

DOROTA ZAJĄC

IBIS OWIDIUSZA – ANALIZA LITERACKA POEMATU

Ibis Owidiusza należy do tych utworów poety, które rzadko są czytane i o których rzadko się wspomina¹. Ze względu na czas powstania zaliczany jest do twórczości wygnańczej autora *Metamorfoz*, lecz znacznie odbiega swym charakterem od tekstów uważanych za najlepsze w tym okresie (*Tristia*, *Epistulae ex Ponto*). Poemat jest długim, bo liczącym aż 644 wersy zbiorem przekleństw, gwałtownym atakiem na anonimowego, dawnego znajomego z Rzymu, który zdradziwszy wcześniejszą przyjaźń, usiłuje teraz wzbogacić się na krzywdzie i nieszczęściu autora złorzeczeń. W monografiach dotyczących poety z Sulmony interesujący nas tekst jest zazwyczaj traktowany dosyć pobieżnie. Podobnie jak elegii *Nux* i poematowi *Halieutica*, powstałym także już po relegacji poety z Rzymu, *Ibisowi* zarzuca się słaby poziom artystyczny i wynikającą z tego poślednią rolę wśród innych dzieł Owidiusza². Z drugiej jednak strony można odnieść wrażenie, że nasz poemat – jako zestawienie mitologicznych przekleństw – sprawia badaczom przede wszystkim kłopot z uwagi na swój enigmatyczny charakter i trudności w jednoznacznej interpretacji. M. L. Gasparow ocenia nawet, że *Ibis* cieszy się sławą najbardziej ciemnego dzieła poezji łacińskiej³, gdyż współcześnie nie sposób czytać go bez dokładnych komentarzy.

Podchodzenie do utworu z pewnym dystansem lub nawet chłodną rezerwą mogło być spowodowane także ogólną niechęcią i lekceważeniem, jakimi bardzo długo otaczano całą poezję wygnańczą Owidiusza⁴. W świadomości polskich odbiorców na poemacie ciążyć może surowa opinia w rodzaju tej, jaką wydał

¹ M. L. Gasparow. *The "Ibis" and the Problem of Ovid's Exile*. "Wiestnik driewniej istorii" 1977 n. 139 s. 114.

² Por. S. Stabryła. *Owidiusz. Świat poetycki*. Wrocław 1989 s. 330: "[...] pozostałe utwory tego okresu nie mają większego znaczenia artystycznego ani też nie stanowią pod względem tematycznym szczególnej atrakcji [...]"

³ Gasparow, jw. s. 116.

⁴ U. Bernhardt. *Die Funktion der Kataloge in Ovids Exilpoesie*. Hildesheim 1986 s. 1.

K. Morawski: "Dziwić nas może tego rodzaju poezja, bo słusznie byśmy sądzili, że polemika, przekleństwa i obelgi mało się do poezji nadają. [...] Jedynie zaś na tle zabobonu i vendetty południowej zrozumieć i do pewnego stopnia wyrozumieć zdołamy sam utwór i tego rodzaju zboczenie poezji"⁵.

Wbrew przytoczonej opinii współcześnie stwierdza się, że *Ibis* nie jest zjawiskiem nietypowym czy też obcym literaturze antycznej. Przeciwnie, poemat jest kontynuacją, kolejnym ogniwem w rozwoju inwektywy⁶. Gatunek ten znany był w starożytności od wieków, z zaznaczeniem jednak, że szczególny rozkwit pisarstwa tego typu przypada na okres hellenistyczny. Owidiusz sam wskazuje na pokrewieństwo swojego poematu ze spuścizną epoki aleksandryjskiej, a zwłaszcza z twórczością Kallimacha, kiedy wyznaje, że w *Ibisie* zamierza naśladować napastliwy utwór Battiady. Każe tym samym przywołać model poetyki aleksandryjskiej, z charakterystyczną dla niej erudycją i wirtuozerią. Są to elementy ciągle żywej, w immanentnej poetyce autorów epoki augustowskiej, tradycji literackiej. Poza odniesieniami gatunkowymi i tematycznymi do wcześniejszej literatury w naszym poemacie można doszukać się także pewnych analogii z wielowiekową ludową tradycją magicznych zaklęć i przekleństw, jakie spisywano na ołowianych tabliczkach i powierzano bogom z prośbą o ukaranie przeciwnika (*tabellae defixionis*⁷), lub też z bardziej sakralnym obrzędem, znanym z historii Rzymu jako *devotio*⁸. Świadomi tych kilku uwag, które dowodzą, że zaciekłość, zajadłość i złorzeczenia *Ibisa* nie są niczym niezwykłym, możemy przejść do samego utworu.

Przypuszcza się, że *Ibis* został napisany w pierwszych latach wygnania poety z Rzymu (lata 10-12), chociaż poszczególne opracowania nie są zgodne przy ustaleniu ściślejszej daty⁹. Pomocą przy określaniu czasu powstania poematu jest sam tekst. Poeta, który nazywa siebie "relegatus" (w. 11), wyznaje także (w. 1):

⁵ *Historia literatury rzymskiej za cesarza Augusta. Owidiusz i elegicy*. Kraków 1917 s. 195.

⁶ Zob. L. P. W i l k i n s o n. *Ovid Recalled*. Cambridge 1955 s. 348; S t a b r y ł a, jw. s. 332.

⁷ Na temat *tabellae defixionis* w kontekście Owidiuszowego *Ibisa* zob. O v i d e. *Contre Ibis*. Texte établi et traduit par J. André. Paris 1963 s. X-XII; O v i d. *The Art of Love and Other Poems*. With an English Translation by J. H. Mozley. 2nd ed. LCL. London 1985 s. 359-372; O v i d i u s. *Ibis*. A cura di A. La Penna. Firenze 1957 s. XXI-XXIX. Przykłady tekstów *tabellae defixionis* zob. *Recueil de textes latins archaïques par A. Ernout*. Paris 1916 s. 100-105.

⁸ Opracowania dotyczące *devotio* zob. O v i d i u s. *Ibis* s. XXI-XXIX; O v i d e. *Contre Ibis* s. X-XII; O v i d. *The Art of Love ...* s. 360-372.

⁹ Por. W. K r a u s. *Ovidius Naso. W: Realenzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft*. Bd. 18 szp. 1966-1968: "Das Gedicht ist aus den ersten Zeiten des Exiles"; W i l k i n s o n, jw. s. 348: "some time in early years of exile"; J. André (O v i d e. *Contre Ibis* s. VII) precyzuje, że między rokiem 10 a 12; Stabryła (jw. s. 331) podaje za H. Fränklem (*Ovid, a Poet between Two Worlds*. Berkeley-Los Angeles 1945 s. 152, 243 przyp. 1), że poemat powstał "najprawdopodobniej w roku 10 lub 11".

Tempus ad hoc, lustris bis iam nihi quinque peractis¹⁰

Z kolei w innym miejscu zwraca się do Augusta jak do aktualnie panującego (w. 23-26), co świadczyłoby, że słowa zostały wypowiedziane przed śmiercią cesarza (czyli przed 14 r.), kiedy mógł on jeszcze odmienić los poety. Dalsze zawężenia chronologiczne¹¹ podpowiadają daty poszczególnych wydań zbiorów elegii (*Tristia, Epistulae ex Ponto*), ponieważ w niektórych utworach Owidiusz porusza ten sam wątek, co w *Ibisie*, związany z bliżej nieokreślonym nieprzyjacielem (np. *Tr.* I 6; IV 9). Najbardziej zbliżona do omawianego poematu jest elegia *Tr.* III 11. Sądzi się nawet, że *Ibis* jest po prostu jej rozwinięciem¹², wzbogaconym o katalog mitologicznych nieszczęść.

Dopełniając ogólnej prezentacji, trzeba dodać, że poemat zachował się w całości, w formie wykończony, ale czy został wydany przez samego poetę wraz z elegiami – nie wiadomo, a w świetle współczesnych badań wydaje się to wątpliwe¹³.

Kompozycja poematu jest klarowna. Całość (644 wersy), składającą się z przekleństw i złorzeczeń wymierzonych przeciw anonimowemu byłemu przyjacielowi, można podzielić na kilka różniących się między sobą części. Wersy 1-66 stanowią *prooemium*, w którym poeta określa adresata, cel i charakter poematu. Wyjaśniwszy powody, które skłoniły go do napisania inwektywy na swego wroga, zwraca się z uroczystą modlitwą do bóstw o pomoc i wzywa złoczyńcę, by ten przystąpił do ołtarza, a on w roli kapłana wymierzy mu zasłużoną karę (w. 67-106). Padają pierwsze przekleństwa na znieawidzonego przeciwnika (w. 107-248). Te pierwsze słowa napaści mają charakter bardzo ogólny. Część najdłuższą poematu (w. 251-638) wypełnia katalog, zestawienie rodzajów śmierci. Zwielokrotnienia różnych rodzajów nieszczęść są zilustrowane przez mitologiczne i historyczne *exempla*, sugerujące, co powinien wycierpieć ów oszczerca. Całość zamyka krótki epilog (w. 639-644), w którym poeta powtórnie grozi anonimowemu przeciwnikowi (podobnie jak w w. 52 n.), że jeśli nie zaprzestanie swych intryg, to wkrótce zostanie napiętnowany innym napastliwym utworem, ale już pod swym prawdziwym imieniem.

Już w pierwszych wersach *prooemium* (w. 1-6):

¹⁰ Komentarz do wydania *Ibisa* (editio Burmanniana, Londini 1821) podaje przy tym wersie: "Quinquaginta annos natus erat poeta cum in exilium missus, adeoque statim a fuga scriptum esse istud poema ex hoc loco patet". Numeracja wersów *Ibisa* w dalszej części artykułu za: O v i d. *The Art of Love ...* s. 236-291.

¹¹ Rozważania na temat precyzyjnego ustalenia czasu powstania poematu zob. O v i d e. *Contre Ibis* s. VI-VIII.

¹² Tamże s. VIII.

¹³ K r a u s, jw.

Tempus ad hoc, lustris bis iam mihi quinque peractis,
 Omne fuit Musae carmen inerme meae;
 Nullaque, quae possit, scriptis tot milibus, extat
 Littera Nasonis sanguinolenta legi:
 Nec quemquam nostri nisi me laesere libelli,
 Artificis periit cum caput Arte sua,

poznajemy podmiot mówiący poematu. Przedstawia się on nam sam. Wydaje się więc, że objęcie obserwacją i wydobyć z tekstu owego "ja" jest jak najbardziej usprawiedliwione. Mamy przy tym wszelkie prawo określić podmiot terminem "ja", skoro w pierwszym wersie przez sformułowanie "mihi" stwierdza, że będzie mówił o sobie. Kimże jest ów podmiot? Dalsza część wypowiedzi pozwala stwierdzić, że to poeta ("omne carmen Musae meae"), który ma już wiele w swoim dorobku ("scriptis milibus").

Gdy moglibyśmy się już domyślać czegoś o powiązaniach: poeta – podmiot utworu, poeta – autor poematu, pojawia się dokładna odpowiedź: "nulla extat littera Nasonis sanguinolenta legi". Cała wypowiedź w poemacie będzie zatem monologiem samego Owidiusza. Pierwsze wersy tekstu zostały zarezerwowane dla pieczęci autorskiej¹⁴. Pozycja inicjalna utworu jest szczególnie dogodnym i uzasadnionym zarazem miejscem dla ujawnienia się poety przy wypowiedziach autotematycznych. Tradycja wykorzystania dla tych celów miejsc wstępnych bardzo dobrze znana jest w twórczości poetów doby augustowskiej¹⁵. Dla nas podpisanie się poety imieniem Naso jest szczególnie ważne dla zrozumienia dalszej części poematu, a tymczasem dzięki owej *sphragis* bez trudu odnajdujemy w tekście odwołania do życiorysu Owidiusza. Truizmem jest przypominanie, że był autorem wielu utworów, głównie o tematyce erotycznej. Powszechnie też wiadomo, że w 8 r. został nagle wygnany z Rzymu z przyczyn do końca dla nas niejasnych. Poeta sam zdradza tylko tyle, że to "carmen et error" (*Tr.* II 207-208) spowodowały jego relegację. W naszym poemacie, w tych kilku inicjalnych wersach, Owidiusz świadomie ocenia cały swój dotychczasowy dorobek poetycki jako zupełnie nienapastliwy: "omne carmen inerme fuit", "nulla littera Nasonis sanguinolenta [fuit]". Przypomina, że swoją pieśnią zaszkodził tylko sobie: "nec quemquam nostri nisi me laesere libelli", "artificis caput periit Arte sua".

Pozbawione agresji, wobec kogokolwiek, wiersze nie ustrzegły poety przed nieprzyjaciółmi. Jako wygnaniec z dala od stolicy wie, że tam:

¹⁴ Jest to tzw. *sphragis* – zob. *Der Kleine Pauly Lexikon der Antike*. Bd. 5. München 1975 s. 309.

¹⁵ Zob. K. Z a r z y c k a - S t a n i c z a k. *Nasonis tres libelli. O debiucie poetyckim Owidiusza*. Lublin 1981 s. 61-62.

Unus perennem
 candoris titulum non sinit esse mei.

(w. 7-8)

To zmusza go do zmiany dotychczasowej postawy (w. 10) i do jakiejś reakcji:

Cogit inassuetas sumere tela manus.

Dosyć dokładnie zostaje przedstawiony ten (*ille*), który (w. 12) "non sinit exilio delituisse". Nie jest to jednak bezpośrednia charakterystyka postaci; zebrane o nim informacje stanowią przede wszystkim zarzuty podmiotu skierowane przeciwko anonimowi. Tymczasem nie jest nam dane poznać wroga z imienia (w. 9: "nam nomen adhuc tacebo"), a poeta mówi o nim w trzeciej osobie (*unus est, ille*, 3. os. sing. czasowników *sinit, est, vexat, iactat*). Przy prezentacji złoczyńcy dowiadujemy się, jakich krzywd dopuścił się on wobec poety:

Vulneraque inmitis requiem qaerentia vexat,
 Iactat et in toto nomina nostra foro;
 Perpetuoque mihi sociatam foedere lecti
 Non patitur vivi funera flere viri.
 Cumque ego quassa meae complectar membra carinae,
 Naufragii tabulas pugnat habere mei:
 Et qui debuerat subitas extinguere flammas,
 Hic praedam medio raptor ab igne petit.
 Nititur, ut profugae desint alimenta senectae.

(w. 13-21)

Oczywiście nieszczęścia wynikające z wygnania, z rozłączenia z żoną, z tego, że nie zdążył zadbać o swój majątek i wszelkie szkodzące działania wroga, zostały przełożone na piękny, poetycki język metafor. "Membra carinae meae" mogą oznaczać pozostawione dobra, o które poeta stara się jeszcze zatroszczyć i uratować je od zagrabienia. Sytuacja wygnania porównana jest do "naufragium". O żonie nie mówi poeta wprost, lecz określa ją jako "sociata perpetuo foedere mihi lecti". Dokuczanie jej, atakowanie zrozpaczonej musiał Owidiusz znosić ciężko, zwłaszcza że – jak dowodzą inne elegie wygnańcze (np. *Tr.* I 6; III 3; V 2; V 5; V 11; V 14; *Ep. ex P.* I 4; III 1) – darzył żonę bardzo ciepłym, przyjacielskim uczuciem. Mocno bolało poetę "obgadywanie" jego osoby w Rzymie; zarzut ten pojawia się dwukrotnie:

Iactat et in toto nomina nostra foro.

(w. 14)

Latrat et in toto verba canina foro.

(w. 232)

Użyte wyrazy podkreślają negatywny charakter tych plotek. Przecież *iactare* – "rzucić", "miotać"¹⁶ można tylko oszczerstwa, nie prawdę. Podobnie określenie "verba canina" (sucze słowa) sugeruje, że opinie są podłe, a stąd można je tylko *latrare* – "wyszczekiwać"¹⁷.

Szczególnym zarzutem jest wytknięcie, że osobą atakującą naszego, próbującego się jeszcze ratować, rozbitka (w. 17-18) jest ten, który "debuerat subitas extinguere flammās". Można z tych słów wnosić, że osoba ta należała niegdyś do grona przyjaciół poety (użyta forma czasownika "debeo"), a teraz jako "raptor" (rabuś – w. 20) – jest to pierwsze ostre nazwanie prześladowcy – usiłuje kompletnie zniszczyć majątek wygnańca, wzbogacić się na jego upadku, pozbawić go środków do życia ("ut profugae desint alimenta senectae"). Niegodne zerwanie dawnej przyjaźni wspominają również wersy:

Quam mihi sit tecum positus, quae sumpsimus, armis
Gratia commissis, improbe, rupta tuis.
(w. 39-40)

Do tej pory, jako czytelnicy – odbiorcy poematu, uczestniczyliśmy w prezentacji dwu stron. Wiemy, kto mówi – podmiot monologu, Naso poeta, i wiemy też, o kim mówi – o bliżej do tej pory nieokreślonym oszczercy i wrogu. Nasze zainteresowanie wzrasta, gdy w w. 29 okazuje się, że prowadzony przez poetę monolog ma swojego konkretnego adresata. Świadczy o tym użycie zaimka drugiej osoby liczby pojedynczej w formie "tibi". Bezpośrednim odbiorcą słów poety okazuje się ów przedstawiony wcześniej nieprzyjaciół i "raptor". Do niego konkretnie poeta-wygnaniec kieruje słowa:

At tibi, calcasti qui me, violente, iacentem
Qua licet ei misero! debitus hostis ero.
(w. 29-30)

Podkreśla w nich ponownie dramatyzm swojej sytuacji ("me iacentem", "miserus"), ale przede wszystkim wyznacza swój stosunek do oszczercy ("tibi hostis ero"). Skalę wrogości opisują porównania zaczerpnięte ze świata natury, np.:

Desinet esse prius contrarius ignibus umor
(w. 31)

astronomii, np.:

¹⁶ *Słownik łacińsko-polski*. Pod red. M. Plezi. T. 1-5. Warszawa 1959-1979 – t. 3 s. 4.

¹⁷ Tamże s. 327.

Iuncta cum luna lumina solis erunt

(w. 32)

i przyrody, np.:

Pax erit haec nobis [...]

Cum pectore infirmo quae solet esse lupis.

(w. 43-44)

Zestawione w nich antagonistyczne elementy lub sytuacje niemożliwe i nierealne (np. w. 37: "ver autumnno, brumae miscebitur aetas") wyolbrzymiają wielkość nieprzyjaźni, ale sugestywnie oddają brak sposobów na jej zażegnanie, tym bardziej że ma ona trwać do kresu życia poety ("[...] donec mihi vita manebit" – w. 43), bo tak długie trwanie wyznacza się jej w tym miejscu poematu.

Nienawiść staje się powodem podjęcia tematu utworu, jak można by powiedzieć – chwycenia za pióro ("Prima quidem coepto committam proelia versu" – w. 45). Ten łagodny, jak przedstawił się na początku, poeta podejmuje się stoczyć bitwę ("committam proelia"), oczywiście ma na myśli wojnę literacką, skoro już w następnym wersie mówi o stopie metrycznej – "pes":

Non soleant quamvis hoc pede bella geri.

(w. 46)

Ujawniona tu zostaje znajomość zasad poetyki. Owidiusz ma świadomość, że dystychu elegijnego – metrum, w którym układa swój poemat – nie zwykło się stosować do różnego rodzaju literackich napaści. Tradycja nakazywałaby użyć tu jambów, tak jak zrobił to po raz pierwszy Archiloch, atakując Likambesa i jego córkę Neobule. Ale poeta nie wyrzeka się zupełnie Archilochijskiego metrum. Zaznacza, i to dwukrotnie, że jeżeli nieprzyjaciel nie zaprzestanie dokuczać, to napisze na niego nową księgę, używając tej z tradycji złośliwej i uszczypliwej stopy:

Postmodo, si perges, in te mihi liber iambus

Tincta Licambeo sanguine tela dabit.

(w. 53-54)

Et pede quo debent acria bella geri.

(w. 644)

Tymczasem poeta obiera sobie jednak inny wzór literacki, nie Archilocha:

Nunc quo Battiades inimicum devovet Ibin,

Hoc ego devoveo teque tuosque modo.

Utque ille, historiis involvam carmina caecis:

(w. 55-57)

Illi ambages imitatus in Ibide dicar.

(w. 59)

Wyjawione zostaje zamierzenie poety: chce on naśladować ("imitari") utwór poety aleksandryjskiego Kallimacha pt. *Ibis*, i to zarówno w sposobie ("hoc modo") jak i w charakterze, stosując "ambages" i "caecae historiae". Naśladownictwo wzorca nie ogranicza się do formy. Adresat naszego poematu, tak jak w utworze aleksandryjskim, zostaje nazwany Ibisem:

Et quoniam, qui sis, nondum quaerentibus edo
Ibidis interea tu quoque nomen habe.

(w. 61-62)

Zręczny zabieg wprowadzenia fikcyjnego imienia pozwala Owidiuszowi zrealizować postawione wcześniej założenie:

Et neque nomen in hoc nec dicam fata libello
Teque brevi, qui sis, dissimulare sinam.

(w. 61-62)

Stosownie do przytoczonych słów, do końca poematu, ilekroć poeta chce jednoznacznie przywołać swojego wroga, używa tego nadanego mu imienia, nigdy nie wyjawiając prawdziwego. "Ibis" jest nazwą gatunkową ptaka afrykańskiego, co do którego nasuwały się raczej nieprzyjemne i negatywne skojarzenia, gdyż uchodził on za koprofaga. Nazwanie tym imieniem nieprzyjaciela mogło stanowić dopełnienie jego odrażającej charakterystyki.

Dodatkowych informacji o adresacie poza *prooemium* dostarczają wersy 209-246. Opisany jest w nich rzekomy dzień urodzin Ibisa. Poeta stara się dowieść, że od pierwszych chwil życia był on predestynowany do czynienia zła ("Natus es infelix – ita di voluere" – w. 209), przyszedł bowiem na świat ku szkodzie innym (jako "publica damna" – w. 220). Swoją tezę argumentuje w bardzo wyszukany sposób. W modnym duchu, wywodzącym się z hellenistycznej tradycji zamiłowań do okultyzmu, bawi się nasz autor w astrologa-wróżbitę. Z szerokiej gamy praktyk tajemnych sięga do sztuki układania horoskopów. Przypisuje Ibisowi urodziny w dniu feralnym¹⁸ przy bardzo niekorzystnym układzie gwiazd (w. 209-220)¹⁹. W następnej kolejności poeta stwarza wizję

¹⁸ Opisany dzień oznacza 18 lipca i był on obchodzony jako dzień wiecznej żałoby po klęsce Rzymian w 390 r. a.Ch.n., a tym samym był to dzień feralny (zły omen); zob. W i l k i n s o n, jw. s. 355.

¹⁹ Por. komentarze do wersów w wydaniu: P. Ovidii Nasonis opera omnia ex editione Burmanniana. Vol. 5. Londini 1821.

pierwszych chwil życia niemowlęcia (w. 223-246). Czuć atmosferę tajemniczości i grozy, np.:

Sedit in adverso nocturnus culmine bubo,
Funereoque graves edidit ore sonos.
(w. 223-224)

Z Afryki pochodzi nie tylko Ibis-ptak, kontynent ten jest również ojczyzną Ibisa-nieprzyjaciela (w. 221-222). Przychodzi na świat na północnym wybrzeżu²⁰. Dzieckiem zajmują się Erynie, upiorne boginie zemsty (w. 225-226). Nacierają niemowlę żółcią żmii (w. 227), karmią suczym mlekiem (w. 229-232), z którego pochodzi wściekłość i zawziętość Ibisa ("alumnus prebibit rabiem suae nutricis"), obwijają małego w szmaty pogrzebowe (w. 233), kładą na skałach (w. 235-236), oświetlają pochodniami (w. 237-238). Wszystko wygląda jak przygotowania do jakiegoś uroczystego obrzędu, tajemnego rytuału (potwierdzają to słowa związane z magią). Rzeczywiście, gdy dziecko zaczyna płakać, Eumenidy przystępują, by wyróżnić mu przyszłość. Przepowiednia nie jest dosyć jasna, ale wyraźnie wynika z niej, że będzie wieszcz ("vates"), który opíše "fata" nowo narodzonego (w. 240-246). Rolę tę przejmie na siebie nasz autor.

Po dokładnym przedstawieniu informacji o adresacie utworu w naszych rozważaniach powróćmy jeszcze na moment do *prooemium* jako do pewnej całości. Poznajemy w nim schemat relacji osobowych poematu. Z tekstu wyodrębnione zostają bowiem trzy główne role osobowe: nadawcy, który mówi; odbiorcy, do którego się mówi; bohatera, o którym się mówi (z zaznaczeniem, że bohater w kontekście *Ibisa* jest jednocześnie odbiorcą)²¹. Ujawniona też zostaje wielopłaszczyznowość roli nadawcy komunikatu. Podmiot mówiący jest jednocześnie poetą, świadomym arkanów sztuki podmiotem czynności twórczych, a dodatkowo można go też utożsamiać z autorem tekstu, mającym konkretny życiorys, poetą Owidiuszem. Wszystkie płaszczyzny nadawcze mieszają się w tekście, ale jednocześnie też uzupełniają. W *prooemium* określone zostają również zamierzenia dotyczące utworu (jego charakter). Owidiusz, nadawca zewnętrzny, wyjaśnia, dlaczego decyduje się na zmianę swoich dotychczasowych zwyczajów. Zaatakowany przez dawnego przyjaciela słowem (na rynku) i czynem (grabież majątku), podejmuje walkę. Celem poematu jest czynna reakcja. Reguły, nazwijmy to, gry,

²⁰ *Ib.* 221-222: Qui simul impura matris prolapsus ab alvo
Cynophiam foedo corpore pressit humum.

"Cymyphia humus" – takie nazwanie ziemi afrykańskiej pochodzi od małej rzeczki na północnym wybrzeżu (por. O v i d. *The Art of Love* ... s. 251).

²¹ Por. A. O k o p i e ń - S ł a w i ń s k a. *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria 2: *Prace z lat 1965-1974*. Wybór prac: H. Markiewicz. Wyd. 2 poszerz. Wrocław 1987 s. 27-41.

którą decyduje się podjąć poeta, zostają dokładnie wyjaśnione. Poemat ma być trudny i niezrozumiały, a życie nieprzyjaciela, za sprawą złorzeczeń, nieszczęśliwe (np. w. 63-64):

Utque mei versus aliquantum noctis habebunt
Sic vitae series tota sit atra tuae.

Przy dbałości poety o otoczenie adresata tajemniczością, wywołanie atmosfery niesamowitości, niecodzienności i grozy może zaskakiwać logika skomponowania tego wstępu do poematu. Antyczna teoria wymowy wyznaczała szczególną rolę początkowi wypowiedzi. Według przyjętych zasad do zadań każdego *prooemium* należało uwiarygodnić prawość mówcy i odpowiednio nastawić sędziów (*iudicem attentum, docilem et benevolum parare*)²². Owidiusz, uczeń najlepszych w swoim czasie retorów, doskonale znał wszystkie zasady sztuki oratorskiej. Nie może więc dziwić fakt, że posłużył się nimi w swoim utworze. Prezentacja siebie jako zajmującego się dotychczas nienapastliwą tematyką poety, ale poety z dużym dorobkiem, ma na celu pokazanie, że autor jest osobą zasługującą na zaufanie. Mówiąc, że podejmuje się zadania niezwykle dla siebie (np. w. 9-10: "quis cogit inassuetas sumere tela manus"; w. 55: "non soleam quamvis hoc genus ipse sequi"), stosuje, jak najbardziej wskazany na początku każdej wypowiedzi, topos skromności, zjednujący życzliwość u odbiorców zewnątrztekstowych. Nastawienie czytelnika jest również projektowane przez odpowiedni dobór słów określających obie strony. Poeta-podmiot wypowiedzi jest "relegatus" (w. 11), "iacens" (w. 29), "miserus" (w. 30), po prostu nieszczęśliwy i godny współczucia. Z drugiej strony Ibis-adresat zostaje nazwany "raptor" (w. 20) i "improbis" (w. 40), przedstawiony jest przez swoje nieczne czyny i przez kontrast, on "qui debuerat...", nie czyni nic dobrego, a raczej szkodzi.

Słuszne przy omawianiu wydaje się również użycie określenia zapożyczonego z języka prawniczego – strona. Podmiot mówiący przedstawia nam przecież swojego przeciwnika, może wydawać się, że przysłuchujemy się wypowiedzi jednej z procesujących się stron i jako czytelnicy stajemy się owym *iudex*, którego trzeba odpowiednio przygotować. Od mów sądowych sztuka oratorska dodatkowo wymagała udzielenia odpowiedzi we wstępie na następujące pytania: *quis, quid, quando, quemadmodum, quibus adminiculis*. Przeanalizowany fragment, jak się wydaje, udzielił informacji przynajmniej na pierwsze z nich:

quis – Ibis;

quid – odpowiedzi udzielają wersy 7-24;

²² Por. H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. I. 2. Aufl. München 1960 s. 150-151.

quando – gdy poeta jest "relegatus ad gelidos ortus aquilonis".

Ścisłe z zasadami retoryki skomponowane jest także *conclusio* poematu (w. 639-644). W krótkim epilogu poeta grozi przeciwnikowi (podobnie jak w w. 52) ostrzejszym niż ten utworem, w którym zdradzi już jego właściwe imię. Pojawiają się tu zatem te same myśli, znane nam z *prooemium*, bo też część końcowa miała zawsze przypominać słuchaczom właściwy problem i jeszcze raz odwoływać się do życzliwości sędziów²³. Skoro poemat miał być ostrzeżeniem i zarazem pierwszym etapem wojny, należało to ponownie zaznaczyć.

Część główną poematu, objętą przez ramę kompozycyjną *prooemium* i *exordium*, wypełnia – jak wiadomo z wcześniejszych omówień – długa inwektywa, której adresata zdążyliśmy już poznać. Nie jest ona monolitem – można wydzielić w niej dwie różniące się między sobą części: krótszą, obejmującą wersy 67-250, i dłuższą, zajmującą więcej niż połowę całego utworu (w. 251-638).

W wydaniu *Loeb Classical Library* wersy 67-250 zostały nazwane "Preliminaries at the Altar"²⁴. Informacje, jakie otrzymaliśmy do tej pory, dotyczą, nazwijmy sięgając do słownictwa z teorii dramatu, sytuacji pozasceniczej. Sceneria monologu jawi się bardziej tajemniczo, zgodnie ze wstępnymi założeniami poety. Oto jesteśmy świadkami dziwnego obrzędu: "pompa parata est" (w. 105), "iam stat funeris ara" (w. 104).

Najpierw zostają przywołani w ogólnym zwrocie wszyscy bogowie:

Di maris et terrae, quique his meliora tenentis
Inter diversos cum love regna polos,
(w. 67-68)

aby zwrócili uwagę na błagania podmiotu:

Huc, precor, hoc vestras omnes advertite mentes
Et sinite optetis pondus inesse meis,
(w. 69-70)

i aby przyjęli prośby "accipite meas preces" (w. 72). Należy zauważyć, że w użytym słowie "preces" kryje się wieloznaczność: oznacza ono zarówno "prośbę, modlitwę", jak też "przekleństwo, klątwę"²⁵.

Inwokacja do bóstw (w. 67-89) wyrażona jest w typowych²⁶, przy tego rodzaju wezwaniach, zaklęciach: "advertite mentes" (w. 69), "sinite inesse pondus

²³ Tamże s. 237.

²⁴ O v i d. *The Art of Love* ... s. 235.

²⁵ *Słownik łacińsko-polski* t. 4 s. 286.

²⁶ Por. M. S w o b o d a, J. D a n i e l e w i c z. *Modlitwa i hymn w poezji rzymskiej*. Poznań 1981 np. s. 11.

optatis meis" (w. 70), "accipe preces" (w. 72), "adeste" (w. 84), "adnite optatis omnes ex ordine nostris" (w. 87). W rozwiniętej apostrofie (w. 71-75) oddzielnie, w bezpośrednich zwrotach przyzwane zostają trzy żywioły – ziemia, morze i powietrze (*tellus, aequor, aether*), oraz moce astralne – gwiazdy, słońce, księżyc i noc (*sidera, sol, luna, nox*). Przez opis następuje zwrot do odpowiedzialnych za ludzki los Parek, groźnej, podziemnej rzeki Styks oraz do bogiń zemsty Furii (w. 76-80). Stary zwyczaj, nakazujący starania, aby nie pominąć żadnego boga, nie narazić się nawet najmniejszym siłom nadprzyrodzonym, obliguje objąć prośbami o pomoc także "plebs superum" (w. 81-82) i niedawno dołączonych do panteonu (w. 83-84).

Zapobiegliwość i obawa, by nadane, fikcyjne imię nie przeszkodziło przychylności wszelkich sił i w wypełnieniu się zaklęć (w. 93-94), skłania do ponownego nazwania adresata złorzeczeń:

Illum ego devoveo, quem mens intellegit, Ibin,
(w. 95)

Zaskarbiwszy sobie życzliwość bogów, można przystąpić do właściwego obrzędu (w. 98-106). W opisanej scenie występują odwołania do uroczystości pogrzebowych ("lugubria verba", "ferales vittas", "ara funeris", "votis tristibus"). Żałobny charakter podkreślają stroje obecnych ("nigrae vestes"), przybranie ofiary ("vittas") i odpowiednio przystrojony ołtarz. Ogólne nastawienie jest nieprzychylnie dla ofiary, ale jest to przecież "hostia dira". Wszystko jest gotowe do obrzędu ("iam stat ara funeris", "pompa parata est"), nie ma czasu do stracenia ("votis tristibus mora absit"), za chwilę ofiara, chociaż jeszcze się waha przywdziać opaski żałobne, da swoje gardło pod nóż. Nie zapomniano o kapłanie, potrzebnym do sprawowania ceremonii. Rolę tę przyjmuje na siebie poeta, stwierdzając:

[...] pergam rata vota sacerdos.
(w. 97)

Krwawy obrzęd nie następuje. Na razie winowajca zmuszony jest słuchać złorzeczeń.

Czy ceremonia przedstawiona w wersach 67-106 stanowi opis obrzędu *devotio* czy *defixio*, nie da się jednoznacznie, z całą pewnością rozstrzygnąć. Poeta sam trzykrotnie używa czasownika "devovere":

Nunc quo Battiades inimicum devovet Ibin
(w. 55)

Hoc ego devoveo teque tuosque modo
(w. 56)

Illum ego devevo, quem mens intellegit, Ibin
(w. 95)

Może to świadczyć na korzyść tezy, że obrzęd odpowiada łacińskiemu *devotio*. Przemawiają za tym i inne argumenty. *Devotio* było rytuałem publicznym i Owidiusz zakłada obecność jakiegoś orszaku (w. 98-99, 101-102). Zwrot do wszystkich bogów (w. 66-84) też bardziej przypomina apostrofy z *devotiones*²⁷ niż wezwania bogów podziemnych z *tabellae defixionis*. Może tylko surowy charakter wypowiedzi i jej żywiołowość sugerują powiązania z ludowymi grecko-rzymskimi *defixiones*. A. La Penna, który porównał oba obrzędy, skłonny jest przypuszczać, że Owidiusz "kształtuje w opisie uroczystą formę *devotio*, podczas gdy odwołania do *defixio* wydają się tylko marginalne"²⁸.

Ale nawet brak ostatecznego rozwiązania problemu, *devotio* czy *defixio*, nie przeszkadza zauważyć, że opisanie obrzędu stanowi doskonały pretekst do zmiany sposobu wypowiedzi. Kreowanie poety na kapłana pozwala Owidiuszowi na wprowadzenie do monologu typowych dla inwektywy złorzeczeń. Któż inny jak nie kapłan, pośrednik między bogami i ludźmi, powołany jest do rzucania zaklęć, a niekiedy – do miotania przekleństw, mających się spełnić. Podobny sposób motywacji zmiany charakteru klątw stosuje Owidiusz po raz wtóry, gdy przechodzi do drugiej, dłuższej części właściwej inwektywy w w. 246-248. Tym razem jako podmiot wypowiedzi przyjmuje rolę wieszczka: "ego sum vates" (w. 247). Pobrzmiewają tu nadal echa rozumienia funkcji *vates* zbliżonej do funkcji *sacerdos* (skoro w w. 248 czytamy: "Dent modo di vires in mea verba suos"). Podmiot znajduje się pod opieką bóstw. Zmiana roli *sacerdos* – *vates* podyktowana jest czymś innym. Poeta *sacerdos* wypowiada najpierw złorzeczenia o ogólnym charakterze, dotyczące ziemskiego i pozaziemskiego życia przeciwnika, od w. 251 natomiast rozpoczyna recytację długiego katalogu mitologicznych i historycznych nieszczęść, jakie chce, aby spadły na wroga. Klęski te ułożone są w liczący blisko czterysta wersów zbiór. Logiczne więc wydaje się tu wprowadzenie jakiegoś genialnego poety, erudyty natchnionego boskim szałem, który byłby zdolny ułożyć i wypowiedzieć z siebie tak rozwlekły monolog.

Do tej pory staraliśmy się wyodrębnić elementy kształtujące poemat i sytuację podmiotu lirycznego. Taki sposób obserwacji został nam narzucony przez tekst i kolejno pojawiające się w nim informacje. Część, do której teraz wypada nam przejść, wydaje się bardziej jednolita. Stanowią ją szeregi złorzeczeń różnego rodzaju. Nagromadzenie wielu, podobnie skonstruowanych przekleństw sprawia, że

²⁷ Por. L i v i u s VIII 9.

²⁸ O v i d i u s. *Ibis* s. XXII-XXVII.

stosowana dotąd metoda poszukiwań musi ulec zmianie. Szczególnie zainteresuje nas teraz sposób, w jaki Owidiusz dokonuje napaści literackiej na Ibis.

Zaczynając złorzeczyć, poeta ma najpierw na myśli życie ziemskie człowieka, dlatego "życzy" Ibisowi, aby cała przyroda, bardzo szeroko rozumiana, odwróciła się od niego:

Deneget afflatus ventus et aura suos.
Nec tibi sol calidus, nec sit tibi lucida Phoebe,
Destituant oculos sidera clara tuos.
Nec se Vulcanus nec se tibi praebeat aër,
(w. 107-111)

aby nie mógł znaleźć dla siebie miejsca gdziekolwiek "na ziemi" i "pod słońcem":

Nec tibi det tellus nec tibi pontus iter
Exul, inops erres, alienaque limina lustres.
(w. 112-113)

Padają życzenia głodu ("Exiguumque petes ore tremante cibum" – w. 114). Po prośbach o kary mające spaść na ofiarę z zewnątrz poeta nie oszczędza ciała wroga, życząc mu ciągłego cierpienia fizycznego, bólu i choroby:

Nec corpus querulo nec mens vacet aegra dolore,
Noxque die gravior sit tibi, nocte dies.
Sisque miser semper, nec sis miserabilis ulli.
(w. 115-117)

Swoimi modlitwami chce pozbawić Ibis zrozumienia i życzliwości ludzi ("Gaudeat adversis femina virque tuis" – w. 118). I, jakby tego nie było dosyć, dodaje:

Qui, mala cum tuleris plurima, plura feras.
(w. 120)

Wspomniano już, że wrogość poety stanowi nić tematyczną poematu. Pamiętamy, jak została ona opisana rozbudowanym porównaniem w *prooemium* (w. 31-40). Zobrazowanie wielkości nienawiści pojawia się w tekście raz jeszcze (w. 135-138) i ponownie służy ono do wytyczenia długości trwania "wojny" stron:

Tecum bella geram; nec mors mihi finiet iras
Saeva sed in manes manibus arma dabit.
(w. 139-140)

Tym razem kres jej nie zostaje określony (opozycja do w. 43). Gdybyśmy mieli wątpliwości co do realizacji tego zamierzenia, to poeta wyjaśnia, że żaden rodzaj

śmierci, jaką może zginąć, nie przeszkodzi mu w osiągnięciu celu (w. 145-154), bo przecież jako mara może także prześladować swą ofiarę (w. 157-158):

Denique quidquid ages, ante os oculosque volabo
Et querar, et nulla sede quietus eris,
(w. 157-158)

Wszystko podporządkowane ma być temu, by oszczercę doprowadzić do śmierci, ale i ona nie oswobodzi Ibisa. W poetyckich wizjach podmiot wypowiada dalsze złorzeczenia, obejmujące to, co chce, aby spadło na adwersarza po zgonie i w "życiu pozaziemskim". Po pierwsze, pozbawia go pochówku (w. 163-166), ciało Ibisa ma być zbeszczeszczone przez ludzi, nie przyjmie go też ziemia (w. 168). Odrzucone zwłoki staną się łupem zwierząt (*vultur, canis, lupus*), ich szponów, dziobów i pysków (w. 169-172).

Okrutnie potraktowany Ibis zostanie zmuszony do ucieczki do krainy umarłych. W swej tułaczce, według życzeń podmiotu, nie znajdzie miejsca ani wytchnienia na Polach Elizejskich i zatrzyma się dopiero "in diversa loca" (w. 173-174). Miejsce nie jest wyraźnie nazwane, ale dzięki opisowi postaci, które można tam zobaczyć, gdy wykonują nakazane im daremne prace lub męczą się, nie mogąc zaspokoić swych pragnień, odgadujemy, że poeta zsyła wroga do Tartaru:

Sisyphus est illic saxum volvensque petensque,
Quique agitur rapidae vincit ab orbe rotae,
Iugibusque novem summus qui distat ab imo,
Visceraque assiduae debita praebet avi.
Quaeque gerunt umeris perituras Belides undas,
Exulis Aegypti, turba cruenta, nurus.
Poma pater Pelopis praesentis quaerit, et idem
Semper eget liquidis, semper abundat aquis.
(w. 175-182)

Poetycki obraz pozwala rozpoznać znajdujących się w Tartarze Syzyfa, Iksiona, Danaidy, Tantalą i Tityosa, których męki i cierpienia, według przepowiedni podmiotu, przejmie na siebie Ibis (w. 189-190). Będzie pchał głaz, jak Syzyf, wirował w kole, jak Iksion, łaknął i pragnął bez możliwości nasycenia jak Tantal, żywił własną wątrobą ptaki jak Tityos (w. 191-194). Zanim Ibis zostanie poddany wiecznym mękom, czeka go spotkanie z okrutnymi Eryniami, które zmuszą ofiarę torturami do wyznania zbrodni (w. 183-186), oraz z jednym z trzech sędziów dusz – Ajakosem (w. 187-188), poddającym pomysłom nowych mąk dla Ibisa. W tym swoistego rodzaju wykładzie eschatologii została przedstawiona powszechnie znana tradycja wizji podziemia.

Głównym zadaniem analizy najdłuższej części poematu (w. 251-638) wydaje się pokazanie metody, dzięki której zostaje skonstruowana zadziwiająco długa napaść²⁹. Krótki fragment opisu klątw, jakie mają osiągnąć Ibisa w Tartarze, podsuwa klucz do rozwiązania problemu. Tutaj po raz pierwszy pojawia się, wykorzystany na bardzo szeroką skalę w dalszej części utworu, sposób zestawiania mitów i prezentacji ich w jedno- lub dwuwersowych wypowiedziach przez zasygnalizowanie jakiegoś jednego elementu z całej legendy. Przykłady mitologiczne zostają przywołane przez pewien charakterystyczny dla danej opowieści jeden szczegół, jak na przykład Tantal jako ten, który nie może zaspokoić wiecznego głodu i pragnienia (w. 179-180, 193). Drugą właściwością w konstrukcji inwektywy są *ambages*, rozumiane jako "wykrętna mowa", mowa nie wprost, zaciemniająca rozumienie przykładu mitologicznego. W opisie Tartaru z przedstawionych postaci jedynie Syzyf nazwany jest własnym imieniem (w. 175), pozostałych rozpoznajemy po rodzaju odbywanej kary (np. w. 176 – Iksion) lub przez koligacje rodzinne (Danaidy z imienia dziadka i teścia, w. 177-178). Zgodnie z wcześniejszym założeniem (w. 57, 59) poeta z upodobaniem dąży rozmaitymi drogami do zagmatwania wypowiedzi, by jednocześnie stała się intelektualną zagadką.

Obie wyodrębnione cechy zostają rozwinięte i zwielokrotnione w drugiej części inwektywy (w. 251-638). Liczba nagromadzonych – mitologicznych i historycznych – przykładów (*exempla*) jest tutaj tak duża, że w konsekwencji powstaje bardzo długi katalog³⁰ złorzeczeń, swoistego rodzaju kolekcja.

Wszystkie *exempla*, nanizane na szkielet inwektywy, są tak sformułowane, by realizować w utworze swą funkcję przekleństwa. Pojedyncza całość ma budowę dwudzielną i składa się z przedstawienia "ut" – "jak (ktoś)", po którym następuje przykład, oraz z drugiego elementu, "tak ty", w którym zawarte są złorzeczenia skierowane do Ibisa, np.:

Utque necatorum Darei fraude secundi
Sic tua subsidens devoret ora cinis.

(w. 315-316)

Zacytowany przykład jest jednym z bardziej wyraźnych, lecz poeta nie trzyma się jednego schematu. Niekiedy jedna część porównania, bo takim terminem możemy nazwać każdą dwuczęściowo zbudowaną klątwę³¹, jest bardziej rozwinięta.

²⁹ "Każdej analizie musi towarzyszyć świadomość konieczności selekcji zgromadzonych spostrzeżeń, selekcji opartej na pewnej hierarchii" (S. S a w i c k i. *Uwagi o analizie utworu literackiego*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria 1: *Prace z lat 1947-1964*. Wybór prac: H. Markiewicz. Wrocław 1987 s. 372).

³⁰ Genologię i rozumienie terminów "katalog" i "exemplum" wyprowadza Bernhardt (jw.).

³¹ Por. I. M. F r é c a u t. *L'esprit et l'humour chez Ovide*. Grenoble 1972 s.

Wtedy *exempla* z różnych mitów podporządkowane są jednemu rodzajowi śmierci lub innych katuszy, jak na przykład przy życzeniach nieszczęść morskich podane są obok siebie dwa mity:

Nec tibi sit melior tumidis Neptunus in undis;
Quam cui sunt subitae frater et uxor aves;
Sollertique viro, lacerae quem fracta tenentem
Membra ratis Semeles est miserata soror.

(w. 275-278)

Skatalogowane złorzeczenia są tak różnorodne, że na próżno doszukiwalibyśmy się w nich określonego planu: utonięcia, morderstwa, zdrady, pożarcia, upadki, ukąszenia ukryte w mitologicznych i historycznych przykładach następują po sobie i mieszają się bez określonego porządku. Próbowano wszakże doszukać się jakiejś logiki w labiryncie klątw³², lecz nawet w przypadkach, gdy wydaje się, że pewne reguły istnieją, dostrzeżenie ich jest bardzo trudne i możliwe dopiero dzięki szerokim scholiom i komentarzom. Różne były próby uporządkowania tragicznych losów z *exempla*, np. według rodzaju śmierci (oślepieni – w. 259-272; porażeni piorunem – w. 469-479, chociaż Ajaks Ojleus pojawia się już w w. 341-342; obłąkani – w. 343-348) lub według centralnej postaci (Herkules – w. 401-404; Tezeusz – w. 405-412). Takie poszukiwania jednak pozbawione są głębszego sensu. Jak już zauważono, obok siebie padają życzenia otrucia, spalenia, zasypania, rozszarpania, zbrodni w rodzinie itp. Skłania to do wniosku, że ta część poematu rządzi się wyłącznie zasadą indywidualnego kojarzenia wątków. Dochodząc do rozważań nad jednym rodzajem śmierci, Owidiusz rozprawia o nim aż do wyczerpania; odstępuje od tematu, aby powrócić do niego, jeżeli pamięć podsunie mu nowy przykład³³, tak że chociażby na przykład motyw strącenia ze skał, rozbicia i zatonięcia (morze, rzeka) powraca kilkakrotnie (w. 285-286, 293-294, 325-326, 339-340, 309-310 i in.). Imię ofiary przypomina inne, mimo że sposoby ich uśmiercenia nie miały z sobą nic wspólnego. Ten rodzaj kojarzenia pojawia się chociażby przy przykładach dotyczących męczenia i śmierci różnych pisarzy i poetów (w. 519-526). Homonimiczność przyczynia się także do grupowania mitów. Obok siebie znaleźli się, na zasadzie podobieństwa imion, Pyrrus król Epiru (w. 301-302), Pyrrus syn Achillea (w. 303-304) i jeszcze jeden Pyrrus, wnuk tego pierwszego. Z tych trzech różnych postaci tylko jeden nazwany jest swoim imieniem. W podobny sposób tworzą grupę Ajaksowie (w. 341-343) i trzej Glaukowie (w. 555-556). Jeszcze inną nicią łączącą przykłady jest pokrewieństwo

³² Badania takie przeprowadzili: R. Ellis, J. André, C. Zipfel.

³³ Por. O v i d e. *Contre Ibis* s. VII-X.

(Damasichton, Amphion, Niobe – w. 581-585, a Niobe zamieniona w kamień sprowadza Battosa – ofiarę takiej samej kary – w. 586).

Exempla zebrane w długi katalog świadczą o aleksandryjskich tradycjach Owidiuszowego *Ibisa*. Ale jeszcze bardziej poezję hellenistyczną w jej poszukiwaniu tego, co dziwne, i w zamiłowaniu do komplikacji tekstu przypominają w poemacie *ambages*. Podany w nich w wieloznaczny sposób mit stanowi niekiedy prawdziwą zagadkę. Owidiusz stosuje różne metody służące zaciemnieniu aluzji i zmyleniu czytelnika³⁴. Postać mitologiczna wspomniana bywa przez swoje czyny, jak na przykład Akteon, który podejrzwał Dianę:

Quique verecundae speculante labra Dianae,
(w. 479)

lub powód, przez który zginęła, jak na przykład Aegeus:

Ut qui Theseae fallacia vela carinae.
(w. 495)

Najczęściej nazwana jest pośrednio poprzez przywołanie jej krewnych (np. "Callirhoesque viro" – w. 348; "Talai gener" – w. 354; "de fratre Medusae" – w. 447), nawet najdalszych (np. Perseusz w w. 463 przez imię pradziadka: Abas – jako Abatianides). Bohaterzy wspomniani są też przez nazwę kraju rodzinnego (np. Atarnides – król Atarne – w. 319). Zagadki onomastyczne powodują niekiedy pomieszanie osób (np. wspomniani już Achilles = Pyrrus – w. 301), a Pyrrus = Neoptolemos – w. 303). Dla zmylenia Owidiusz dodaje epitety, które dalekie są od wyjaśnienia mitu, w rzeczywistości oddalają czytelnika od zrozumienia, zwłaszcza czytelnika współczesnego. Na szczęście badacze wykazali przy *ambages* dużą przenikliwość³⁵. Nie rozwiązane pozostają jedynie te zagadki, na które odpowiedzi udzielić mogą tylko nowe odkrycia fragmentów tekstów Kallimacha jako głównego do nich źródła inspiracji.

Żadnego komentarza mitologicznego nie wymaga jedynie ostatnie przekleństwo rzucone na *Ibisa*:

Denique Sarmaticas inter Geticasque sagittas
His precor ut vivas et moriari locis.
(w. 637-638)

³⁴ Zestawienie sposobów przedstawia J. André (tamże s. XVI-XVII).

³⁵ Por. przypis 32 niniejszego artykułu.

Miejsce umieszczenia tego złożeczenia na samym końcu rozbudowanej serii, liczącego ponad 400 wersów katalogu, trudnego z uwagi na zaciemnienia i nużącego przez swą długość, sprawia, że jest on w pewien sposób szczególnie podkreślone. "Tysiące" możliwości śmierci, wymyślne nieszczęścia, jakich życzy ofierze, nie są tak straszne jak wydalenie z ojczyzny. Cierpienia wygnańca znał Owidiusz z doświadczenia. Świadcstwa, jak ciężko znosił życie z dala od Rzymu, można odnaleźć w wielu elegiach wygnańczych. Można więc uważać to życzenie za najbardziej okrutne³⁶.

Banicja jest w wielu przykładach nieszczęściem najbardziej realnym. Pozostałe przykłady krzywd, niezależnie, czy geneza ich sięga do mitologii czy do historii, są raczej policzone na efekt³⁷. Poeta świadomie bawi się brutalnymi scenami porównań i zawartym w nich okrucieństwem³⁸. Przytaczanie przykładów jest dla niego jedynie intelektualną i językową zabawą. Poeta, obywatel wielkiego miasta, stolicy imperium, nie mógł wierzyć w skuteczność klątw i możliwość ich spełnienia. L. P. Wilkinson uważa, że Owidiusz gardził zabobonami w rodzaju przekleństw, stąd nie można traktować utworu za rzeczywisty zbiór złożeń. Nikt, kto zachwycał się *Metamorfozami*, nie powinien sądzić, że w *Ibisie* jest coś "serious"³⁹. Poemat jest przede wszystkim dziełem literackim, jakby wzięciem udziału Owidiusza w swoistego rodzaju konkursie poetyckim na inwektywę rozpisany przez wielowiekową tradycję gatunku.

Literacki charakter inwektywy pozwala utrzymać staranna kompozycja poematu. Dzięki *prooemium* i *conclusio*, powtarzającą ideę utworu, całość spięta jest jakby klamrami. Chociaż z tekstu dają się wyodrębnić wyraźnie różniące się fragmenty, to jednak wszystkie one realizują nadrzędny zamysł poety. Najczęściej o jedności artystycznej utworu decyduje jakaś jedna dominanta, która podporządkowuje sobie poszczególne elementy i jakości⁴⁰. W kontekście *Ibisa* wydaje się, że tą dominantą jest intencja poematu narzucona postawą podmiotu. Jej zwerbalizowaniem może być fragment w. 30: "tibi hostis ero". Słowa te, jak można sądzić, ewokują kolejne elementy współtworzące poemat i realizujące koncepcję *Ibisa* jako inwektywy.

Założona wrogość (nieważne, czy wywołana sytuacją realną czy fikcyjną) nakazuje poecie podjąć walkę, literacką wojnę piórem ("committam proelia versu"

³⁶ Podobne życzenie zamyka listę złożeń elegii *Tr.* III 11: "ipse velim poenas experiare meas".

³⁷ "The poet is clearly interested in his own hyperbolic ingenuity, not in the efficacy of his curses or even in verisimilitude" (W i l k i n s o n, jw. s. 357).

³⁸ Por. G. W i l l i a m s. *Change and Decline. Roman Literature in the Early Empire*. London 1978 s. 188-189.

³⁹ Jw. s. 353: "No one who has appreciated the Metamorphoses should imagine that there is anything serious here".

⁴⁰ S a w i c k i, jw. s. 375-376.

– w. 45, "tecum bella geram" – w. 139). Konsekwencją są serie przekleństw zebranych w popisowym katalogu. Nienawiść, której pierwotnie wyznacza się kres śmiercią złorzeczącego ("donec mihi vita manebit" – w. 43), gdy potok klątw stale rośnie, wydłuża czas agresji w nieskończoność ("nec mors mihi finiet iras" – w. 139). Jedność intencji poematu pozwalają też zachować odpowiednie przemiany roli podmiotu mówiącego (*sacerdos*, *vates*), urozmaicające tekst i dające logiczne wytłumaczenie dla zmian charakteru złorzeczeń. Wprowadzona scena obrzędu religijnego dopełnia tła miotanym przekleństwom.

Brak jest przypomnień o intencji utworu w części inwektywy ozdobionej przez liczne *exempla* (w. 251-638). Jest on uzasadniony, ponieważ napastliwy charakter wypowiedzi, ukryty w zwielokrotnieniach i nagromadzeniu przykładów, najpełniej pozwala realizować zamierzenie poetyckie.

Koncepcję poematu-inwektywy poeta urzeczywistnia odpowiednio dobranymi środkami. Nie dziwi, że Owidiusz, znając tajniki retoryki, skorzystał w *Ibisie* z figur, jakie podsuwała mu sztuka wymowy. Rozwijając intencję utworu, zastosował przede wszystkim zaskakującą umiejętność amplifikacji – rozciągania, dopełniania i wzbogacania tematu⁴¹. Kwintyliian wymienia cztery figury służące głównie amplifikacji: *incrementum*, *comparatio*, *ratiocinatio* i *congeries*⁴².

Przykładem *ratiocinatio* (= rozważanie, wnioskowanie) może być sposób prezentacji wroga, o którym dowiadujemy się z przedstawienia jego działań wymierzonych przeciwko wygnanemu poecie (w. 7-21), a nie wprost – za pomocą ostatecznie sformułowanych wniosków. *Incrementum* (= przyrost, wzrost) zastosowane zostało do opisu długości trwania nieprzyjaźni (w. 31-40, w. 135-140). W obu wypadkach obrazowaniu pomagają kunsztownie rozwinięte porównania mające znamiona przesady, hiperboli.

Najszerzej wykorzystane zostały dwa inne sposoby amplifikowania. Katalog złorzeczeń, zarówno pierwszy, krótszy, jak i przede wszystkim długi zbiór przekleństw mitologicznych, to nic innego jak urzeczywistnienie zasady *congeries* (= nagromadzenia). Poeta zebrał w jeden ciąg przykłady, omalże niemożliwe do zliczenia, a wszystkie dla zilustrowania jednej myśli⁴³. Kumulację spotykamy w różnych kontekstach, a stanowią ją zwłaszcza katalogi nieszczęść (w. 107-196, 251-638). Charakterystyczna przy nagromadzeniu jest forma wypowiedzi, powtarzająca się niemal w każdym pojedynczym kupiecie. *Congeries* mogą łączyć w jedną grupę

⁴¹ Por. *Słownik terminów literackich*. Pod red. J. Sławińskiego. Wyd. 2 poszerz. i popr. Wrocław 1988 s. 27.

⁴² Por. M. F. K w i n t y l i a n. *Amplifikacja (Inst. orat. 8, 4)*. Tłum. M. Nagnajewicz. "Meander" 39:1984 z. 7-8 s. 365-370.

⁴³ Tamże s. 369: "Do amplifikacji można zaliczyć kumulację (nagromadzenie) słów i zdań, które oznaczają ten sam przedmiot. Bo chociaż nie tworzą one gradacji wertykalnej, to jednak ich przedmiot zyskuje na sile dzięki tej, że tak powiem, przymie".

określenia bliskoznaczne, synonimy, wyrazy o podobnym zabarwieniu, całe wypowiedzi⁴⁴. W *Ibisie* Owidiusza najczęściej mamy do czynienia z kumulacją całych form zdaniowych, np. w. 107-122.

W części inwektywy opartej na *exempla* historyczno-mitologicznych powielana jest forma porównania (*comparatio*), szeroko wykorzystywana w całym poemacie. Każdy niemal dowolnie wybrany fragment tekstu ilustruje ten rodzaj amplifikacji, np.:

Utque ferox Phalaris, lingua prius ense resecta
 More bovis Paphio clausus in aere gemas.
 Dumque redire voles aevi melioris in annos,
 Ut vetus Admeti decipiare socer.

(w. 439-442)

Fixus et in duris carparis viscera saxis,
 Ut cui Pyrrha sui filia fratris erat.
 Ut puer Harpagides referas exempla Thyestae,
 Inque tui caesus viscera patris eas.

(w. 543-546)

Zgrupowanie obok siebie tak dużej liczby wypowiedzi o jednakowym charakterze sprawia, że wiele dwuwersów *Ibisa*, z których z reguły każdy stanowi oddzielne porównanie, rozpoczyna się tak samo jednym ze spójników, np.⁴⁵:

1. *ut*:

Ut iacet Aonio luctator ab hospite fusus,
 Qui, mirum, victor, cum cecidisset, erat:
 Ut quos Antaei fortes pressere lacerti:
 Quosque ferae morti Lemnia turba dedit:
 Ut qui post longum, sacri monstrator iniqui,
 Elicuit pluvias victima caesus aquas;

(w. 393-398)

2. *utque*:

Utque repertori nocuit pugnacis iambi,
 Sic sit in exitium lingua proterva tuum.
 Utque parum stabili qui carmine laesit Athenin,
 Invisus pereas deficiente cibo.

(w. 521-524)

3. *aut*:

Aut, ut Cassandreu domino non mitior illo,
 Saucius ingesta contumuleris humo.
 Aut ut Abantiades, aut ut Cycneius heros,

⁴⁴ Słownik terminów literackich s. 302.

⁴⁵ Kolejność przykładów (*ut*, *utque*, *aut*) według częstotliwości występowania.

Clausus in aequoreas praecipiteris aquas.

(w. 461-464)

Anaforyczne szeregi dystychów mogą w przypadku *Ibisa* sugerować stylizację na pierwotne łacińskie *carmina*⁴⁶, chociaż wyprowadzenie konkretnych wniosków wymagałoby bardziej szczegółowych badań warstwy fonetycznej poematu. Podstawowa funkcja tych powtórzeń wydaje się mniej skomplikowana. Łańcuchy repetycji pełnią rolę czynnika wiążącego pojedyncze wypowiedzi, spajają je w płaszczyźnie treściowej i metrycznej.

Repetycje wyrazów czy nawet całych części zdaniowych zdarzają się w poemacie nie tylko w partiach inicjalnych wersów. Przyjrzyjmy się wybranym z tekstu fragmentom, np.:

w. 55 devovet Ibin
56 [...] devoveo teque tuosque [...]
57 [...] ille [...]
59 Illius [...] in Ivide

107 [...] tibi [...] tibi
109 Nec tibi [...] nec tibi
111 Nec se [...] nec se tibi
112 Nec tibi [...] nec tibi

Powtórzenia, jedna z podstawowych figur *elocutionis*, są tu wyrazem emocjonalnego zaangażowania podmiotu. Różnego rodzaju zwielokrotnienia mają w *Ibisie* na celu zaakcentowanie dosadnego charakteru złorzeczeń. Poza tym należy pamiętać, że repetycje są w twórczości Owidiusza elementem szeroko wykorzystywanym jako manifestacja sprawności pisarskiej, popis zdolności kompozycyjnych⁴⁷. Niekiedy ich obecność graniczy z żartem słownym, jak np. w *Ibisie*:

Qui, mala cum tuleris plurima, plura feras

(w. 120)

Causoque non desit, desit tibi copia mortis

(w. 123)

To już żonglerka, dodająca humoru retoryczna umiejętność.

Na zakończenie analizy poematu wypada powrócić raz jeszcze do problemu adresata. Jest nim jakiś dawny znajomy, nazwany dla potrzeb utworu przez poetę

⁴⁶ Cechy wersów łacińskich w pierwotnych *carmina* przedstawił A. W. de G r o o t. *Le vers saturnien littéraire*. "Les études classiques" 12:1934 s. 284-310 oraz t e n ż e. *Le mot phonétique et les formes littéraires du Latin*. "Revue des études latines" 12:1934 s. 118-127.

⁴⁷ Por. G. H o w e. *A Type of Verbal Repetition in Ovid's Elegies*. "Studies in Philology" 13:1916 s. 81-91; Z a r z y c k a - S t a Ń c z a k, jw. s. 56-57.

Ibisem. Nie zamyka to problemu, a istnienia w tym miejscu znaku zapytania wydają się dowodzić opracowania i komentarze do *Ibisa*. Nawet w tych pracach, które skrótowo zaznaczają obecność poematu w dorobku Owidiusza, wskazuje się na brak rozwiązania zagadki, czy pod imieniem Ibisa kryje się jakaś realna osoba⁴⁸. L. P. Wilkinson formułuje to pytanie bardzo poetycko: "Who was Ibis? Was he more than a shadow?"⁴⁹ W odpowiedzi przytacza dokładnie rozumowanie i dowody A. E. Hausmana na to, że Ibis to nikt. Tezę argumentuje faktem pominięcia przez poetę prawdziwego imienia przeciwnika i nazwania konkretnego przewinienia, następnie bardzo poetyckim wyznaczeniem urodzin Ibisa na jeden z feralnych dni przy niekorzystnym układzie gwiazd, umieszczeniu go w nieprzychylnym i nieodpowiednim dla niemowlęcia miejscu w Afryce. Atmosfera przy narodzinach wydaje się tak fantastyczna i nierealna jak rzucane potem przekleństwa: "zbyt okropne, aby były prawdopodobne, i zbyt nieprawdopodobne, aby były prawdziwe"⁵⁰. Trudno nie zgodzić się z taką oceną. Z drugiej jednak strony słuszne wydaje się również spostrzeżenie Stabryły, że utwór zawiera "potężny ładunek emocjonalny"⁵¹ ujawniający się chociażby w następującym dwuwierszu

Quasque ego transiero poenas, patiatur et illas,
Plenius ingenio sit miser ille meo.

(w. 91-92)

Postać Ibisa wydaje się być urealniona tą zaciekłością. A poeta sam wyznaje również, że kieruje nim gniew i ból:

Carmina dum capiti male fido dira canentur
Et peragent partes ira dolorque suas.

(w. 85-86)

Pamiętamy także, że temat przyjaciela, który zawiódł, czy wręcz jakiegoś oszczerca pojawiał się i wcześniej w elegiach wygnańczych. Próbując łączyć wszystkie argumenty, z jednej strony wybitnie literacki charakter utworu, a z drugiej – bardzo prawdopodobne istnienie osób, które odwróciły się od poety po jego wygnaniu, czy nie można wówczas wyprowadzić wniosku, że świadomość poety o istnieniu jakiegoś wroga w Rzymie, ból z tego powodu wobec bezsilności

⁴⁸ Na przykład S t a b r y ł a, jw. s. 331: "Nie potrafimy ustalić, kim był anonimowy wróg i oszczerca poety".

⁴⁹ *Ovid Recalled* s. 355.

⁵⁰ A. E. H o u s m a n. "Listy filologiczne" 1920 s. 316: "too awful to be probable and too improbable to be awful".

⁵¹ *Owidiusz. Świat poetycki* s. 331.

człowieka na wygnaniu, brak możliwości innej reakcji pchnęły Owidiusza do napisania inwektywy, gatunku pozwalającego na odreagowanie psychiczne. Mógł wszakże istnieć i inny powód, wspólny dla wszystkich utworów wygnańczych. Poeta kontynuował pisanie w Tomi, ponieważ zaniechanie literackiej aktywności nie leżało w jego naturze⁵². On, który – jak głosi legenda – nawet chłostany przez ojca odpowiadał heksametrem, nie potrafił oderwać się od poezji. Ona też stała się jego pocieszycielką na wygnaniu, rodzajem schronienia przed nieszczęściem, poniżeniem, samotnością, smutkiem i tęsknotą (*Tr.* IV 10, w. 115-119). W tym świetle możemy traktować *Ibisa* jako dość niezwykły, bo w formie inwektywy, rodzaj konsolacji.

Ważniejszą sprawą od domniemywań dotyczących realności adresata czy celu napisania poematu wydaje się określenie założonego przez poetę odbiorcy. Wielopoziomowość roli nadawcy w *Ibisie* (podmiot mówiący, poeta, Naso) ma swoje odpowiedniki w układzie odbiorczym. Adresat wewnątrztekstowy, przywołany przez podmiot, nie wzbudza wątpliwości, ale poza nim poemat skierowany jest do jakiegoś konkretnego czytelnika. W przypadku utworów antycznych trudno ocenić płaszczyznę relacji: autor, postać realna – czytelnik, członek publiczności literackiej. Stosunek ten jest zatarty przez zmiany historyczne i socjologiczne. Każdy wiersz jednak ma swojego czytelnika idealnego, jest przecież adresowany do swojego wirtualnego odbiorcy⁵³. Zakłada się, że odbiorca ów potrafi odczytać intencje pisarza, jest świadomy zastosowanych w dziele norm i reguł. W tym świetle trzeba przyznać, że *Ibis* wymaga od swojego idealnego czytelnika wielkiej wiedzy i świadomości literackiej. Zakłada u niego znajomość reguł sztuki retorycznej i poetyckiej, tradycji gatunkowej inwektywy, wiedzy historyczno-literackiej, ułatwiającej wycucie aluzji, a przede wszystkim niezwyklej zdolności rozwiązywania mitologicznych zagadek. Dopiero pełna świadomość przynajmniej wymienionych kompetencji pozwoli dostrzec w poemacie dzieło, a nie odstraszący i mrożący zbiór przekleństw, w autorze natomiast tego, który sam siebie nazywał "lusor" – żartowniś, kpiarz (*Tr.* IV 10, w. 1) i który w omawianej inwektywie potrafił zabawić się całym arsenałem znanych mu środków, by sparodiować kolejny gatunek literacki i zmierzyć się z niepodważalnym autorytetem poezji Aleksandryjskiej Kallimachem, autorem inwektywy o takim samym tytule.

⁵² E. I. K e n n e y. *The Poetry of Ovid's Exile*. "Proceedings of the Cambridge Philological Society" 11:1965 s. 37-49. Autor uważa, że Owidiusz kontynuował pisanie na wygnaniu z dwóch powodów: po pierwsze – z natury nie potrafił wyrzec się pisania, po drugie – miał nadzieję, że w sile poezji leży szansa na odmiannę losu, rehabilitację w oczach Augusta.

⁵³ M. G ł o w i ń s k i. *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego*. W: *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. Kraków 1977 s. 67, 71.

OVID'S *IBIS* – A LITERARY ANALYSIS

S u m m a r y

The poem, written in exile, is among Ovid's less well-known works. Following, as indicated by the writer himself, the literary tradition of invective pieces in the style of Archilochus and a lost poem of the same title by Callimachus, *Ibis* comprises several hundred verses of mythological malediction against the poet's enemy in Rome. The piece, composed into a brace structure in accordance with the rules of rhetoric, consists of several distinct thematic units. The largest part (more than half of the poem) contains sequences of curses linked only by mental association. Ovid makes ample use of rhetorical devices. As in his earlier works, also in *Ibis* he plays with words, constructing ever more complex variations. The poem, different as it is from Ovid's all other output, is an intriguing piece of writing. It is possible to read it as a parody an uncommon form of consolation in disguise.

Translated by Adam Pasicki