz. Dobór exemplów znowu budzić może zastrzeżenia. Właściwie tylko przykład Jowisza, który zaznał rozkoszy z Junoną, zanim ją poślubił (w. 166–168 [L 63–65]), stanowi odpowiednik winy kochanka Lidii. Motyw pochodzi z XIV pieśni Homerowej *Iliady*, ze słynnej sceny na Idzie, gdy Hera uwodzi Zeusa, by go uspić i zapobiec w ten sposób jego czuwaniu nad przebiegiem bitwy pod Troją — teraz są już oczywiście małżeństwem, ale w dwóch wersach, w formie porównania, wspomina poeta, jak pierwszy raz bez wiedzy rodziców złączyli się w miłości (w. 294–296): ὤς δ' ἴδεν, ὤς μιν ἔρος πικινὰς φρένας ἀμφεκάλυψεν, / οἶον ὅτε πρῶτόν περ ἐμισγέσθην φιλότῃτι / εἰς εὐνὴν φοιτῶντε, φίλους λήθοντε τοκῆας⁵⁷.

Dwa inne przykłady mitologiczne: Afrodyty (w. 169–174 [L 66–71]) i Aurory (175–176 [L 72–73]), pomijając wszystkie wątpliwości, jakie płyną z niepewnych lekcji tekstu i niejednoznacznych peryfraz (Anchizes czy raczej Adonis?⁵⁸; raczej Orion⁵⁹, nie Klejtos), ilustrują odmienną sytuację, inicjatywa należy tu do bogiń, to one pragną miłości i uwodzą czy jak Eos-Aurora nawet porywają śmiertelnych herosów — tak ujmowała te historie mityczne tradycja⁶⁰, tak przedstawia je również autor *Dirae*, co widać w bardziej rozbudowanym exemplum Afrodyty (w. 169–171 [L 66–68]):

57 C. van der Graaf (1945: 41) przywołuje w tym miejscu *Tebaidę* Stacjusza (X 61–64), ale tam mowa tylko o pocałunkach.

58 C. van der Graaf (1945: 42) jest zdania, że chodzi o Adonisa, podobnie G. Mosconi (Iodice 2002: 39). Warto zatem przytoczyć z Owidiuszowego opowiadania o Adonisie w X księdze *Metamorfoz* wersy 554–559 ze słowami Afrodyty i fragmentem narracji: „»Sed labor insolitus iam me lassavit, et ecce / Opportuna sua blanditur populus umbra, / Datque torum caespes: libet hac requiescere tecum« / Et requievit [Venus] humo, pressitque et gramen et ipsum, / Inque sinu iuvenis posita cervice reclinis / Sic ait [...]”.

59 Oriona zabiła Artemida, co tłumaczyłoby płacz Aurory; zob. Hom. *Od.* V 121–124.

60 O pięknym, wybranym przez Eos Orionie — Hom. *Od.* V 121; XI 310; o porwanym przez Eos Klejtosisie — Hom. *Od.* XV 250–251. Por. Preller 1872: 360, 367.

*et moechum⁶¹ tenera gavis est laedere in herba
purpureos flores, quos insuper accumbat,
Cypria⁶² formoso supponens brachia collo.*

Można naturalnie usprawiedliwić taki trochę niedbały czy nieumiejętny dobór exemplów faktem, że chodziło nie o bliski paralelizm osób i zdarzeń, lecz tylko o istnienie wśród bogów i w złotym wieku wolnej miłości, chociaż w uogólniających wersach 177–178 [L 74–75] poeta zdaje się sobie przypominać, że powinien był pokazywać dominującą rolę pierwiastka męskiego: „*talia caelicolae. numquid minus aurea proles? / ergo quod deus atque heros, cur non minor aetas?*”.

Inaczej radzi sobie z exemplami Propercjusz, gdy na przykład w elegii II 32 usiłuje, zapewne wbrew swoim rzeczywistym uczuciom, zbagatelizować zdrady Cynthii — mitologiczne przykłady dobiera tak, by wykazać, że zdrady były zawsze zjawiskiem częstym, że nie traktowano ich zbyt poważnie, że w żaden sposób nie da się ich usunąć z życia współczesnych Rzymianek. Powołuje się na Helenę, która po wojnie trojańskiej bezkarnie wróciła do Sparty (w. 31–32), i na Wenus, która po romansie z Marsem nie straciła szacunku w niebie, a związała się jeszcze z Anchizesem (w. 33–40), nadto na Lesbię (w. 45–46), czyli postać literacką i historyczną zarazem, której Katullus był skłonny wybaczyć „*rara furta*” (c. 68, 135–140)⁶³. Katalog kończy niewiarygodna historia (*ut aiunt*) żony Minosa Pazyfae — uwiodła ją uroda białego byka, i los Danae, uległej potędze Jowisza (w. 57–60). Cynthia tylko naśladuje te greckie i rzymskie wzory, poeta uwalnia ją więc od winy (w. 61–62): „*Quod si tu Graias es tuque imitata Latinas, / Semper vive meo libera iudicio*”.

61 W rękopisach *mecum* lub *mea cum*; *moechum* — koniektura Ae. Baehrensa, kwestionuje ją C. van der Graaf, opatrując to miejsce znakiem *crux philologorum* (zob. 1945: 11 i 41).

62 *Cypria ... brachia* to koniektura E. Putscha (w rękopisach: *Grandia ... gaudia*); A. Salvatore (1997: 22) stawia tu *crux philologorum*; że chodzi o Afrodytę, wynika niedwuznacznie z przywołania w wersach 172–174 [L 69–71] Marsa (Aresa) i Wulkana (Hefajstosa). Poprzezdzające wersy z motywem wyraźnie zapożyczonym z *Iliady* mogą jednak sugerować, że i ten obrazek miłości na trawie i wśród kwiatów zawdzięcza poeta Homerowi (*Il.* XIV 346–351), a nawet, że na wzór sceny na Idzie przedstawił tu tamtą pierwszą, dokonaną przez Zeusa „kradzież” miłości; tak zdaje się rozumieć ten fragment R. Giomini (1962: 85), proponując następującą rekonstrukcję tekstu: „*Et dea tu m [wyr. Z.G.] tenera gavis est laedere in herba / Purpureos flores, quos insuper accumbat, / Candida formoso supponens brachia collo*”.

63 Por. Krókowski 1949: 61.

U autora *Dirae* — znowu odmiennie niż u Propercjusza — exempla mitologiczne pogłębiają poczucie nieszczęścia. Nie może chlubić się pierwszeństwem, bo tyle było erotyki w świecie bogów i herosów; nie może się też obronić, bo wraz z przypominaniem tamtych dawnych historii pogłębia się świadomość różnicy między epokami, w jego czasach tamte przykłady nie stanowią usprawiedliwienia, w jego czasach słodka chwila rozkoszy z Lidią (w. 163 [L 60]) jest jednak najwyraźniej winą i błędem. Poecie wyrwa się bolesne westchnienie (w. 179–181 [76–78]):

*infelix ego, non illo qui tempore natus,
quo facilis natura fuit. sors o mea laeva
nascendi miserumque genus, quo sera libido est.,*

podobne do żalu Hezjoda, że przyszło mu żyć w wieku żelaznym (*Erga*, w. 174–175: μηκέτ' ἔπειτ' ὠφέλλον ἐγὼ πέμπτοισι μετεῖναι / ἀνδράσιν, ἀλλ' ἢ πρόσθε θανεῖν ἢ ἔπειτα γενέσθαι).

Ostatnie dwa wersy utworu (w. 182–183 [L 79–80]) zdają się nie tylko z tego westchnienia wypływać, ale i nawiązywać do wersów 125–126 [L 22–23], a więc mogłyby być wyrazem celowej dbałości o okrągłość kompozycji⁶⁴. Niestety, wprawdzie brzmienie wersu 183 [L 80]: „ut maneam, quod vix oculis cognoscere possis” nie budzi większych wątpliwości poza brakiem sprecyzowanego adresata dla formy *possis*⁶⁵, to wers 182 [L 79] wyróżnia w niektórych edycjach nawet *crux philologorum*⁶⁶ — znak bezradności wydawców. W cytowanej tu podstawowej edycji F. Vollmera z koniektur M. Heinsiusa i Ae. Baehrensa stworzono wers „tantam Fata meae carnis fecere rapinam”. Powstał dwuwiersz spójny logicznie i można się w nim domyślać znanego w erotyce greckiej i rzymskiej toposu. W drugiej bukolice Teokryta Simaita skarży się, że wraz z miłością ogarnęła ją „wysuszająca choroba”, zostały z niej tylko skóra i kości, wypadają włosy, ciało nabrało żółtej barwy (w. 85–90).

64 Kompozycja pierścieniowa widoczna jest w pierwszej części *Dirae*, por. Salvatore 1994: 552: „Alla serie iniziale di ἀδύνατα (vv. 4–8) rispondono gli ἀδύνατα dei vv. 98–100, che chiudono la prima parte del componimento”.

65 C. van der Graaf (1945: 43), A. Salvatore (1997: 23) i G. Mosconi (Iodice 2002: 39) przytaczają jako paralełę Owidiuszowy dystych (*Pont.* I 4,5–6): „Nec, si me subito videas, agnoscere possis: / Aetatis facta est tanta ruina meae”, ale to zwrócona do żony (jak cały list I 4) skarga na upływający czas i udrękę wygnania.

66 Tak w edycjach: Salvatore (1997: 23) i Iodice (2002: 20).

Rzymska *ars amandi* powszechnie uznaje bladą twarz za symptom zakochania, wynędzniały wygląd może zjednać oporną dziewczynę, por. np. Prop. I 1,22; I 5,21: „Nec iam pallorem totiens mirabere nostrum, / Aut cur sim toto corpore nullus ego”; I 9,17–18; II 14, 11 i 16 i chociaż kilka wersów z Owidiuszowej *Ars amatoria* (I 729, 733, 735–737):

Palleat omnis amans [...]
Arguat et macies animum. [...]
Attenuant iuvenum vigilatae corpora noctes
Curaque et e magno qui fit amore, dolor.
Ut voto potiare tuo, miserabilis esto.

Koniektury odbiegają jednak daleko od wersji przekazanej w rękopisach, co więcej, wersy 125–126 [L 22–23] przemawiały prawdziwym dramatyзмом, natomiast w tej filologicznej rekonstrukcji skarga na wychudzenie, które miałyby być karą losu czy bogów, sprawia raczej wrażenie humorystyczne⁶⁷, trochę podobnie jak u Teokryta w zakończeniu serenady dla Amaryllidy ból głowy i groźba pasterza, że ku radości nieczulej dziewczyny zjedzą go wilki (3, 52–54). Tylko Teokryt w całym utworze mistrzowsko parodiuje paraklausithyron, tymczasem uczonym filologom zabrakło chyba wyczucia poetyckiego *decorum*⁶⁸.

Bardziej przekonująca i znacznie bliższa rękopisom wydaje się wersja, jaką przyjął R. Giomini:

Tantum, vita, mei cordis fecere rapinam,
*Ut maneam quod vix oculis cognoscere possis*⁶⁹.

Pozostały rzeczowniki *vita* i *cor* (w większości kodeksów jednak forma *vitae*, natomiast formę *cordis* mają wszystkie przekazy), czasownik *possis* wiąże się teraz z wołaczem *vita*, który — jak to bywa w elegii⁷⁰ —

67 Por. np. komediową skargę pasożyta Ergasilusa (Plaut. *Capt.* 133–135): „[...] ego, qui tuo maerore maceror, / macesco, consenesco et tabesco miser; / ossa atque pellis sum misera — macritudine”.

68 Inaczej ocenia to zakończenie A. Rostagni (1961: 358) — podkreśla jego realizm, akceptując koniektury Heinsiusa i Baehrensa.

69 Giomini 1962: 86.

70 Por. np. Prop. I 2,1; I 8,22; II 5,18; II 20,17.

odnosi się do ukochanej dziewczyny, dwuwiersz traci tę trochę humorystyczną dosłowność, a zyskuje sens metaforyczny zwłaszcza w wyrażeniu *cordis rapinam* (*cor* oznacza nie tylko serce, ale i życie, duszę, rozum, a więc samą istotę człowieka⁷¹). Powstaje też kunsztowny semantyczny spłot między frazą *cordis rapina* (grabież serca, życia, ducha) i rzeczownikiem *vita*, który życiem nazywa dziewczynę, ale teraz już utraconą. Pozbawiony tego, co stanowiło jego istotę, kochanek Lidii nie jest już tym, kim był, jakże więc go poznać? Ostatni wers utworu nie dotyczy teraz mizernego wyglądu, lecz swoim bardziej duchowym znaczeniem dopełnia wersy 125–126 [L 22–23], które mówiły o śmierci fizycznej. Niezyczliwa natura (*natura infelix*), zły los (*sors laeva*), nieszczęsny czas żelaznego wieku (*nascendi miserum genus*), odbierając miłość, odebrały wszystko, zniszczyły i ciało, i ducha.

Nie ma, niestety, pewności, jak brzmiały te ostatnie wersy w zamierzeniu twórcy, nie ma pewności również w wielu innych miejscach tekstu. Poemacik o Lidii, nawet zniekształcony przez kopistów, nie przestał jednak być zapisem miłości do przyrody, pięknej i zdolnej do przeżywania i odbierania takich samych jak człowiek uczuć i wrażeń, ale od człowieka szczęśliwszej, i zapisem uwrażliwiającej na każde piękno miłości do kobiety. Nie przestał też być zapisem ludzkiego dramatu, cierpienia jednostki włączonego w nieszczęsny, zawiniony czy przeznaczony, los całego pokolenia wieku żelaza.

71 Por. Cic. *Tusc.* I 18: „Aliis cor ipsum animus videtur, ex quo excordes, vaecordes concordisque dicuntur [...] et *Egredie cordatus homo, catus Aelius Sextus*” (Cyceron cytuje tu Enniusza, frg. 326 W).

Bibliografia

Teksty, komentarze, interpretacje, przekłady

- Allen T.W. (rec.), 1990¹⁴, Homer, *Opera*, t. 5, Oxonii.
- Anderson W.S. (ed. by), 1985, Ovidius Naso Publius, *Metamorphoses*, Leipzig.
- Behrens Ae. (coll. et emend.), 1886, *Fragmenta poetarum Romanorum*, Lipsiae.
- Borzszak S. (ed. by), Horatius Flaccus Quintus, *Opera*, Leipzig.
- Cudini P. (intr. e note di), 1980, Petrarca Franceco, *Canzoniere*, Milano.
- Danielewicz J. (oprac.), 1999, *Liryka grecka*, t. 2: *Melika*, Warszawa.
- Della Corte F. (a cura di), 1980, Tibullo, *Le Elegie*, [s.l.].
- Diehl E. (hrsg.), 1911, *Die Vitae Vergilianae und ihre antiken Quellen*, Bonn.
- Dindorf G. (ed. by), 1888, Homer, *Odyssea*, Pars 1–2, Lipsiae.
- Duff J.W., Duff A.M. (transl. by), 1998⁸, *Minor Latin Poets*, vol. 1–2, Cambridge, MA.
- Fraenkel E., 1966, *The Dirae*, nadbitka z „The Journal of Roman Studies” vol. 56, 1–2, s. 142–155.
- Fraenkel H. (rec.), 1961, Apollonius Rhodius, *Argonautica*, Oxonii.
- Giomini R. (a cura di), 1962², *Appendix Vergiliana*, Firenze.
- Graaf C. van der (1945), *The Dirae. Translation, Commentary and Investigation of its Authorship*, Leiden.
- Hiller E. (ed. by), 1885, Tibullus Albius, *Elegiae cum carminibus pseudotibullianis*, Lipsiae.
- Hosius C. (ed. by), 1922, Propertius Sextus, *Elegiarum libri IV*, Lipsiae.
- Iodice M.G. (a cura di), 2002, *Appendix Vergiliana*, pref. di L. Canali, le note curate da G. Mosconi, Milano.
- Kohlmann Ph. (rec.), 1884, Statius Papinius Publius, *Achilleis et Thebais*, Lipsiae.
- Krokiewicz A. (przel. i wstęp), 1958, Lukrecjusz Karus Tytus, *O rzeczywistości ksiąg sześć*, Wrocław.
- Kroll W. (hrsgb. und erkl.), 1929, Catullus Valerius Caius, Leipzig.
- Lesueur R. (texte établi et trad.), 1994, Stace, *Thébaïde*, t. 3, Paris.
- Martin J. (rec.), 1969, Lucretius Carus Titus, *De rerum natura libri sex*, Lipsiae.
- Mazon P. (texte établi et trad.), 1993, Hésiode, *Théogonie. Les travaux et les jours. Le bouclier*, Paris.
- Merkelii R. (ex rec.), 1881, Ovidius Naso Publius, t. 3, Lipsiae.
- Müller C.F.W. (rec.), 1906, Cicero Tullius Marcus, *Tusculanarum disputationum libri quinque*, Lipsiae.
- Mynors R.A.B. (rec.), 1969, Vergilius Maro Publius, *Opera*, Oxonii.
- Naumann E. (bearb. on), 1897, Homer, *Ilias*, t. 1–2, Bielefeld.
- Palumbo Stracca B.M. (intr., trad. e note di), 2004, Teocrito, *Idilli e epigrammi*, Milano.
- Ramirez de Verger A. (ed. by), 2003, Ovidius Naso Publius, *Carmina amatoria*, Monachii.
- Salvatore A. et al. (rec.), 1997, *Appendix Vergiliana*, Roma.

Thilo G. (rec.), 1887, *Servii grammatici qui feruntur in Vergilii Bucolica et Georgica commentarii*, Lipsiae.

Vacher M.C. (texte établi et trad.), 1993, Suétone, *Grammairiens et rhéteurs*, Paris.

Vollmer F. (rec.), 1910, *Poetae Latini Minores*, post Aemilium Baehrens iterum, vol. 1: *Appendix Vergiliana*, Lipsiae.

Zwierlein O. (rec.), 1986, Seneca Annaeus Lucius, *Tragoediae*, Oxonii.

Opracowania

Bardon H., 1946 [1947], *L'aurore et le crépuscule*, „Revue des Études Latines”, A. 24, s. 82–115.

Gagliardi P., 2019, *“Te veniente die, te decedente canebat”: il τόπος del mattino e della sera tra neoterismo e poesia augustea*, „Philologus” 163, s. 129–144.

Jacobs F., 1834, *Über die Dirae des Valerius Cato*, [w:] *Vermischte Schriften*, Th. 5, Leipzig, s. 639–650.

Krókowski J., 1949, *Elegia magistra amoris. Dydaktyka miłości w subiektywnej elegii rzymskiej*, Wrocław.

Ławińska-Tyszkowska J., 1981, *Bukolika grecka*, Wrocław.

Plessis F., 1909, *La poésie latine*, Paris.

Preller L., 1872, *Griechische Mythologie*, Bd. 1, Dritte Auflage von E. Plew, Berlin.

Rostagni A., 1961², *Virgilio minore. Saggio sullo svolgimento della poesia Virgiliana*, Roma.

Rostropowicz J., 1998, *Król i poeta, czyli o ‘Fajnomenach’ Aratosa z Soloi*, Opole.

Salvatore A., 1994, *Da un «dramma» politico a un «dramma» esistenziale: le Dirae dell’Appendix Vergiliana e il problema dell’unità*, [w:] *Storia, poesia e pensiero nel mondo antico. Studi in onore di Marcello Gigante*, Napoli.

Wójcik A., 1986, *Talent i sztuka. Rzecz o poezji Horacego*, Wrocław.

Kontakt

Zofia Głombiowska

zofia.głombiowska@ug.edu.pl