

EWA SKWARA  
(Poznań)

## MIĘDZY TEKSTEM, KONTEKSTEM I HIPERTEKSTEM (OV. AM. I 5)

Szkic ten dedykuję Pani Profesor Annie Legeżyńskiej, której książka *Od kochanki do psalmistki...*<sup>1</sup> stała się inspiracją do podjęcia tego tematu.

Bez wątpienia elegia 5 Owidiusza z księgi I jego *Amores* należy do najbardziej znanych i znaczących erotyków w poezji rzymskiej. Jest też chyba najczęściej interpretowana i komentowana z całego zbioru. Niezwykłość tego wiersza poza kunsztem jego opracowania polega też jeszcze i na tym, że przyjęty przez egzegetę punkt odniesienia ma niebagatelny wpływ na jego interpretację.

Proponuję zatem przyjrzenie się temu erotykowi z kilku perspektyw, bo jego ogląd z bliska (z odległości między tekstem a słownikiem), z dystansu całego zbioru i konwencji gatunku oraz z odległości tradycji literackiej, także tej nowożytnej, której dostarcza toposów, znacznie różni się od siebie. Przypomina to trochę ocenianie malarstwa impresjonistycznego – tylko z bliska można dostrzec różnicę barw między dwoma plamkami położonymi pędzlem obok siebie, ale z daleka widać wszystko zupełnie inaczej, nie lepiej i nie więcej, ale po prostu inaczej.

### MIĘDZY TEKSTEM A SŁOWNIKIEM

Przyjrzyjmy się najpierw samemu tekstowi. Elegia opowiada o pewnym popołudniu, które podmiot liryczny utożsamiony tutaj z poetą spędził w towarzystwie swojej kochanki Korynny. Owidiusz wyraźnie dzieli tekst na kilka części, które dla potrzeb tego szkicu opatrzymy nagłówkami: sceneria, epifania i akt miłosny, na który składają się gra wstępna, uwielbienie oraz finał.

---

<sup>1</sup> A. Legeżyńska, *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009.

## SCENERIA

Pierwsze osiem wersów Owidiusz poświęca na zbudowanie scenografii dla swego erotyku. Szkicuje ją, jakby sporządzał scenopis dla operatora kamery<sup>2</sup>.

*Aestus erat, mediamque dies exegerat horam;  
 adposui medio membra levanda toro.  
 pars adaptata fuit, pars altera clausa fenestras;  
 quale fere silvae lumen habere solent,  
 qualia sublucent fugiente crepuscula Phoebos,                     5  
 aut ubi nox abiit, nec tamen orta dies.  
 illa verecundis lux est praebenda puellis,  
 qua timidus latebras speret habere pudor.*

Żar był, pora południa, środek dnia mniej więcej;  
 ległem na środku łoża, by zażyć wywczasów.  
 Okno w części otwarte, a w części zamknięte;  
 poświata niemal taka jakby w głębi lasu,  
 jak gdy pierzcha bóg słońca i wnet zmierzch nastanie                     5  
 lub gdy noc już odeszła, a dnia jeszcze nie ma.  
 Takiego trzeba światła dla wstydlivych panien,  
 w takim łękliwa skromność chce szukać schronienia.

Mamy więc środek lata, zasugerowany przez lejący się z nieba żar (*aestus*), środek dnia (*mediam dies exegerat horam*) i środek łoża (*medio toro*), na którym rozciągnął się poeta. Pozwala to sądzić, że Owidiusz jest sam i nie spodziewa się gości<sup>3</sup>. Wytrawny znawca elegii rzymskich wie jednak, że poeta już mrugnął porozumiewawczo do czytelnika, umieszczając w incipicie niewinne słówko „żar”,

<sup>2</sup> Wrażenie takie potęguje dodatkowo oszczędność środków stylistycznych, co nasuwa przypuszczenie, że poecie zależy przede wszystkim na przekazaniu informacji, a nie na wykreowaniu poetyckiej wizji. Jakby w wyniku zaniedbania, powtarzają się te same wyrazy: wielokrotnie użyty jest czasownik „być” (*erat* – 1; *fuit* – 3, 18, 20), mnożą się „środki” (*mediam/medio* – 1, 2, 26), „dni” (*dies* – 1, 6, 26), „części” (*pars* – dwukrotnie 3), „tuniki” (*tunica* – 9, 13, 14). Dopiero kiedy zaczyna się „akcja” staje się jasne, że powtórzenia tworzą bardzo dokładnie zaprojektowany łańcuch, są poetyckim legato. Stąd więc te dublety czasowników „walczyć” (*pugnare* – 14, 15) „zwycięzać” (*vincere* – 15, 16), a także inne powtórzenia (*corpus* – 18, 24; *premere* – 20, 24), aż do kulminacji czy wręcz erupcji wykrzyknień – *quale/qualia/qualiter/quales/quam/quantum* – 4, 5, 11, 19, 20, 21, 22. Warto też zauważyć, że z kolei epitety odpowiedzialne za poetyckość zostały ograniczone do absolutnego minimum – w części kreującej scenę pojawiają się jedynie dwa: „wstydlivych” (*verecundis* – 7) i „łękliwa” (*timidus* – 8). Później też przymiotniki pojawiają się nieczęsto (*candida* – 10; *dividua* – 10; *formosa* – 11; *rara* – 13; *toto* – 18; *apta* – 20; *castigato* – 21; *planus* – 21; *iuvenale* – 22; *laudabile* – 23; *nudam* – 24; *lassi* – 25).

<sup>3</sup> Olstein zwraca uwagę, że w innej elegii (*Am. II 10, 17–18*) Owidiusz wyraźnie mówi o układaniu się na środku łoża jako o oznace samotnego spędzania nocy: *Hostibus eveniat viduo dormire cubili / et medio laxa ponere membra toro* („Niech wrogom się przytrafia – spać samotnie w łożu / i układać swe ciało na środku posłania”). Zob. K. Olstein, *A Motif Analysis of Ovid's Amores*, rozprawa doktorska, Columbia University 1974, s. 127.

które można także metaforycznie odnieść do żaru uczuć<sup>4</sup>. Co więcej, parodiując styl formularny i umieszczając na początku wersu „Żar był...” nawiązuje do popularnego zwrotu *nox erat...* – „noc była...”, którym poeci nie tylko rozpoczęli narrację<sup>5</sup>, ale często też przygotowywali atmosferę dla epifanii – pojawienia się bóstwa<sup>6</sup>. A zatem poeta z jednej strony mówi wyraźnie, że panuje letni skwar i że jest sam w sypialni, z drugiej strony jednak sygnalizuje, że wysoka temperatura nie pochodzi z powietrza, a zastosowana formuła sugeruje pojawienie się jakiegoś wyjątkowego, niebiańskiego gościa.

Często podkreśla się, że Owidiusz w elegii tej zachowuje się jak rasowy reżyser<sup>7</sup>. Przygotowując scenierię spotkania, bardzo starannie dobiera odpowiednie światło. I nagle pokój, w którym nie ma nic poza łóżem i niedbale rozpartym na nim poetą, staje się dzięki odpowiednio uchylonemu oknu rozświetlonym lasem – scenierią godną miłosnej schadzki, co zresztą sugeruje sam Owidiusz, wskazując, że takie światło trzeba zapewniać niewinnym dziewczętom. Panuje półcień, spokój, nawet pewne znieruchomienie obrazu, co uzyskano poprzez wprowadzenie aż trzech porównań dla światła oraz wyrazy z wielokrotnie powtarzającym się *l* i *u* (dodatkowo wyeksponowane poprzez akcent):

*quale fere silvae lumen habere solent,  
qualia sublucent fugiente crepuscula Phoebos;*

Warto dodać, że tego rodzaju uspokojenie było elementem poprzedzającym spotkanie bogów ze śmiertelnikami<sup>8</sup>.

#### EPIFANIA

Sceneria została już przygotowana, epifania zapowiedziana, teraz zjawia się bogini. Ale jak się zjawia! W całym erotyku dominują czasowniki w czasie prze-

<sup>4</sup> Owidiusz w *Am.* III 2, 39 pyta: *an magis hic meus est animi, non aeris, aestus?* („ten mój żar to żar serca, a nie żar powietrza?”). Widać zatem wyraźnie, że w poezji Nazona „żar” pojawia się w obu znaczeniach – dosłownym i metaforycznym.

<sup>5</sup> Przykładów takiego użycia jest sporo. Podaję za Jamesem McKeownem najbardziej popularne: Verg. *Aen.* IV 522; Hor. *Epod.* 15, 1; Ov. *Am.* III 5, 1; *Fast.* I 421; II 792; zob. Ovid, *Amores*, wyd. J. C. McKeown, t. II, Francis Cairns, Leeds 1989, s. 105.

<sup>6</sup> Verg. *Aen.* III 147; VIII 26; Ov. *Pont.* III 3, 5.

<sup>7</sup> Barsby zwraca uwagę, że początek przywołuje na myśl niektórych producentów filmowych znanych ze świadomego operowania światłem. Kamera bowiem uważnie kadruje pokój z jego wzorami rzucanymi przez światło i cień; nie ma tam nic oprócz Owidiusza i jego łóżka, ale na razie ani on, ani rekwizyt nie skupiają na sobie uwagi. Skojarzenia z filmowym kadrowaniem będą silnie narzucały się w puencie wiersza. Zob. *Ovid's Amores. Book One*, wyd. i oprac. J. A. Barsby, Oxford University Press, Oxford 1973, s. 67.

<sup>8</sup> Kallimach (*Hymn.* 5, 70–74) kreuje podobną atmosferę poprzedzającą moment, w którym Tejrezjasz miał zobaczyć Atenę w kąpielni. Charakterystycznymi elementami były środek dnia i panujący dookoła spokój. Por. też Ov. *Am.* III 1, 1–6. Zob. McKeown, op. cit., s. 107.

szłym, zwłaszcza te, które służą do zrelacjonowania akcji, ale ten jeden raz, gdy ma pojawić się bogini, Owidiusz mówi:

*ecce Corinna venit, tunica velata recincta,  
 candida dividua colla tegente coma – 10  
 qualiter in thalamos formosa Semiramis isse  
 dicitur, et multis Lais amata viris.*

Oto wkracza Korynna! W samiutkiej tunice,  
 a w rozpuszczonych włosach biel szyi schowana; 10  
 ponoć tak Semiramis chadzała w łóżnice  
 i Laida – kochanka niejednego pana.

Już samo zastosowanie czasu teraźniejszego w narracji, utrzymanej dotychczas w czasie przeszłym, osiąga niezwykle efekt dramatyczny, a dodatkowe „oto” (*ecce*) sygnalizuje przejście do szczególnego tematu po wcześniejszym dłuższym wprowadzeniu.

Prezentacja Korynny budzi – i ma budzić – erotyczne skojarzenia. Dziewczyna jest bez wierzchniej szaty, tylko w niedbale narzuconej, nieskrępowanej w talii tunice (*tunica velata recincta*)<sup>9</sup> – wystarczy jeden ruch, żeby ją ściągnąć, co zresztą poeta nam zademonstruje kilka wersów dalej. Co więcej, tunika jest tak cienka, że prawie przezroczysta (*rara*), a rozpuszczone włosy, okalające szyję z dwóch stron, dopełniają zaproszenia do miłosnych igraszek. Rzymianka bowiem mogła się pokazać w takiej fryzurze (a raczej bez fryzury) jedynie w sytuacjach dla niej nieoczekiwanych, niezwykle<sup>10</sup> albo intymnych.

Owidiusz, tak lubiący zaskakiwać czytelnika, i tym razem nie ujawnia od razu intencji Korynny. Wiadomo przecież, że schadzka nie była umówiona, że poeta był sam i nie spodziewał się gościa. Może więc Korynna zjawiała się przypadkiem, nie spodziewała się nikogo zastać, stąd ten nieformalny wygląd. Wcześniejsze napomknienie o świetle, które jest odpowiednie dla wstydliwych dziewcząt, uprawnia do takiej interpretacji. Uwaga o białej szyi – sugeruje niezwykle urodę, co zapew-

<sup>9</sup> Rzymianie luźne szaty postrzegali jako zewnętrzny przejaw pewnego rozluźnienia w sferze obyczajowej; Suet. *Iul.* 45, 3.

<sup>10</sup> Owidiusz w swoim katalogu fryzur kobiecych (*Ars* III 155–158) wspomina bohaterki, które sytuacja zmusiła do pokazania się z rozpuszczonymi włosami: poeta wymienia Iole, stojącą na zgłiszczach płonącego miasta, oraz Ariadnę rozpaczającą po porzuceniu przez Tezeusza na Naksos. Obie znalazły się w sytuacji szczególnej, która usprawiedliwiała podobny wygląd. W przypadku Ariadny rozpuszczone włosy były też świadectwem żalu po ukochanym, a jak dowodzą komedie Terencjusza (*Heaut.* 290–291; *Phorm.* 106), rozpuszczone włosy uchodziły za oznakę żaloby, jako że miały symbolizować lekceważenie dla kosmetycznych i fryzjerskich starań o wygląd. W sprawie wagi, jaką Rzymianki przywiązywały do staranności swego uczesania, zob. J. P. V. D. Balsdon, *Roman Women. Their History and Habits*, Greenwood Press, London – Sydney – Toronto 1962, s. 255–260.

ne przekłada się też na atrakcyjność seksualną<sup>11</sup>, ale niewiele mówi o intencjach dziewczyny.

Jednak złudzenie przypadkowości zostaje całkowicie rozwiane w następnych wersach. Owidiusz przywołuje porównania, które nie pozostawiają wątpliwości co do celu wizyty dziewczyny. Widok Korynny kojarzy się poecie z Semiramidą i Laidą, które zasłynęły przecież jako wytrawne kochanki<sup>12</sup>. A zatem nie ma już żadnych niedomówień i odbiorca też rozumie, czego może się spodziewać.

#### AKT MIŁOSNY – GRA WSTĘPNA

Najpierw jednak gra wstępna. Jej opis zawiera jedynie cztery wersy, ale jak mistrzowsko oddają małą bitwę<sup>13</sup> o tunikę. Wręcz widać, jak kochankowie walczą o tę szatę<sup>14</sup>.

*Deripui tunicam – nec multum rara nocebat;  
 pugnabat tunica sed tamen illa tegi.  
 quae cum ita pugnaret, tamquam quae vincere nollet,      15  
 victa est non aegre proditione sua.*

<sup>11</sup> Hinds zwraca uwagę, że w w. 10 zestawienie słów *candida dividua* może przywoływać skojarzenie z *candida diva* – Katullusowym desygnatem Lesbii z pieśni 68. Jeśli uznać, że poeta posłużył się tą paronomazją celowo, to niewątpliwie porównanie Korynny do Lesbii wskazuje nie – na jej niewinność, ale raczej na znajomość arkanów miłości i w pełni świadomą celu wizytę u poety. S. Hinds, *Generalising about Ovid*, [w:] *The Imperial Muse. Ramus Essays on Roman Literature of the Empire*, oprac. A. J. Boyle, Aureal Publications, Berwick 1988, s. 8.

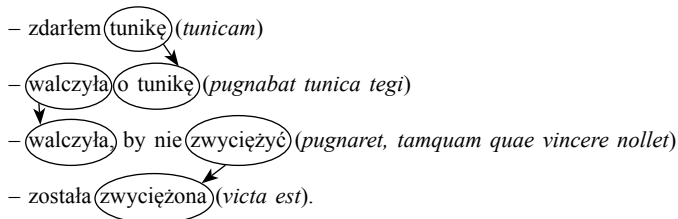
<sup>12</sup> Piękna Semiramida (*formosa Semiramis*), królowa Babilonu, tak bardzo kojarzy się z rozpustnym życiem, że Heinsius odczytywał przymiotnik nie jako *formosa* – „piękna”, ale *famosa* – „osławiona”. Trzeba też zauważyć, że sąsiedztwo podobnie brzmiącego słowa *thalamos* obok *famosa* dałoby dodatkowe wyeksponowanie cech Semiramidy; por. *Operum P. Ovidii Nasonis editio nova*, wyd. i oprac. N. Heinsius, Amsterdam 1661 oraz McKeown, op. cit., s. 111. Starożytni wiele pisali o ekscesach seksualnych asyryjskiej królowej; por. Diod. II 13, 4; Plin. *Nat. hist.* VIII 155. Jeśli zaś chodzi o Laidę, to trudniej jednoznacznie ją zidentyfikować. Być może poeta miał na myśli Laidę z sycylijskiej Hykkary, piękną heterę z IV w. p.n.e. znaną z rywalizacji zawodowej z równie popularną w Atenach kurtyzaną Fryne. Nie sposób także wykluczyć, że może tu być mowa o sławnej Laidzie z Koryntu z V w. p.n.e., wspomnianej przez Propercjusza (II 6, 1). W każdym razie na pewno chodzi o piękność szczerze użyczającą swoich wdzięków.

<sup>13</sup> Military język wpisuje się w ogólną koncepcję Owidiusza, który lansuje tezę, że miłość ma wiele wspólnego z wojną, kobieta zaś broniąc się, prowadzi rodzaj walki erotycznej; por. *Ars* I 665–666; 673–674: *Pugnabit primo fortassis, et „Improbe!” dicet, / pugnando vinci se tamen illa volet* („Z początku będzie walczyć i rzuci «Drań z ciebie», / lecz w walce zechce przyjąć rolę pokonanej”). *Vim licet appelles, grata est vis ista puellis: / Quod iuvat, invitae saepe dedisse volunt* („Użyj siły; gdyż siła jest ich przyjacielem, / bo chcą dać wbrew swej woli to, co dać ci pragną”).

<sup>14</sup> Armstrong tłumaczy gwałtowne zachowanie podmiotu lirycznego jako odpowiedź na zjawienie się Korynny jako quasi-Semiramidy, rozwiązłej królowej słynącej z agresywnego traktowania swoich kochanków – po zaspokojeniu mordowała ich w sypialni. Zob. R. Armstrong, *Ovid and His Love Poetry*, Duckworth, London 2005, s. 56–57.

Zdarłem tunikę – cienka, więc przeszkoda mała,  
 ona jednak walczyła, by tunikę wkładać.  
 A że walczyła, jakby zwyciężyć nie chciała,                                 15  
 bez trudu zwyciężyła ją jej własna zdrada.

Owidiusz zastosował tutaj „łańcuszkowe” powtórzenia, w których zawsze jeden wyraz powtarza się w następnym konfiguracji:



W ten sposób powstał obraz miłosnej szarpaniny, w której znaczący i jedyny poza łóżkiem rekwizyt jest przedmiotem zmagania. Poeta – kochanek opisuje, jak doszło do zderzenia tuniki – dziewczyna walczyła, by się nią okryć (*tegi*), by ją zatrzymać, by w niej zostać. Łacina pozwala poprzez zastosowanie *imperfectum* (*pugnabat*) podkreślić, że owa walka o przezroczystą szatę nie była aktem jednorazowego zerwania, ale sugeruje, że próby – zanim zakończyły się sukcesem – były wielokrotnie ponawiane (stąd w przekładzie niedokonany czasownik „wkładać”).

W końcu jednak Korynna, która sama przyszła do poety, a zatem zdradziła siebie samą<sup>15</sup>, została pokonana w tej walce o przezroczystą tunikę. Czytelnik chciałby wiedzieć, co dalej, z czego i Owidiusz zdaje sobie sprawę, wykrętnie odpowiadając na to pytanie nieco później. A zatem cóż dalej?

#### AKT MIŁOSNY – UWIELBIENIE

Jak należało się spodziewać, przegrana batalia o tunikę wystawiła Korynnę naga na spojrzania kochanka, który tak opisuje piękno swojej bogini:

*ut stetit ante oculos posito velamine nostros,  
 in toto nusquam corpore menda fuit.  
 quos umeros, quales vidi tetigique lacertos!  
 forma papillarum quam fuit apta premi!*                                 20  
*quam castigato planus sub pectore venter!  
 quantum et quale latus! quam iuvenale femur!  
 Singula quid referam? nil non laudabile vidi  
 et nudam pressi corpus ad usque meum.*

Gdy stanęła przede mną szaty pozbawiona,  
 nigdzie błędu na ciele! Ni śladu! na całym!

<sup>15</sup> Pewną dwuznaczność kryje w sobie rzeczownik *proditio* – „zdrada”, który kojarzy się z czasownikiem *prodire* – „pojawiać się nieoczekiwanie”. W dowcipny sposób zatem Owidiusz sugeruje, że Korynna sama siebie zdradziła, bo pojawiła się nieoczekiwanie.

Jakie ujrzałem barki, gładziłem ramiona!  
 Jakże piersi swym kształtem do piesszczot skłaniały!                    20  
 Jaki biust jędrny, pod nim jaki gładki brzuszek!  
 Jakie i – jak nic – biodra! Uda jak wspaniałe!  
 Wszystko godne zachwytu – czyż wymieniać muszę?  
 Więc do nagiej przywarłem całym swoim ciałem.

Już samo wcześniejsze porównanie Korynny z Semiramidą i Laidą sugerowało, że jest nieprzeciętnie piękna. Tym bardziej więc rozczarowuje tak standardowy i mało oryginalny opis. Poeta bowiem powiedział jedynie tyle, że uroda dziewczyny nie miała najmniejszej skazy (*nusquam menda*) i że ona sama odznaczała się kształtnym, jędrnym biustem (*forma papillarum, castigato pectore*), a także gładkim, niepofałdowanym, czyli płaskim brzuchem (*planus venter*) oraz młodzieńczymi udami (*iuvenale femur*). Tego, że również reszta budziła zachwyt, możemy się domyślać z licznych wykrzykników: jakie barki! (*quos umeros*), jakie ramiona! (*quales lacertos*), jakie biodra i jak wiele tych bioder! (*quantum et quale latus*)<sup>16</sup>.

Może jednak nie tyle należy pytać, co Owidiusz powiedział o Korynnie, ale jak to powiedział. Inaczej mówiąc, należy interpretować nie słowa, ale rytm wiersza. Cały ten – przyznajmy – szablonowy wykaz walorów erotycznych skomponowany został w taki sposób, że poczynając od wersu 18 aż po 22 pojawia się coraz więcej spondejów. Dwa ostatnie wersy – 21 i 22 – składają się prawie w całości ze spondejów (z wyjątkiem piątej stopy w heksametrze i stóp po cezurze w pentametrze, które z zasady są daktyliczne). Tak zbudowany wers niezwykle silnie wyróżnia się w poezji Owidiusza zdominowanej przez daktyle – zwłaszcza heksametr (w. 21) zwraca uwagę nietypowym nagromadzeniem spondejów. Podobny układ występuje dość rzadko, w całym zbiorze *Amores* pojawia się tylko dwadzieścia razy, trudno więc przypuszczać, żeby był wynikiem przypadku, zwłaszcza, że położenie czterosylabowego przymiotnika *castigato* pomiędzy *quam* i *planus* też jest dość niezwykle. Można więc założyć, że Owidiusz chciał w ten sposób zwrócić uwagę odbiorcy na te wersy.

Rodzi się tylko pytanie, jak należy zinterpretować ten zabieg „rezygnacji” z daktyli na rzecz spondejów.

Jeśli za kryterium przyjmiemy iloczasa, to ta „zamiana” nie ma żadnego znaczenia, obie stopy bowiem są czteromorowe, a zatem trwają tak samo długo. Jeśli jednak spojrzymy na częstotliwość iktów, to wyraźnie wiadać ich „zagęszczenie” – padają w spondejach na co drugą sylabę, a nie jak w daktylach – na co trzecią. Sytuacja, w której ikty „padają szybciej”, może kojarzyć się z przy-

<sup>16</sup> Owidiuszowi zapewne zależało na wykorzystaniu paronomazji, *quantum et quale* brzmią bowiem podobnie, choć *quantum* jest pytaniem o ilość, sugerującym obfitość, która w starożytności była uważana za oznakę urody; *quale* zaś odnosi się do jakościowej wartości, czyli harmonii, piękna. Zob. P. Ovidi Nasonis *Amorum libri tres*, oprac. P. Brandt, Leipzig 1911, s. 52.

spieszeniem tętna i podniesieniem się ciśnienia krwi, co przecież jest typowe dla opisanej intymności<sup>17</sup>.

Najwyraźniej w i d a ć ową „kumulację iktów” w zapisie metrycznym. Starożytni jednak nad wrażenia wzrokowe przedkładali słuchowe, zwłaszcza, że poezja najczęściej była czytana głośno. Jeśli więc za kryterium przyjmujemy szybkość wypowiedzianych słów w spondejach i daktylach, to wyraźnie s ł y c h a ć, że spondeje są wolniejsze, bo w daktylach trzeba wypowiadać więcej słów w tym samym czasie, a zatem trzeba mówić szybciej. Tak więc w opisie ciała Korynny następuje pewnego rodzaju zwolnienie, zawieszenie, zatrzymanie – jakby wstrzymanie oddechu<sup>18</sup>.

Poeta czy to z braku tchu, czy też czując, że przeciąganie tego opisu może być nużące dla czytelnika, ucina wyliczankę retorycznym pytaniem: „czyż wymieniać muszę?” (*singula quid referam?*) i zapewnieniem, że nie dostrzegł w dziewczynie nic, co nie byłoby warte pochwały (*nil non laudabile vidi*). Przechodzi zatem do czynu i przywiera całym swoim ciałem do nagiej Korynny. I co dalej?

#### AKT MIŁOSNY – FINAL

*Cetera quis nescit? lassi requievimus ambo.* 25  
*proveniant medii sic mihi saepe dies!*

Co dalej? I któż nie wie? Legliśmy oboje. 25  
 Niech często takie będą w południe dni moje.

Ponownie więc Owidiusz zastosował tutaj technikę filmową, dokonując – jak za najlepszych czasów cenzury obyczajowej w kinie – cięcia w najciekawszym momencie<sup>19</sup>. Ale ponownie też niedwuznacznie sugeruje, jak wyglądały owe *cetera*.

Wers ten ma taką postać metryczną, że po daktylu następują dwa spondeje, które wznoszą się do punktu kulminacyjnego, wzmocnionego jeszcze dodatkowo przez pytanie: *Cetera quis nescit?* Po pytaniu następują zaś znów dwa daktyle,

<sup>17</sup> C. W. Conrad, materiały dostępne na stronie <http://artsci.wustl.edu/~cwconrad/docs/OvidAmores1.5.pdf> (dostęp 8 XII 2012).

<sup>18</sup> McKeown przeanalizował występujące w *Amores* wszystkie przykłady heksametrów z czterema pierwszymi stopami spondeicznymi i sformułował tezę, że tego rodzaju układ metryczny sugeruje wysiłek, trud wznoszenia się. Zob. McKeown, op. cit., s. 115–116. Pragnę serdecznie podziękować Pani Profesor Krystynie Bartol i Panu Profesorowi Jerzemu Danielewiczowi za inspirującą dyskusję na ten temat.

<sup>19</sup> Wspomniany wcześniej Barsby, który zwraca uwagę na typowe dla kinematografii kadrowanie, pisze: „Technika tutaj jest dokładnie taka, jak w filmie, który pozwala widzowi nacieszyć się pewną dozą nagości i gry wstępnej, a potem następuje cięcie i w kolejnej scenie widać już parę odpoczywającą w łóżku, gdy cała akcja właśnie dobiegła końca” (przekł. ES). Zob. Barsby, op. cit., s. 69. Liveley idzie nawet dalej, uważając, że to wyreżyserowany poetycki striptease, w którym ciało Korynny pokazywane jest w przyćmionym świetle jedynie w interesujących fragmentach. Całość więc sprawia wrażenie erotycznego przedstawienia, w którym zarówno poeta, jak i jego kochanka grają swoje role. Zob. G. Liveley, *Ovid. Love Songs*, Bristol Classical Press, London 2005, s. 32–34.



a pięciosylabowy czasownik *requievimus* – „odpoczywaliśmy” doskonale oddaje nagły spadek napięcia. Nie ma więc wątpliwości, że akt miłosny osiągnął swoją kulminację i spełnienie było doznaniem obopólnym, o czym zaświadcza zarówno stwierdzenie *lassi requievimus* – „strudzeni odpoczywaliśmy”, jak i podkreślenie, że *ambo* – „oboje”<sup>20</sup>.

Pora południa (*media hora*) i dzień (*dies*), które rozpoczęły ten erotyk, jak kłamrą spinają całość, pojawiając się w wersie ostatnim – *medii dies*. Czas, w którym zdarzyła się ta erotyczna schadzka, nie jest pozbawiony znaczenia. Starożytni uważali oddawanie się igraszkom miłosnym w ciągu dnia za dowód rozwiązłości i próżniactwa<sup>21</sup>. Tak więc Owidiusz wybierając południe jako porę dla swojego erotyku nadaje mu cechy pewnej ekstrawagancji, by nie powiedzieć – perwersji.

Tyle można wyczytać z samego tekstu elegii – aż tyle i tylko tyle. Inny obraz tego erotyku zobaczy ten, kto zechce spojrzeć na ten sam utwór z dystansu, jaki tworzy grecko-rzymska tradycja literacka i konwencja obowiązująca w elegii.

#### MIĘDZY TEKSTEM A KONTEKSTEM

„Popołudnie z Korynną”, jak często nazywa się nieformalnie ten erotyk, to pierwszy w literaturze rzymskiej utwór miłosny, który nie tylko podejmuje jako temat fizyczne zbliżenie, ale czyni z tego tematu cel główny i – co niezwykle – jedyny.

Nieco wcześniejszy od Owidiusza neoteryk Katullus z równym żarem donosił o swojej miłości do Lesbii – Klodii, ale w opisach nie wychodził poza pocałunki, których wprawdzie były setki i tysiące, ale na nich rzecz się kończyła – przynajmniej w poezji. Natomiast jego wiersz do Ipsitilli, do której się wprasza na wizytę, mającą doprowadzić do dziewięciu zbliżeń, trudno uznać za prawdziwy utwór miłosny (choć nazywa w nim dziewczynę *meae deliciae, mei lepores*)<sup>22</sup>.

Z kolei kolega Nazona po piórze, Propercjusz, ma w swoim zbiorze elegię (II 15), którą ze względu na podobną tematykę często zestawia się z omawianym tu erotykiem. W obu wierszach bowiem uwieczniony został akt miłosny, na dodatek

<sup>20</sup> Owidiusz wielokrotnie podkreśla, jak ważne jest obopólne zadowolenie z miłosnego uniesienia. W księdze III *Sztuki kochania*, skierowanej do kobiet, zachęca je, by na równi z mężczyznanami cieszyły się spełnieniem (III 794), mężczyzn zaś w księdze II przestrzega (II 725–728): *Sed neque tu dominam velis maioribus usus / Desere, nec cursus anteat illa tuos; / ad metam properate simul: tum plena voluptas, / cum pariter victi femina virque iacent* („Nie stawiaj wszystkich żagli, by wyprzedzić panią, / i ona też niech ciebie nie zostawia w tyle. / Wspólnie śpieszcie do mety, bo pełnia rozkoszy, / gdy ty i ona równo strudzeni legniecie”).

<sup>21</sup> Plut. *Mor.* 655 a.

<sup>22</sup> Niekiedy wspomina się, że być może ten utwór – Catull. 32 – był inspiracją dla Owidiusza. Podobieństwo jednak sprowadza się głównie do pory schadzki, która pozostaje tylko w sferze życzeń tego wielkiego neoteryka – Katullus rozparty na łożu marzy o zaproszeniu do kochanki południową porą. Do spotkania jednak nie dochodzi.

prowadzący do pełnej satysfakcji, co było w literaturze rzymskiej dość niezwykle. Przyczyn jednak nie należy upatrywać w zakazach prawnych czy cenzurze obyczajowej, ale tradycji tego gatunku, która kazała koncentrować się głównie na tym, co miłości przeszkadza, a nie co w niej prowadzi do spełnienia. A zatem podejmowane tematy powielały zwykle popularny topos szczęśliwszego rywala, oddalenia kochanki, jej niechęci, znużenia, choroby czy niewierności<sup>23</sup>. W tym kontekście obie elegie jawią się jako wyjątkowe.

Trzeba jednak podkreślić, że podobieństwa między nimi są dość powierzchowne i sprowadzają się do ekstatycznych wykrzyknień, uwodzicielskiej gry na zwłokę przez zmagania o tunikę, roli światła (u Propercjusza lampy, bo scena rozgrywa się nocą), aluzji do łoża oraz uwag o kształtnych piersiach. Niewątpliwie różni obu poetów nastroj i sposób opracowania całości – u Propercjusza miłość staje się wstępem do rozważań o śmierci. U Owidiusza cała elegia jest od początku do końca hymnem na cześć miłosego spełnienia – szczęśliwego, radosnego, niezabarwionego goryczą, żalem ani też zazdrością. Można zatem powiedzieć, że choć część topiki erotycznej jest wspólna obu poetom, to z pewnością pomysł, by potraktować ją jako temat główny i jedyny, czyni z Owidiusza na gruncie elegii, a także literatury rzymskiej nowatora. A więc wszystko to, co jawi się nam dziś jako banalne (metaforyka światła, sceneria lasu itp.), zbanalizowało się dopiero z ciągu następujących wieków.

Wyjątkowość tej pieśni polega jeszcze i na tym, że po raz pierwszy właśnie w niej dziewczyna przychodzi do poety i po raz pierwszy wymienia się jej imię. Odtąd Korynna staje się bohaterką całego zbioru *Amores*. Czytelnik jednak, pamiętając wcześniejsze rozważania na temat tego erotyku, mistrzostwa jego formy, niezwykłej wymowy metryki, nowatorstwa tematu i ujawnienia tożsamości dziewczyny, ma prawo zdziwić się, że poeta tak mało uwagi poświęcił passusowi opisującego wdzięki nagiej Korynny. Pewnego rodzaju rozczarowanie może budzić fakt, że Owidiusz, ten amator miłości, który przecież udowodnił, że w pisaniu o miłości nie jest amatorem, zadowolił się standardowym opisem barków, ramion, piersi, brzucha i ud. Wszak wiadomo, że każda piękna dziewczyna ma białą szyję (*candida colla*), jędrny biust (*castigatum pectus*), gładki brzuch (*planus venter*) i dziewczęce uda (*iuvemale femur*). I właściwie należałoby też pewnie zadać pytanie, dlaczego Korynna nie ma głowy. Nie ma też łydek i stóp, bo Owidiusz zaczyna od szyi i kończy na udach. Łatwo, oczywiście, posądzić poetę o męski szowinizm, ale to zbyt proste rozwiązanie tej zagadki. Równie dobrze można by zarzucać Homerowi wybiórczość i okrojenie tematu, ponieważ w *Iliadzie* nie przedstawił porwania Heleny ani wprowadzenia drewnianego konia do miasta. Ale przecież taki właśnie był zamysł poety. Owidiusz też wydaje się mieć swoją poetycką wizję.

Spróbujmy najpierw przyjrzeć się Korynnie i przekonać się, czy informacjami z innych elegii nie udałoby się dopełnić jej wizerunku. Owidiusz podaje nam

<sup>23</sup> McKeown, op. cit., s. 103.

pewne szczegóły anatomiczne swojej kochanki i taki oto obraz całościowy wylania się z *Amores*<sup>24</sup>:

włosy – wypielęgnowane (II 5, 45), długie (I 5, 10; I 7, 39; III 3, 3–4),  
 cera – śnieżnobiała (I 8, 35; III 2, 42; III 3, 5–6),  
 oczy – jasne (III 3, 9), świecące jak gwiazdy (II 16, 44; III 3, 9),  
 policzki – delikatne (II 5, 46), zarumienione (III 3, 5–6),  
 szyja – biała (I 5, 10),  
 ramiona – piękne (III 8, 11), białe (II 16, 29; III 7, 7–8),  
 biust – jędrny (I 5, 21),  
 brzuch – gładki (I 5, 21),  
 biodra – pełne (I 5, 22),  
 uda – młodzieńcze (I 5, 22),  
 nogi – zgrabne (III 2, 27),  
 stopy – szczupłe (III 3, 7), marmurowo białe (II 11, 15).

Trzeba przyznać, że niewiele więcej wiemy o Korynnie na podstawie innych elegii, nie poznamy jej też z przekazów innych autorów, wszystko bowiem wskazuje na to, że uwieczniona w poezji Owidiusza dziewczyna nie istniała<sup>25</sup>. Nie tylko nie ma realnego pierwowzoru tej postaci, ale można śmiało zaryzykować tezę, że Korynna jest dla Owidiusza personifikacją jego poezji<sup>26</sup>.

Klucz do rozwiązywania tej zagadki kryje się w elegii *Am.* III 1, w której poeta udaje się do świętej grotty w poszukiwaniu inspiracji i staje się tam świadkiem epifanii Elegii i Tragedii, reprezentujących w alegoryczny sposób te dwa gatunki literackie i dwie drogi literackiego wyboru. Elegia ubrana jest w zwiewną szatę (*vestis tenuissima*, *Am.* III 1, 9) symbolizującą delikatność i subtelność liryki, a jedna noga dłuższa oznacza dystych z jego specyficznie brzmiącym pentametrem<sup>27</sup>. Alegoria Elegii przedstawiona jest z jednej strony abstrakcyjnie, metaforycznie jako sposób wyrażania się, jako styl kompozycji, z drugiej zaś określa ją słownictwo

<sup>24</sup> Olstein, op. cit., s. 115.

<sup>25</sup> Hardie twierdzi, że Korynna nigdy nie będzie niczym więcej niż tylko fantazją, niczym więcej niż erotycznie nacechowanym wyróżnikiem o imieniu Korynna lub po prostu słownie wykreowanym ciałem *Amores*. Zob. Ph. Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, s. 41.

<sup>26</sup> Sharrock uważa, że Korynna w tym erotyku to *materia*, ale też *fons et origo* całej poezji erotycznej Owidiusza – jest wręcz fetyszem. Zob. A. Sharrock, *Ovid and the Discourses of Love: the Amatory Works*, [w:] *The Cambridge Companion to Ovid*, oprac. Ph. Hardie, Cambridge University Press, Cambridge 2002, s. 151.

<sup>27</sup> Owidiusz często robił zartobliwe aluzje do dystychu elegijnego i jego charakterystycznego „utykającego” rytmu; zob. E. Skwara, „Muza na nierównych kolach” – czyli o przekładzie dystychu elegijnego w *Ars amatoria Owidiusza*, *Przekładaniec* 18–19, 2007, s. 55–70.

wykorzystywane przez poetę (a także innych elegików) do opisu i literackiej prezentacji kochanki<sup>28</sup>.

Z wielu przykładów wskazujących na dość ścisły związek między tymi dwiema kreacjami (jakimi są Elegia i *puella*) warto wskazać na zbieżność zachodzącą w omawianych tu dwóch tekstach. Ich szaty są podobne pod względem grubości – *tenuissima* (‘delikatna’ – III 1, 9) i *rara* (‘cienka’ – I 5, 13). Oba te przymiotniki służą także do określania stylu w poezji – *tenuis* jako ‘delikatny’, *rarus* – ‘wyszukany, ekskluzywny’.<sup>29</sup> A zatem oba epitety stawiają znak równości między dziewczyną i poezją.

Idąc tym śladem należy jeszcze zwrócić uwagę, że naga Korynna, której opis wydaje się tak standardowy i mało oryginalny, jest pod względem budowy doskonała – tak jak doskonała ma być poezja. Ciało dziewczyny jest wolne od błędu (*menda*). Rzeczownik ten wielokrotnie pojawia się u Owidiusza w jego *Sztuce kochania* w znaczeniu skazy na urodzie (*Ars* I 249; II 653; III 261; 781), choć żaden inny autor łaciński nie wykorzystuje go w tym kontekście<sup>30</sup>. Za to Nazon posługuje się tym słowem również na określenie błędu w pisaniu (*Pont.* IV 1, 13)<sup>31</sup>. Znowu zatem za sprawą odpowiednio użytego rzeczownika *menda* zostaje zatarta granica między Korynną a poezją.

Wróćmy jeszcze na moment do anatomii dziewczyny. Biust jawi się jako *castigatum* – „jędmy”, a brzuch *planus* – „gładki”. Oba te epitety pojawiają się też jako określenia stosowane przy omawianiu język, wypowiedzi, stylu<sup>32</sup>. Także rzeczownik „ciało” (*corpus* – w. 18 i 24) można traktować zarówno jako fizyczność dziewczyny, jak i korpus tekstów, czyli zbiór poezji<sup>33</sup>. Wówczas przekład, oddając tę dwuznaczność, powinien brzmieć:

<sup>28</sup> Wyke przedstawiła całą listę zależności werbalnych wskazujących na ścisły związek pomiędzy wykreowaną alegorią Elegii i wykreowanym w elegii rzymskiej wizerunkiem kochanki – *puella*. Zob. M. Wyke, *Reading Female Flesh: Amores 3.1*, [w:] *Oxford Readings in Ovid*, oprac. P. E. Knox, Oxford University Press, Oxford 2006, s. 173–182.

<sup>29</sup> A. M. Keith, *Corpus Eroticum: Elegiac Poetics and Elegiac Puellae in Ovid's Amores*, *Classical World* 88, 1994, s. 30. Zob. też Prop. I 8, 42; Tib. III 4, 37.

<sup>30</sup> Rzeczownika *menda* używano w znaczeniu „błędu, potknięcia, pomyłki”, na przykład gramatycznej; por. Suet. *Aug.* 87, 2. Do określania wady stylistycznej służyło słowo *mendum*; por. Cic. *Att.* XIII 23, 2; XIV 22, 2; *Verr.* II, II 104; Liv. XXXVIII 55, 8.

<sup>31</sup> McKeown, op. cit., s. 116. Owidiusz posługuje się też czasownikiem *emendare* w znaczeniu poprawiania błędów przy opracowywaniu utworów literackich do publikacji; por. *Tr.* I 7, 40; IV 10, 62. Zob. Keith, op. cit., s. 31.

<sup>32</sup> Cynceron (*Top.* 97) omawiając części, z jakich składa się mowa, podaje, że opowiadania powinny być proste (*narrationes [...] planae sint*). Zastosowany tutaj przymiotnik *planus* ma konotacje pozytywne, znaczy tyle samo, co „jasny, zrozumiały, wyraźny, naturalny”. *Castigatus* – użyty w całej twórczości przez Owidiusza tylko raz, nieczęsto występuje też u innych autorów. Jako forma pochodząca od czasownika *castigare* – ‘poprawiać, utwardzać’ pojawia się u Cyncerona (*Tusc.* II 50; III 64) i Gelliusza (IV 20, 1).

<sup>33</sup> Słowa *corpus* na oznaczenie zbioru tekstów używa już Cic. *Fam.* V 12, 4.

Gdy stanęła przede mną szaty pozbawiona,  
 nigdzie w niej śladu błędu! Nigdzie! Z żadnej strony!  
 Jakie ujrzałem barki, gładziłem ramiona!  
 Jakiż kształt piersi – jakby do pieśczoł stworzony. 20

Dwuznaczność tego rodzaju, tak lubiana przez Owidiusza<sup>34</sup>, wyraźnie wskazuje, że Korynna niejako z literackiego założenia ma pełnić podwójną rolę – przyjaciółki poety i jego poezji<sup>35</sup>. A wers mówiący o przywieraniu ciała i wspólnym (*ambo*) odpoczywaniu może nasuwać wizję artystycznego utożsamienia poety z jego poezją.

Jednak nie tylko same bohaterki (Korynna i Elegia) budzą podejrzenie o reduplikację, powtórzenie, odwzorowanie. Cała sytuacja poetycka narzuca takie skojarzenia. W obu utworach mamy do czynienia z epifanią, w obu dzieje się to w środku dnia, w obu – w półcieniu. Taka zbieżność wydaje się nieprzypadkowa. Całość jednak układa się nie tyle w dyptyk, ale w tryptyk – nie sposób bowiem w tym kontekście pominąć elegię III 7.

W elegii tej (umieszczonej w połowie ostatniego tomu *Amores*, po trosze więc zamykającej całość zbioru) dziewczyna jest z poetą w łóżu (*ponere membra toro* – III 7, 78; por. I 5, 2 – *adposui [...] membra [...] toro*). Owidiusz na nią patrzy i jej dotyka (*at qualem vidi tantum tetigique puellam* – III 7, 39; por. I 5, 19 – *quos umeros, quales vidi tetigique lacertos*), ale pieśczoły nie prowadzą do spełnienia. Ponieważ kochanek cierpi niemoc, dziewczyna odchodzi w swej niezwiązanej tunice (III 7, 81 – *tunica velata soluta*; por. III 1, 51)<sup>36</sup>.

Nie po raz pierwszy w literaturze antycznej kochanka staje się tożsama z natchnieniem i samą poezją<sup>37</sup>, nigdy jednak to przenikanie się nie przyjęło tak wyrafinowanej i rozbudowanej formy.

## MIĘDZY TEKSTEM A HIPERTEKSTEM

Na początek kilka słów wyjaśnienia w sprawie hipertekstu, który pojawił się w podtytule. Został tu wprowadzony trochę dla żartu i uroku paronomazji, ale też po części z powodu coraz większego znaczenia współczesnych doktryn badawczych

<sup>34</sup> W elegii I 5 występują jeszcze inne dwuznaczności niekoniecznie związane z utożsamieniem Korynny i poezji. Por. wcześniej omówiony *aestus* – „żar”, s. 67–68, a także w. 13: *nec multum rara nocebat* – „cienka, więc przeszkoda mała”, który można rozumieć zarówno tak, że delikatność tkaniny mało przeszkadzała w dostrzeżeniu pięknego ciała (niewiele zakrywała), albo też że była niewielką przeszkodą, by dziewczynę tej szaty pozbawić.

<sup>35</sup> Keith podkreśla, że wyrazy o podwójnym – odnoszącym się do dziewczyny i do poezji – znaczeniu pojawiają się także w innych elegiach. Na przykład w *Am.* II 19, 17 Korynna, by uwieść poetę, stosuje *blanditias* i *dulcia verba* („pochlebstwa” i „słodkie słówka”). W *Am.* II 17, 10 mówi się o jej fryzurze, że jest *composita* („ułożona”). Zastosowanie tego czasownika z pewnością nie jest przypadkowe, jako że Owidiusz chętnie posługuje się nim w znaczeniu „pisać, tworzyć” – np. *Am.* II 1, 1; III 15, 3. Zob. Keith, op. cit., s. 31–32.

<sup>36</sup> *Ibid.*, s. 38.

<sup>37</sup> Szczególnie mocno narzuca się tu skojarzenie z Kallimachem (*Aetia* 1, 11–12 Pfeiffer).

i ich narzędzi w studiach nad literaturą antyczną. Takie wzajemne przenikanie się, interaktywność funkcjonująca w obie strony, pozwalająca tłumaczyć nie tylko współczesną poezję przez pryzmat Arystotelesa, ale i tragedię grecką przez pryzmat Freuda, bardzo przypominają właśnie ideę hipertekstu<sup>38</sup>. Również dowolność porządku, a także stosowanie w opisie naukowym popularnych dla hipertekstu figur<sup>39</sup> nasunęły mi myśl, by trzecią część tej interpretacji tak właśnie zatytułować.

Dopiero ze znacznej odległości, jaką zapewnia literatura nowożytna, widać, że bez względu na wszelkie zależności Owidiusza od antycznej tradycji literackiej i konwencji gatunku, który uprawiał, jego erotyk wziął udział w tworzeniu topiki miłosnej, kreśląc w ten sposób szkielet – schemat do wykorzystania. Ale też i nowożytny sposób rozumienia i opisu erotyki wiele może jeszcze powiedzieć o wyobraźni Nazona.

Szczególnie silnie narzuca się myśl, że z tego antycznego wzorca mogła korzystać polska poezja kobieca początków emancypacji. Panuje w niej niezwykle żar nasycany słońcem<sup>40</sup>, wpisany w scenerię lasu bądź ogrodu, z każdego wersu wychylają wpatrujące się oczy, dotykające dłonie. Uderza zwłaszcza młodopolska poetyka niedomówienia i sugestii oraz „idea rygoru, kondensacji słów przy jednoczesnym zagęszczaniu treści”<sup>41</sup>. To wszystko, choć typowe dla twórczości Zawistowskiej, Ostrowskiej czy Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, przywodzi na myśl warsztat poety z Sulmony. Typowe zaś dla tej ostatniej traktowanie miłości jako gry – zabawy, w której partnerzy stają się dla siebie przeciwnikami w erotycznych zapasach, ma swój literacki wzorzec w rzymskiej poezji elegijnej.

Daleka jestem od stawiania hipotezy o świadomym naśladowaniu, o poszlakach dowodzących recepcji czy też nawet nieświadomionej chęci emulacji wywołanej dawno

---

<sup>38</sup> Termin ten stworzył Ted Nelson w latach 60. na określenie danych organizowanych przez sieć komputerową. Hipertekst więc to materiały (najczęściej tekstowe) w postaci niezależnych leksji. Cechuje go nielinearność i niestrukturalność układu, co oznacza, że nie ma z góry zdefiniowanej kolejności czytania i wzajemnego oddziaływania, bo nawigacja między nimi zależy wyłącznie od użytkownika. Zob. [http://faculty.vassar.edu/mijoyce/Ted\\_sed.html](http://faculty.vassar.edu/mijoyce/Ted_sed.html) (dostęp 8 XII 2012).

<sup>39</sup> W poetyce hipertekstu wyróżnia się kilka podstawowych figur: koło, kontrapunkt, i światy lustrzane. Koło to najczęściej spotykana figura hipertekstu, dzięki której czytelnik powraca do tych samych leksji, podąża po raz kolejny po tych samych trajektoriach w przestrzeni tekstu. W kontrapunkcie dwa głosy następują na zmianę jeden po drugim, przekazując sobie temat lub spajając w jedno temat i odpowiedź na niego. Jego przeciwieństwem są światy lustrzane, których celem nie jest dopowiadanie danego tematu czy wątku, lecz jego skontrastowanie. Zob. M. Bernstein, *Patterns of Hypertext*, <http://www.eastgate.com/patterns/Patterns.html> (dostęp 8 XII 2012). Podobnie tutaj – w prezentowanym szkicu po raz kolejny wracamy do tego samego wersu elegii, by niekiedy zaskoczyć zupełnie odmienną interpretacją, mogącą uchodzić za świat lustrzany w stosunku do pierwszej wynikającej z tekstu egzegezy. Z kolei kontrapunkt widoczny jest w podejmowaniu przez kolejnych badaczy wątku dominacji zmysłu wzroku.

<sup>40</sup> Na „erotyczne rozżarzenie natury” w wierszu Kazimierza Zawistowskiego (1870–1902) i „bujną, dyszącą żarem upału przyrodę” w twórczości Bronisławy Ostrowskiej (1881–1928) zwraca uwagę Legeżyńska, op. cit. (zob. wyżej, przyp. 1), s. 26, 34, 36.

<sup>41</sup> Legeżyńska wskazuje to jako cechę poezji Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (1891–1945); zob. *ibid.*, s. 39.

zatartą w pamięci lekturą. Pewnie przy odrobinie szczęścia udałoby się dowieść, że w edukacji Wolskiej, Ostrowskiej, Zawistowskiej czy Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej znalazła się także lektura Owidiusza w oryginale. Trudniej byłoby udowodnić, że czytany był ten właśnie erotyk, choć nie jest to nieprawdopodobne. Idealnie przecież nadaje się jako przykład poezji miłosnej – nic nie zostało powiedziane dosłownie, a niewielka liczba przymiotników w całym utworze skutecznie powściąga wodze panińskiej wyobraźni. Taka lektura – koniecznie w oryginale, bo mózół sprawdzania słówek w słowniku odbiera jakąkolwiek rozkosz poznawczą – dostarczyłaby wiedzy, jak zbudować erotyk, pozbawiając go równocześnie siły erotycznego oddziaływania. Lektura w oryginale byłaby rodzajem chirurgicznego cięcia, którym w efekcie wypreparowano by z tkanki poezji elementy konstytutywne: żar, południe, przyćmione światło, las, miłosne zapasy o tunikę, wykrzykniki oraz jakież ramiona, piersi, brzuch, biodra i uda. Czysty banał zamiast czystej poezji.

Spojrzenie na erotyk z dystansu poezji nowożytnej każe też zadać pytanie o najsilniej eksplorowaną w tej elegii sferę doznań<sup>42</sup>. Niewątpliwie spośród pięciu zmysłów dla Owidiusza najważniejszy jest wzrok oraz dotyk. Zdziwiająco, że słuch, smak oraz zapach w ogóle dla niego nie istnieją, bo żar, czyli ciepło, odbierane jest też jako wrażenie dotykowe. Dopiero pytanie o dominację pewnych zmysłów nad innym sprawia, że ze zdziwieniem dostrzegamy całkowitą ciszę<sup>43</sup> panującą między kochankami. Nie zamieniają ze sobą ani jednego słowa, jakby milczenie zawierało w sobie retoryczne pytanie: „Kochanko moja, na co nam rozmowa?”<sup>44</sup> Może właśnie dlatego Korynna nie ma głowy i nie ma też ust...

Z dwóch zmysłów obecnych w elegii dotyk zdaje się górować nad wzrokiem. Do wrażeń dotykowych odwołuje się nie tylko rozpoczynający erotyk „żar”, ale także zdarcie tuniki (w. 13–16). W opisie nagiego ciała pojawiają się czasowniki wyraźnie wskazujące na bodźce czucia: „głaskałem” (*tetigi* – dosłownie „dotknąłem”; w. 19) i „do pieszczot skłaniały” (*apta premi* – dosłownie „odpowiednie do tego, by je uciskać”; w. 20). Przekonanie o dominacji zmysłu dotyku umacnia także zakończenie ze swoją kulminacją wrażeń dostępnych temu zmysłowi – „do nagiej przywarłem” (*nudam pressi*; w. 24).

A jednak, jeśli nawet zmysł dotyku otrzymał miejsce niepoślednie w tym erotyku, to pełni funkcję służebną wobec wzroku, za którym podąża i któremu jest podporządkowany. Bodźce odbierane oczami są dominujące i wydaje się, że są to nie tylko oczy podmiotu lirycznego – nie tylko oczy poety.

<sup>42</sup> Legeżyńska dowodzi, że obrazowość jako jeden z głównych wyróżników literatury ma również pierwszorzędne znaczenie w języku poetyckim. Dlatego uważa, że w konstrukcjach synestezyjnych najważniejsze najczęściej okazują się doznania wzrokowe. Wprawdzie w omawianym erotyku Owidiusza trudno dopatrzeć się synestezji, ale zmysł wzroku ma w nim dominujące znaczenie. Zob. Legeżyńska, op. cit., s. 189–190.

<sup>43</sup> Warto zwrócić uwagę, że w rozważaniach na temat poezji nie tylko posługujemy się synestezją, ale przeważa w niej doświadczenie wzrokowe nad każdym innym – tu „dostrzegamy ciszę”. Winę za to ponosi współczesne odbieranie tekstu literackiego poprzez zmysł wzroku, niezbędny w procesie poznawczym. W poezji oralnej słuch pełnił ważniejszą rolę.

<sup>44</sup> Adam Mickiewicz, *Rozmowa* 1.

Oczywiście najważniejsza jest percepcja samej Korynny, ale przecież trudno nie zauważyć (!), że na to, jak będzie postrzegana kochanka, niebagatelny wpływ ma światło (w. 4–8). *Lumen* kształtuje wrażenia wzrokowe poety, kreując dla niego leśną polanę, a *lux* przydaje dziewczynie lekliwej skromności. A zatem zmysł ten do spółki ze światłem odgrywa też zwodniczą rolę, bo przez moment łudzi poetę, przydając pannie cech, których nie posiada. Wraz z pojawieniem się Korynny wzrok odbiera szereg bodźców: jej luźną, przezroczystą tunikę, rozpuszczone włosy, białą szyję, a następnie cały arsenał wdzięków, wrywających z piersi okrzyk – jakież! – o których poeta dwukrotnie zaświadcza – że miał je *ante oculos* – „widziałem”, *vidi* (w. 19 i 23).

Odnosi się nawet wrażenie, że podmiot liryczny nie jest jedyną osobą, która podziwia ten wspaniały widok. Podejrzenie takie nasuwa zastosowana tu przez poetę, a wcześniej już omówiona, technika kadrowania obrazu jak w filmie. Szczególnego znaczenia nabiera drobiazgowo zaplanowana, a więc mało naturalna symetria – środek dnia, środek łoża, na w pół przymknięte okiennice. Stąd podobieństwo do przygotowanego i wyreżyserowanego spektaklu, bynajmniej nie dla jednego Owidiusza, ale dla wielu widzów<sup>45</sup>.

Jeśli przyjmiemy, że punktem odniesienia dla naszych rozważań o wrażeniach zmysłowych są nie bohaterowie tego erotyku, ale jego odbiorcy, to trzeba też docenić starania poety o „udźwiękowanie” prezentowanego obrazu. Owidiusz zadbał, by w dystychu kreującym nastrój epifanii wszystko spowolnić i wyciszyć poprzez nagromadzenie *u* oraz *l*, o czym mówiliśmy już wcześniej. Kiedy zaś wchodzi Korynna, słyhać niemal fanfary rozbrzmiewające jej imieniem, a przynajmniej pierwszą jego sylabą:

*ecce, Corinna venit, tunica velata recincta,*  
*candida dividua colla tegente coma* 10

Także w samej puencie powtarzane i wyeksponowane przez ikty *s* dobitnie podkreśla nasycenie owego popołudnia:

*Cetera quis nescit? lassique requievimus ambo.* 25  
*proveniant medii sic mihi saepe dies!*

Wróćmy jednak do zmysłu wzroku. Postrzeganie elegii jako nastawionej na epatowanie obrazem skłania do dalszych pytań o naturę artystycznego przeżycia: czy poeta opisuje osobiste doznania, czy zaspakaja własne ekshibicjonistyczne potrzeby, czy może składa daninę na ołtarzu czytelniczey (!) skopofilii<sup>46</sup>.

<sup>45</sup> Frederick zwraca uwagę, że *ante oculos* [...] *nostros* („przed naszymi oczyma”, w. 17) należy rozumieć dosłownie – ukazała się naszym oczom, czyli oczom wymienionej w liczbie mnogiej publiczności; zob. D. Frederick, *Reading Broken Skin*, [w]: *Roman Sexualites*, oprac. J. P. Hallett, M. B. Skinner, Princeton University Press, Princeton 1997, s. 172–193.

<sup>46</sup> Green uważa, że kobieta jako spektakl jest zarówno lustrem dla męskiego pożądania, jak i źródłem podniecenia. Postrzega więc Korynnę jako fetysz, a całą elegię uważa za przykład skopofilii. Zob. E. Green, *The Erotics of Domination. Male Desire and the Mistress in Latin Poetry*, University of Oklahoma Press, Baltimore 1998, s. 79–83.



W świetle naszych wcześniejszych ustaleń trudno byłoby twierdzić, że popołudnie z Korynną miało swój odpowiednik w realnym życiu. Biorąc zaś pod uwagę, że opis nagiego ciała ogranicza się wyłącznie do dziewczyny i poeta dyskretnie milknie w momencie, gdy sam wchodzi w zasięg kamery (gdy przywiera do nagiej całym swoim ciałem), nie można mówić o ekshibicjonistycznych skłonnościach.

Trudniej jednak rozprawić się ze skopofilią, bo czyż każdy erotyk nie zaspokaja po trosze potrzeby odbiorcy zobaczenia czegoś na własne oczy? Wydaje się jednak, że o skopofili można by mówić, gdyby poeta sam podglądał nagą Korynnę, tu zaś mamy tylko naoczną relację, a czytelnik-widz nie zagląda ukradkiem przez dziurkę od klucza. Wprawdzie trudno odmówić słuszności stwierdzeniu, że dezintegracja ciała Korynny, a zwłaszcza dekapitacja odbierają jej wymiar indywidualny, bo pozbawienie twarzy, oczu i innych szczegółów prowadzi do odhumanizowania, trzeba jednak pamiętać, że na takim odbiorze zaważyła historia filmu, a zwłaszcza historia prezentowania w nim erotyki<sup>47</sup>. Nie wolno też zapomnieć, że Korynna nie jest realną kobietą, a jej dehumanizację poniekąd uzasadnia utożsamienie jej z poezją.

Trudno jednak odmówić słuszności spostrzeżeniu, że Owidiusz w sposób niezwykle zaspokaja pragnienia zmysłu wzroku. Odkrywa Korynnę przed oczami widza, co staje się poetyckim ekwiwalentem malarskiego aktu. Niemal jak stręczyciel wystawia na widok publiczny wdzięki dziewczyny<sup>48</sup>. Widzimy ją, przypominamy sobie wers z Owidiuszowej *Sztuki kochania* (III 538):

*Et multi, quae sit nostra Corinna, rogant.*

Wielu, kim jest Korynna, pytanie zadaje.

Ale pytanie to w dalszym ciągu pozostaje bez odpowiedzi. Nie tylko nie wiemy, kim jest Korynna, ale nawet nie umiemy określić, kim lub czym ma być.

#### ARGUMENTUM

*Variis modis inquiritur, quid sibi velit quintum carmen Amorum Ovidianorum libri primi.*

<sup>47</sup> Green wykorzystuje analizę Laury Mulvey *Visual Pleasure and Narrative Cinema* do badania sposobu, w jaki Owidiusz portretuje relacje między narratorem mężczyzną, a wykreowaną kobietą. Zob. Green, op. cit., s. 82.

<sup>48</sup> Fear dostrzega podobieństwo poety do stręczyciela Balliona z komedii Plauta (*Pseud.* 182), co pozwala mu interpretować retoryczne pytanie *cetera quis nescit?* („co dalej? I któż nie wie?”) jako uwagę nie tyle skierowaną do wyobraźni czytelnika, co raczej do jego doświadczenia – któż nie zna tego? Któż nie zasmakował w kobietach tego rodzaju? A może nawet – któż nie poznał samej Korynny? Zob. T. Fear, *The Poet as Pimp: Elegiac Seduction in the Time of Augustus*, *Arethusa* 33, 2000, s. 226–228.