

WOJCIECH KOPEK

PRÓBA SEMIOTYCZNEJ ANALIZY KOMPOZYCJI
I PRZESTRZENI ELEGII
VIDI TE IN SOMNIS (II 26A) PROPERCJUSZA

W komentarzu z roku 1881 John Percival Postgate stwierdził, iż „bez wątpienia sen, który opisał Propertjusz naprawdę miał miejsce”, a od poetycko opracowanej figury (np. u Owidiusza, *Am.* III, 5) różnił się realizmem i przejrzystością¹. Zdanie badacza usytuowało elegię w kontekście biografizmu, w utożsamieniu autora z podmiotem². W tle zaś funkcjonowało nurtujące filologów pytanie, dlaczego we śnie poety to delfin, nie zaś sam kochanek pośpieszył na pomoc Cynthii i dlaczego dopiero po reakcji delfina poeta usiłował wskoczyć do wody na ratunek tonącej, przed czym ostatecznie cofnął się ze strachu.

Próba usunięcia problemu prowadziła nawet do manipulacji kolejnością wersów³. Za przykład może posłużyć wydanie Aemiliusa Baehrensa z roku

Dr WOJCIECH KOPEK – asystent w Katedrze Filologii Łacińskiej, Instytut Studiów Klasycznych i Orientalnych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pwała II, adres do korespondencji: Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin; e-mail: kopekw@kul.lublin.pl

¹ *Select Elegies of Propertius*. Ed. J.P. Postgate. London 1881 s. 136-137 [eleg. II 26a jako III 21]. Komentarz wciąż jest wartościowy w warstwie intertekstualnej.

² Przykładem XIX-wiecznej filologii, rozpiętej pomiędzy osobą poety a jego twórczością jest praca W.Y. Sellara *The Roman Poets of The Augustan Age. Horace and The Elegiac Poets*, w której badacz wydzielił osobną część biograficzną i artystyczną: *Propertius: Life and personal characteristics* oraz *The art and genius of Propertius*. Przy czym należy podkreślić szczególny nacisk, jaki autor położył na często powracający przymiotnik *personal*. Nie oznacza to, że owa ogólna wizja literatury ujmuje wartości poszczególnym analizom, dokonany przez ówczesnych filologów. Chodzi raczej o możliwość podążania „inną drogą” bez konieczności zrywania więzów z filologiczną tradycją. W.Y. SELLAR. *The Roman Poets of The Augustan Age. Horace and The Elegiac Poets*. Oxford: Clarendon Press 1899².

³ H. JACOBSON. *Propertius 2, 26A: The Poet as Lifesaver*. „Quaderni Urbinati di Cultura Classica” 16:1984 No. 1 s. 1-2. Jest to przejaw szerszego zjawiska „przemieszczania dystychów”. Zob. P.J. ENK. *Dislocation of Couplets in the MSS. of Propertius*. „Mnemosyne” 9:1956 Fasc. 2 s. 145-152.

1880, w którym (nie po raz pierwszy) wersy 11-12 zostały umieszczone między dystychem 9 a 10, z zachowaniem tradycyjnej numeracji. Elegia augustowska jest na to szczególnie podatna ze względu na zasadę zamykania w dystychu myśli skończonej⁴. Tego typu manipulacja przypomina jednak zbytnio projekt „liberatury”, pozwalającej na dowolne łączenie gotowych fragmentów w coraz to inne teksty bez formy kanonicznej. Operację taką przeprowadzono na elegii II 26a, uzyskując nową jakość⁵:

| | |
|---|----|
| Sed tibi subsidio delphinum currere vidi, | 17 |
| Qui, puto, Arioniam vexerat ante lyram. | 18 |
| At tu vix primas extollens gurgite palmas | 11 |
| Saepe meum nomen iam peritura vocas. | 12 |
| Iamque ego conabar summo me mittere saxo, | 19 |
| Cum mihi discussit talia visa metus. | 20 |

„Propercjusz” widzi nadpływającego na pomoc delfina, lecz mocne przeciwstawienie w wersie 11 (obecnie 17) *at tu* wskazuje, że pomoc nie została udzielona. Dynamizmu sytuacji dodaje *iamque* w wersie 19, jak gdyby podmiot usiłował wyprzedzić zwierzę.

Włączenie „Propercjusza” w wydarzenia tekstowe zrodziło problem motywów postępowania rzeczywistego człowieka w tekście literackim. Taką postawę podważał już w roku 1921 William Kerry. Nawiązując do komentarza Postgata pisał, iż śladów realnego snu mógłby dopatrzeć się jedynie w pierwszych i ostatnich wersach (1-4; 19-20), zaś całość utworu uznał za erudycyjne nawiązanie do *Ifigenii w Taurydzie* Eurypidesa⁶. Pomimo to w komentarzu Harolda Butlera i Erica Barbera z roku 1933 po raz kolejny głównym tematem okazała się kwestia udzielenia tonącej pomocy. Badacze zasadniczo zgodzili się z propozycją Ae. Baehrensa, pisząc, że taka zamiana służy podkreśleniu wymowy i dynamiki ostatnich wersów, w których bohater, niezależnie od pomocy niesionej przez delfina, rzuca się do wody na ratunek kobiecie⁷.

⁴ *Metryka grecka i łacińska*. Red. M. Dłuska, Wł. Strzelecki. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich–Wydawnictwo PAN 1959 s. 113.

⁵ *Sex. Propertii Elegiarum Libri IV*. Rec. Ae. Baehrens. Lipsiae: In Aedibus B.G. Teubneri 1880 s. 81-82.

⁶ W. KERRY. *An Echo of Euripides in Propertius*. „The Classical Review” 35:1921 No. 3-4 s. 64-65.

⁷ *The Elegies of Propertius*. Eds. H. Butler, E. Barber. New York: Georg Olms Verlag 1996 [reprint Oxford 1933] s. 234. Nie było to stanowisko osamotnione, również P.J. Enk podobnie interpretował zachowanie „poety” w tekście i równie dużo wagi przykładał do konfiguracji delfin-poeta, przyjmując stanowisko Baehrensa. Jednak zajmował się on głównie kwestiami tekstologicznymi i edytorskimi. Zob. P.J. ENK. *Ad Propertii Carmina Commentarius Criticus*. Zutphaniae: W.J. Thieme 1911 s. 159-160.

Zaburzona logika snu wraz z próbą przemieszczenia wersów, by bardziej zrozumiałym uczynić „skok poety na pomoc”, odżyła w artykule Luigiiego Alfonsi z roku 1949. W *Note Properziane* wskazał na literacki motyw delfiniej *philanthropia* zaczerpnięty z utworu Euforiona *Thrax* i stwierdził, że legendarna opowieść została przez Propercjusza w naturalny sposób przeniesiona do prawdziwej historii. Kwestię uzupełniło przypuszczenie, iż „Propercjusz” nie chciał zostać pokonany przez delfina w udzieleniu ratunku, wobec czego podkreślał, że on również usiłował pośpieszyć z pomocą (*iamque ego conabar*, w. 19). Motyw ten badacz uznał za ironiczne *aprosdoketon*, które opierało się na wprowadzeniu elementu zaskakującego⁸.

Sprawa „delfina” powróciła w artykule A.W.J. Hollemana w roku 1970. Podążając za kolejnością wersów przekazaną w manuskryptach, pisał, że do wersu 17 sen jest czytelny, problem pojawia się wraz z przybyciem delfina. Badacz zaznaczył, że Enk w wydaniu z 1927 r. wciąż przedrukowywał wersję Baehrensa (z przeniesieniem wersów 11-12), a w swym monumentalnym komentarzu z roku 1962 wyrażał niezadowolenie z przywróconego we współczesnych wydaniach porządku wersów, powołując się na – wyrażoną właściwie mimochodem – opinię Alfonsiego, że poeta nie chciał być drugi po delfinie. We własnej próbie odpowiedzi Holleman zestawiał delfina z poetą w jednej linii czasowej (poprzez *iamque*, w. 19) jako motywy funkcjonalnie równorzędne. Zabieg ten miałby podkreślać, że poeta jest w stanie nie tylko złożyć morskim bóstwom każde przyrzeczenie, ale także niczym delfin wskoczyć na ratunek tonącej. Badacz do tego stopnia optował za ścisłym złączeniem delfina i poety, iż gotów był uznać wersy 17-20 za całość, z przecinkiem bądź bez znaku interpunkcyjnego na końcu linii 18. Ostatecznie uznał, że elegia nie jest rodzajem marynistycznej alegorii, lecz zapisem senniej egzemplifikacji codziennych doświadczeń elegijnego poety pozostającego w nieszczęśliwym związku⁹.

Ponownie kwestię podjęła w roku 1975 Margaret Hubbard. Według badaczki niechronologiczna logika snu miała źródło w technice twórczej Propercjusza, inspirującego się sztukami wizualnymi, w tym wypadku mozaikami przedstawiającymi tonącą Helle (w. 4-6). Kompozycję zaś warunkuje kolejność percepcji poszczególnych części mozaiki¹⁰.

⁸ L. ALFONSI. *Note Properziane*. „Aevum” 19:1945 Fasc. 3-4 s. 357-371.

⁹ A.W.J. HOLLEMAN. *Notes on Ovid Amores 1. 3, Horace Carm. 1. 14, and Propertius 2. 26*. „Classical Philology” 65:1970 No. 3 s. 179-180.

¹⁰ M. HUBBARD. *Propertius*. New York: Duckworth 1975 s. 167-168. Mozaika, którą opisała badaczka datowana jest na 2. poł. I wieku po Chr, jest więc dużo młodsza od poezji Propercjusza

Inną optykę zagadnieniu nadał w roku 1984 Howard Jacobson w artykule *Propertius 2, 26A: The Poet as Lifesaver*. Zadał on pytanie, czy odbiorca antyczny, jak współcześni interpretatorzy, uznałby skok poety do wody za skok ratownika ku tonącej. Badacz wskazał przy tym na brak świadectw, które pozwalałyby sądzić, że taka praktyka w ogóle istniała. W zamian uznał, że ostatni motyw elegii to „skok kochanka/kochanki” (*lover's leap*), motyw najbardziej znany z legendy o Safonie. Powołując się na świadectwa Plutarcha (*Moralia* 236 D-E), Wergiliusza (*Eclog.* 8, 59-60) i Focjusza (*Bibl.* 190), H. Jacobson ustalił, że „skok kochanka” miał wymiar zwyczajowy. Propercjusz, podobnie jak wielu innych wymienionych przez Focjusza, sfrustrowany wiarołomstwem Cynthii (w. 3) postanowił drastycznie rozwiązać problem swojej nieszczęśliwej miłości. Wykonując skok ze skały Leukadyjskiej albo przeżyłby i wyleczyłby się z uczucia, albo poniósłby śmierć. Stąd też *metus* (w. 20) oznacza bardzo konkretny rodzaj strachu, jaki wywołuje w poecie wysokość¹¹.

W perspektywie przywołanych interpretacji intrygująco brzmi próba semiotycznej definicji tekstu, która wyraża kluczowy dla filologii klasycznej problem temporalności wtórnych systemów modelujących, jakim jest język poezji:

[Tekst] jest to wszelka uporządkowana sekwencja znaków danego systemu, uporządkowana wedle jemu właściwych reguł. Tekst jest realizacją systemu lub wielu systemów. Jest strukturą elementów znaczących, strukturą daną tu i teraz¹².

Jest to szczególnie ciekawe wobec pytania H. Jacobsona o różnicę w odbiorze tekstu we właściwej mu epoce i w epokach, w których bez odpowiedniego kontekstu jest wytworem obcym. Wówczas interpretacja staje się formą nadawania znaczeń. Tekst ulega nieuświadomionej „domestykacji”, nabierając znaczeń „tu i teraz”.

Czy wobec tego można mówić o właściwej interpretacji, zbliżonej do znaczeń zakładanych przez autora we właściwym środowisku odbiorczym

[Fryksos i Helle, mozaika z Villa San Marco, Stabiae, ob. w Museo Archeologico di Napoli]. Istniały jednak inne przedstawienia tego popularnego motywu. Krytykę i rozwinięcie stanowiska M. Hubbard podjęła w 2015 r. Emma Scioli. Zob. E. SCIOLI. *Dream, Fantasy, and Visual Art in Roman Elegy*. Madison: The University of Wisconsin Press 2015 s. 117 nn.

¹¹ H. JACOBSON, *Propertius 2, 26A* s. 137-140. Elegię jako realizację różnych form motywu ocalenia interpretuje B.L. Flaschenriem (*Rescuing Cynthia: Dream and Commemoration in Propertius 2.26*. „Classical Philology” 105:2010 No. 2 s. 189-201).

¹² S. ŻÓŁKIEWSKI. *Przedmowa*. W: *Semiotyka kultury*. Oprac. E. Janus, M.R. Mayenowa. Warszawa: PIW 1977 s. 28 [podkr. W.K.].

swej epoki? Tak postawione pytanie wiąże się z dwoma zasadniczymi problemami – intencją odautorską nadaną tekstowi oraz problemem (wirtualnego) odbiorcy i kompetencji odbiorczych antycznego adresata literatury. A niezmiernie trudno jest powiedzieć o nim coś pewnego, poza wymogiem erudycji o niejasnym zakresie. *Tertium non datur?*

Dla ukazania owego *tertium* można odwołać się do myśli Umberto Eco, który w artykule *Interpretacja i historia* pisał o intencji tekstu, jako elemencie trzecim między autorem a odbiorcą¹³. Wprowadzenie trzeciej strony w procesie komunikacyjnym jest w wypadku dzieł antycznych o tyle zasadne, że tekst (nawet uszkodzony) jest najbardziej spośród tych trzech uchwytny.

Chciałbym zatem podążyć drogą semiotyczną, pytając, jak tekst został skonstruowany, w jaki sposób i za pomocą czego została ustalona relacja między jego najmniejszymi częściami znaczącymi oraz w jaki sposób język poetycki modeluje elegijny świat przedstawiony (obraz artystyczny)¹⁴. Metodycznie oprę się na wzorcu analizy „przestrzeni artystycznej” przedstawionym w artykule Jurija Łotmana *Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola* oraz Borysa Uspieńskiego *O systemie przekazu obrazu w rosyjskim malarstwie ikon*, jednocześnie odwołując się do narratologicznego podejścia do elegii augustowskiej. Te dwa ujęcia łączy zasada *continuum* (J. Łotman) – *continuity* (Genevieve Liveley), „jedności” formy narracyjnej¹⁵. Za połączeniem tych dwóch metod analizy tekstu przemawiają też próby ujęcia funkcji kompozycji nowelistycznej oraz funkcji „antycznej noweli” jako quasi-gatunku narracyjnego w literaturze starożytnej. Z polskich opracowań wspomnieć należy pracę Stanisława Stabryły *Funkcja noweli w strukturze gatunków literatury rzymskiej*, który wskazał na kilka istotnych dla podjętych rozważań cech: opowiadanie jako forma podawcza noweli; prymat wydarzeń w stosunku do postaci; linearna kompozycja akcji zamkniętej

¹³ U. ECO. *Interpretacja i historia*. W: *Interpretacja i nadinterpretacja*. Red. S. Collini. Przeł. T. Bieroń. Kraków: Wydawnictwo Znak 2008 s. 30.

¹⁴ S. ŻÓŁKIEWSKI, *Przedmowa* s. 13. Ograniczenie materiału literackiego do jednej elegii bez ukazania szerszego kontekstu motywów onirycznych w twórczości Propercjusza oraz w ich szerszym wymiarze kulturowym wynika zarówno z ram artykułu, jak również z przyjętej w analizie zasady *close reading*.

¹⁵ J. ŁOTMAN. *Przestrzeń artystyczna w prozie Gogola*. W: *Semiotyka kultury*. Oprac. E. Janus, M.R. Mayenowa. Warszawa: PIW 1977 s. 213-265; B. USPIEŃSKI. *O systemie przekazu obrazu w rosyjskim malarstwie ikon*. W: *Semiotyka kultury*. Oprac. E. Janus, M.R. Mayenowa. Warszawa: PIW 1977 s. 331- 343; G. LIVELEY. *Narratology in Roman Elegy*. W: *A Companion to Roman Love Elegy*. Ed. B.K. Gold. Chichester: Blackwell Publishing 2012 s. 410-425. Na temat historycznych uwarunkowań i metodycznego pluralizmu szkoły semiotycznej zob. B. ŻYŁKO. *Semiotyka kultury: szkoła tartusko-moskiewska*. Gdańsk: Słowo/Obraz terytoria 2009 s. 40-61.

pointą z wyraźnym momentem kulminacyjnym przed katastrofą (również z możliwością perypetii) oraz spajająca akcję funkcja narratora. Cechy te stanowią o silnym podobieństwie między nowelą a dramatem, nie tylko w układzie wydarzeń, kompozycji, lecz także zasady ograniczoności akcji, miejsca, czasu i postaci. Jednocześnie badacz zaznacza, że nowela jako forma quasi-gatunkowa jest uzależniona bytowo od gatunku, w jakim się znajduje, stąd też wyodrębnienie z tekstu zwraca uwagę na powierzoną jej funkcję¹⁶. Dlatego też interesujący jest koncept kompozycji elegii, jaki zaprezentował – w zasadzie na marginesie rozważań o dydaktyce erotycznej – Jerzy Krókowski w książce *Elegia magistra amoris*. W swych rozważaniach posłużył się określeniami „nowelistyczne ujęcie tematu” i „sytuacja nowelistyczna”¹⁷. Perspektywa ta wydaje się łączyć aspekt tematyczny, problematyczny i strukturalny¹⁸ w jeden koncept, posiadający wiele określeń w zależności, który z aspektów autor ma w danej chwili na myśli. On sam uważał, że „z gnomiczno-filozoficznego traktowania tematów erotycznych rodzi się – nowelistyczne” oraz „elegicy w sposób nowelistyczny wykorzystują *praecepta artis amatoriae*, ukazując niejako w akcji to, co było przedmiotem suchego nauczania”¹⁹. A zatem elegia w stosunku do dydaktyki pełniła rolę *exemplum* w stosunku do *praeceptum*. Nie tracąc wymowy filozoficznej „ujęcie nowelistyczne” służyło urealnieniu erotycznego dydaktyzmu poprzez psychologiczne prawdopodobieństwo postaci bezpośrednio zaangażowanych w *morbo amoris*. To, co było częścią skostniałej topiki poprzez subiektywizację (można powiedzieć także interioryzację) i doświadczenie płynące z doświadczania dzięki technice nowelistycznej, zyskiwało zupełnie nowy potencjał w zakresie *movere* i *docere*. Jednakże w przejściu od epigramatycznego gnomu do bardziej rozwiniętej „akcji” wymagało przemian morfologicznych i strukturalnych. „Sytuacja nowelistyczna” ma więc wymiar również formalny. Wymaga ona przejścia od wypowiedzi gnomicznej lub pierwszoosobowej do struktury narracyjnej, bliższej epice, stąd też pojawienie się elementów dialogicznych, narracyjnych oraz technik ukazywania charakte-

¹⁶ S. STABRYŁA. *Funkcja noweli w strukturze gatunków literatury rzymskiej*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1974 s. 13-20. Zob. S. HAMMER. *Nowele greckie*. Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych 1950; R. TURASIEWICZ, S. STABRYŁA. *Wstęp*. W: *Nowele antyczne*. Oprac. R. Turasiewicz, S. Stabryła. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1985 s. III-XCV.

¹⁷ J. KRÓKOWSKI. *Elegia magistra amoris. Dydaktyka miłości w subiektywnej elegii rzymskiej*. Wrocław: PIW 1949 s. 30-31.

¹⁸ Por. S. STABRYŁA. *Funkcja noweli* s. 19.

¹⁹ J. KRÓKOWSKI. *Elegia magistra amoris* s. 30 i 46.

ru bądź skrytych (przed rozmówcą) intencji postaci (por. Prop. *Eleg.* IV 5). Dodatkową cechą „nowelistyki” w elegii jest zasada realizmu, albowiem scenki rodzajowe nie rozgrywają się w przestrzeni fantastycznej, lecz życia codziennego elegijnych bohaterów (miasto, alkowa, uczta). Koncept zatem tworzą trzy zasady: egzemplaryczności, fabularyzacji i realizmu. Jako ujęcie holistyczne posiada więc znaczny potencjał, lecz jego pojemność stanowi także wadę, gdyż uniemożliwia bardziej precyzyjne zastosowanie. Można więc mówić o istotnej ogólnej cesze elegii subiektywnej, ale trudno rozpatrywać konkretne jej elementy²⁰.

Semiotyczna analiza przestrzeni artystycznej jest w zasadzie procesem przygotowawczym do interpretacji właściwej, polegającej na odkryciu znaczeń²¹. W przypadku elegii II 26a za jej podjęciem przemawiają trzy kwestie. Akcja wydarzeń tekstowych, jeżeli przyjąć motyw „skoku kochanka”, została umiejscowiona bardzo precyzyjnie na Morzu Jońskim (w. 2 i 14) w okolicach Skąty Leukadyjskiej. Oznacza to, że odwołanie akurat do tego obszaru wytwarza kontekst znaczeniowy tekstu. W dalszej kolejności należy przywołać, zauważoną przez M. Hubbard, ekfrastyczną technikę kompozycyjną Propercjusza. Jeżeli tekst czerpie z opisu mozaiki do tego stopnia, że możliwe jest wskazanie na realizację konkretnego tematu mitologicznego, konieczne okazało się wprowadzenie koncepcji „obserwatora”²². Ów z kolei wydaje się odpowiednikiem „narratora” w sztukach fabularnych i może być badany za pomocą koncepcji, którą J. Łotman nazwał „punktem widzenia” w analizie relacji narratora do przestrzeni artystycznej²³. Ostatnim z argumentów za analizą różnych wymiarów funkcji i znaczeń przestrzeni jest kompozycja samego tekstu, który zbudowany został jako relacja między mową niezależną (komunikacyjne tu i teraz) a mową zależną (tam i wtedy), co określa zarówno relację przestrzenną, jak i czasową.

Współcześnie jednym z ciekawszych i obiecujących podejść metodycznych do elegii augustowskiej jest narratologia, ukazująca możliwość interpretacji elegii jako utworu narracyjnego na kilku ząbiejących się poziomach: 1. dystychu (podstawowa jednostka elegijnego konstruowania opowieści); 2. poszczególnych elegii (jednostka drugiego rzędu); 3. księgi (jednostka trzeciego

²⁰ Trzeba jednak nadmienić, że J. Krókowski chociaż nie skupił się na dogłębnym teoretycznym i terminologicznym określeniu swojego konceptu, ukazał go na wielu przykładach zaczerpniętych z twórczości elegików okresu augustowskiego.

²¹ Zob. S. ŻÓŁKIEWSKI. *Przedmowa* s. 7.

²² M. HUBBARD. *Propertius* s. 167-168.

²³ J. ŁOTMAN. *Przestrzeń artystyczna w prozie Gogola* s. 228.

rzędu); 4. tradycji literackiej (intertekstualność) i gatunkowej konwencji (jednostka czwartego rzędu, najobszerniejsza)²⁴. Układ ten wynika z przyjętej przez G. Liveley za Marie-Laure Ryan opisowej definicji narracyjności, która obejmuje: rozwiązywanie problemów, konflikt, interpersonalne relacje, ludzkie doświadczenie i tymczasowość istnienia²⁵. Wszystkie te poziomy, ze szczególnym uwzględnieniem trzeciego – kompozycji całej księgi – scala nie tyle jednolitość akcji, ile jednolitość działających postaci²⁶ i „głosu” – podmiotu mówiącego, elegijnego „ja”²⁷. Znamienne jest przy tym pominięcie zagadnienia przestrzeni, która przecież w tradycyjnej definicji fabuły zajmuje poczesne miejsce obok akcji i czasu.

Zostawiając na później zastrzeżenia co do narracyjności elegii²⁸, skupię się na terminie używanym przez narratologów, a mianowicie na „jedności i jednolitości”²⁹. Od podobnego zagadnienia rozpoczął swój szkic o przestrzeni w prozie Gogola J. Łotman pisząc: „Temat narracyjnych utworów literackich rozwija się zazwyczaj w ramach określonego lokalnego *continuum*”³⁰. Rozpocznijmy zatem od najbardziej wyeksponowanego przez Propercjusza określenia przestrzeni, które pozwoliło H. Jacobsonowi na wskazanie kulturowego wymiaru „rzucenia się kochanka/ki do morza” – od okolic Skąły Leukadyjskiej na Morzu Jońskim w pół drogi między Italią a Grecją.

²⁴ G. LIVELEY. *Narratology in Roman Elegy* s. 410-425.

²⁵ M.-L. RYAN. *Toward a Definition of Narrative*. W: *The Cambridge Companion to Narrative*. Ed. D. Herman. Cambridge: Cambridge University Press 2007 s. 24; G. LIVELEY. *Narratology in Roman Elegy* s. 412.

²⁶ Jak silna jest to sugestia, mogą świadczyć przytoczone we wstępie opracowania, których autorzy nie wahają się nazywać bohaterki elegii II 26a Cynthią, pomimo, że imię to nie pada. Zob. M. SWOBODA. *Sextus Propertius. Szkice krytycznoliterackie*. Poznań: UAM 1976 s. 33-46. Badacz, analizując postać Cynthii, wskazuje na jej podobieństwa z postaciami kobiecymi (heterami) w komediach Terencjusza. Chociaż nie świadczy to o jej „statusie społecznym”, jest niewątpliwym śladem wspólnej topiki.

²⁷ G. LIVELEY. *Narratology in Roman Elegy* s. 422-423.

²⁸ Trudno byłoby posługiwać się w analizie jedną koncepcją genologiczną czy jednorodnym układem kompozycji. P. Fedeli, omawiając główne problemy badań nad twórczością Propercjusza, wskazuje na synkretizm gatunkowy, posługując się określeniem *carmen mixti generis*. P. FEDELI. *The History of Propertian Scholarship*. W: *Brill's Companion to Propertius*. Ed. H.-Ch. Günther. Leiden-Boston: Brill 2006 s. 20-21 (opracowanie zawiera też omówienie stanu badań). Na problem zwraca uwagę M. Swoboda, wskazując, że czy to w zakresie struktury, czy tematyki pewne elegie wykazują cechy dramatyczne, pokrewne komedii, mimowi literackiemu bądź hymnowi. M. SWOBODA. *Sextus Propertius* s. 68-86, 87-95.

²⁹ *Narrative unity and continuity*. Zob. G. Liveley, P. Salzman-Mitchel. *Narrating in Couplets*. W: *Latin Elegy and Narratology. Fragments of Story*. Eds. G. Liveley, P. Salzman-Mitchell. Columbus: The Ohio State University Press 2008 s. 3.

³⁰ J. ŁOTMAN. *Przestrzeń artystyczna w prozie Gogola* s. 213.

Szerszy kontekst elegii w księdze II ukazuje Cynthię w morskiej podróży do Grecji³¹. Propercjusz umieszcza wydarzenia tekstowe po katastrofie morskiej (*fracta carina* w. 1), a więc po wydarzeniu granicznym, podkreślając niebezpieczeństwa żeglugi, która równie dobrze może okazać się podróżą w zaświaty. W ten sposób motyw wyprawy w planie horyzontalnym, po morskiej tafli, staje się planem wertykalnym – poprzez morską taflę. Z jednej strony realizuje się cała gama możliwości, jakie daje metafora i gra przestrzeni, z drugiej utknięcie w pół drogi stanowi pierwsze z wielu wcieleń przenikającego cały utwór niedokonania. Propercjusz umieszcza akcję wydarzeń tekstowych na granicy, czyniąc głównym tematem utworu nie tyle przekroczenie, ile przekraczanie danego punktu.

Między sferą akcji, rozwijającej się w czasie fabuły snu, a sferą narracji, faktem, że fabuła została opowiedziana, istnieje wyraźna granica. Została ona ukazana jako relacja między mową niezależną a mową zależną:

Vidi te in somnis fracta, mea vita, carina
Ionio lassas ducere rore manus [...]

W dystychu zostają ustalone dwa plany: komunikacyjny JA–TY oraz narracyjny (skonstruowany w postaci równoważnika zdania³²). Są one osobne, ale relacja między nimi jest dynamiczna, zmienia się w czasie wyznaczonym przez jednostki metryczne w trakcie recytacji czy odczytu. To kwestia kluczowa, gdyż elegia nie jest dana całościowo jako tekst „do oglądania”, lecz jako konstrukcja słowno-muzyczna. I pomimo, że utwór jest ostatecznie zapisanym graficznie tekstem, należy w interpretacji uwzględnić oralny wymiar antycznej poezji. Można wówczas zauważyć, że składnia *ACI* rozwija się stopniowo. Początkowo fraza *Vidi te* kształtowana jest jako iluzja orzeczenia i dopełnienia bliższego, po którym pojawia się okolicznik miejsca/czasu *in somnis*, dalej w otoczeniu składni *ablativus absolutus* wołacz *mea vita* identyfikujący adresatkę poetyckiej apostrofy. Proces kreacji dwóch odrębnych, lecz przenikających się przestrzeni dopełnia dopiero pojawienie się w wersie drugim, i to w dośpiewie pentametru, bezokolicznika rządzącego gramatycznie i logicznie większością zdania.

³¹ Ów kontekst jest istotny zwłaszcza wobec wciąż otwartej kwestii elegii II 26 „a” i „b”. Por. N. WIGGERS. *Variations on a Theme: Nightmare and Daydream in Propertius II*. 26. „Latomus” 39:1980 Fasc. 1 s. 121-128; T.D. PAPANGHELIS. *Propertius: A Hellenistic Poet on Love and Death*. Cambridge: Cambridge University Press 2009 s. 80 nn.

³² H. WOLANIN. *Gramatyka opisowa klasycznej łaciny w ujęciu strukturalnym*. Kraków: Księgarnia Akademicka 2012 s. 779-787 (*Accusativus cum infinitivo*).

Tę rozwijającą się w czasie i w końcu złamaną iluzję można określić jako realizację figury *mixtura verborum*³³, w której mieszają się regularnie elementy przynależące do planu apostrofy (kolejno: *Vidi; in somnis; mea vita*) oraz planu rodzącej się narracji (*te; fracta – carina*), co w uproszczeniu odpowiada parom: rzeczywistość (tekstu) – sen. Podobną strukturę przejawia całość elegii, gdzie przenikają się elementy narracyjne i interpretacyjne. Przestrzeń snu jest sferą *dziań* się, przestrzeń apostrofy jest sferą *na-dawania* *znaczeń* poprzez odwołania mitologiczne i intertekstualne.

Mixtura verborum nie prowadzi jednak do *obscuritas* na poziomie językowym, gdyż została skorelowana z rytmem elegijnego metrum³⁴, lecz do *obscuritas* na poziomie wykreowanej przestrzeni. Wyraża stan emocjonalny i nieumiejętność rozróżnienia jawy od snu osoby nagle zeń wybudzonej. W ten sposób autor kreuje pierwszą część przestrzenno-czasowej ramy tekstu skorelowanej z wersem 20.

Kolejnym wcieleniem relacji przestrzeni onirycznej i komunikacyjnej jest odwołanie się Propercjusza w tekście do techniki ekfrazy z przyjęciem przez podmiot punktu widzenia obserwatora. M. Hubbard połączyła elegię II 26a z mozaikową realizacją mitologicznego motywu upadku Helle ze złotego barana. Na tego typu mozaikach, jak wskazała Hubbard, znajdują się wszystkie istotne elementy obrazu poetyckiego: nasiąknięte wodą włosy, które ciągną kobietę w dół, ręce wyciągnięte w poszukiwaniu pomocy i próbie utrzymania się na powierzchni, płynący delfin i skały, stanowiące ramę przedstawienia. A konstrukcja tekstu jest analogiczna do porządku, w jakim obserwator percypuje obraz: od postaci centralnej do elementów tła³⁵.

Układ przestrzenny rysuje się na przecięciu dwóch osi. Pierwszą, wewnętrzną dla przestrzeni onirycznej, stanowi tafla morska, drugą, wobec tejże zewnętrzną, stanowi granica między obserwującym a obserwowanym, między podmiotem a tematem ekfrastycznym, który łączy opowieść senną z jej mitologiczną interpretacją. Jednak elegia nie jest ekfrazą. Propercjusz wprowadza do sceny malarskiej dynamizm rozwoju w czasie zaznaczony nie tylko metrycznie, ale przede wszystkim poprzez obserwację stopniowego zanurzania się Cynthii w wodzie. W międzyczasie podmiot snuje opowieść

³³ H. LAUSBERG. *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*. Przeł. A. Gorzkowski. Bydgoszcz: Homini 2002 s. 398-399, par. 716.

³⁴ Chodzi o paralelę między powiązаныmi gramatycznie wyrazami na końcu półwierszy w pentametrze oraz o zasadę zamknięcia w dystychu pełnej jednostki semantycznej. Zob. *Metryka grecka i łacińska* s. 112-113.

³⁵ Zob. M. HUBBARD. *Propertius* s. 168.

o przypuszczalnym podwodnym życiu ukochanej – gdyby Glaukos zobaczył jej oczy, zmieniałaby się w morskie bóstwo zamieszkujące Morze Jońskie, gdzie wzbudziłaby zazdrość wśród nereid – Nesy i Kymothoe³⁶. Ta mikro-opowieść (w. 13-16) wytwarza swoją własną przestrzeń wewnętrzną w kompozycji „skrzynekowej”, jak gdyby „na stronie”, z narracyjną funkcją przysłówka *forte*, który można tłumaczyć jako „pewnego razu”³⁷.

Tekst oscyluje między oniryczną przemianą Cynthii w morskie bóstwo (w. 13-14), co współgra z jej zwodniczą naturą, a motywem ubóstwienia elegijnej kochanki³⁸. Etapy przemiany wyznaczają pojawiające się skojarzenia: najpierw tonąca, lecz utrwalona w nazwie cieśniny morskiej – Helle; następnie Leukothoe, która (utożsamiona z Ino) rzuciwszy się do morza została przemieniona w nereidę; dalej Glaukos i nieśmiertelny żywot nereidy³⁹. Realizacja motywu przemiany dokonuje się poprzez ukazanie granicy w przestrzeni, a następnie wprowadzenie transgresji – tafla morska, która symbolizuje śmierć, staje się jedynie przejściem między przestrzenią „życia” a „nieśmiertelności” (nad i pod wodą). Jednocześnie, idąc tropem mozaikowym, ciało Cynthii rozpada się na części. Owa fragmentaryzacja postaci jest typowym elegijnym zabiegiem fragmentaryzacji opowieści o miłości, w któ-

³⁶ W interpretacji można odwołać się do antropologicznego wymiaru mitu o Glaukosie, z centralnym problemem uzyskania nieśmiertelności i przemiany w „potwora”. Por. APOLLONIOS Z RODOS (I, 1309 nn.), OWIDIUSZ (*Met.* XII, 900-XIV, 74), ATHENAJOS (VII 294c, 30).

³⁷ Por. HOR. *Sat.* I 9 *Ibam forte*. Zob. H. WEINRICH. *Struktury narracyjne mitu*. „Pamiętnik Literacki” 64:1973 nr 1 s. 314. Pojawiają się też inne typowe elementy: zawiązanie akcji („miłość od pierwszego wejrzenia”), perypetia (przemiana) i konflikt (zazdrość nereid).

³⁸ Można też powiedzieć inaczej: przestrzeń oniryczna nie tyle jest sferą przemiany w innego/obcego, ile sferą odsłaniania prawdziwych znaczeń postaci kobiecej, odartej z tego, co „nadwodne” – kulturowe. Jednocześnie sen jest stanem, który pozwala poecie doświadczyć śmierci i spojrzeć na drugą stronę. Jeżeli więc granicą między tym, co ludzkie a tym, co boskie jest śmierć, z punktu widzenia podmiotu niezwykle kuszącą wydaje się perspektywa własnej śmierci w wyniku samobójczego skoku do wody. Jest to bowiem jedyny sposób, by mógł on dołączyć do ukochanej, a przekroczenie przez jedno z nich bariery śmierci będzie oznaczało ostateczną rozłąkę. Dodatkowo w tej drugiej przestrzeni – pośmiertnej/mitologicznej – elegijny kochanek także będzie miał rywala – Glaukosa. Ów bowiem, gdy tylko zobaczy oczy Cynthii, a raczej gdy w nie spojrzy... *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis* (Prop. I, 1). Propercjusz, grając motywem oczu – spojrzenia w oczy, wskazuje na topikę stopni miłości, podkreśla tym samym zarówno kwestię uczucia, jak i motywu zazdrości. A zatem sfera przemiany staje się jeszcze jednym elegijnym cyklem, erudycyjnym nawiązaniem do hellenistycznej elegii obiektywnej (mitologicznej). Propercjusz, przemieniając formułę miłości elegijnej w mikropowieść mitologiczną, niejako odwraca strukturę elegii hellenistycznej, która w pierwszym momencie realizowała temat mitologiczny, w drugim dopiero budowała metaforę bądź aluzję do uczuć bardziej subiektywnych, angażujących figurę podmiotu. Zob. F. CAIRNS. *Propertius and the Origins of Latin Love-Elegy*. W: *Brill's Companion to Propertius* s. 69-95.

³⁹ Szerzej na temat przemian Cynthii zob. E. SCIOLI. *Dream, Fantasy, and Visual Art* s. 103-110.

rej ciało kochanki staje się synekdochą tak samego uczucia, jak i narracji o nim – zbiorem części dążących do jedności⁴⁰. Ale w tym wypadku to, co podwodne, zostaje utracone, gdyż przemienia się w „inne”. Tafla morska jest wzburzona, a więc nieprzejrzysta. To, co poniżej, staje się niewidoczne, okryte tajemnicą, którą może przeniknąć jedynie wyobraźnia interpretatora. W podobny sposób przedstawiana bywa postać Helle na mozaikach hellenistycznych, gdzie funkcjonuje granica podwójna: tafli morskiej i ram artystycznego przedstawienia. Ma to swoją realizację w elegii – poprzez motyw granicy wewnętrznej i zewnętrznej, morza i punktu widzenia, możliwości percepcji obserwatora.

Granica zewnętrzna wobec opowieści o śnie przebiega prostopadle w stosunku do linii wzroku obserwatora wzdłuż płaskiej struktury dwuwymiarowej mozaiki, którą warunkuje ekfrastyczna technika kompozycji tekstu⁴¹. A chociaż sztuka wczesnohellenistyczna, odzwierciedlana w dużej mierze w mozaice, poświęcała najwięcej uwagi postaciom ludzkim, nie zaś przestrzeni, dostrzegalne jest dążenie do złamania dwuwymiarowości obrazu poprzez umieszczenie dalekiego tła, a relacje przestrzenne i stosunki wielkościowe postaci przekładają się na ich znaczenie w kompozycji⁴². Pomimo tego, że przestrzeń w elegii jest ledwie zaznaczona, to jednak właśnie te kilka znaczników odległości, które wprowadzono jako następstwo obrazów w czasie (od pierwszego/najbliższego do ostatniego/najdalszego) pozwala na ukazanie „perspektywy” i „punktu widzenia” oraz na zaznaczenie tym samym relacji, w jakich skonfigurowane zostały postaci. Intrygująca jest przy tym kreacja samego podmiotu, który nie jest jedynie obserwatorem, ale także uczestnikiem wydarzeń. Dystans między nim a płaszczyzną obrazu również daje możliwość transgresji – podmiot *vidi* w wersie 1 jest tożsamy z podmiotem *conabar* w wersie 19, ale nie przebywa w tej samej przestrzeni i czasie. O ile granica między przestrzenią nad- i podwodną była nieprzejrzysta,

⁴⁰ G. LIVELEY. *Narratology in Roman Elegy* s. 419-422. Por. OWIDIUSZ, *Amores* I, 5.

⁴¹ „Geometria” tekstu nie jest oczywista. Pisząc o kompozycji ekfrastycznej, najwygodniej jest uznać, że obserwator i obraz znajdują się vis-à-vis, a relacja przebiega równolegle. Gdyby jednak Propercjusz „miał na myśli” rzeczywiście jakąś konkretną mozaikę, należy pamiętać, że jest to ozdoba podłogowa. Obserwator może stanąć na dowolnym miejscu, jak gdyby wewnątrz przedstawienia. Wówczas, będąc wewnątrz, percypuje przedstawienie „od środka”, na zewnątrz z góry w dół – tworzy się więc relacja prostopadła. Biorąc też pod uwagę, że dużą część tła hipotetycznej mozaiki wypełniałoby morze imitujące perspektywę głębi, całą sytuację należałoby wyobrazić sobie całkowicie inaczej, niż przyzwyczajają do tego ogłód obrazu umieszczonego na ścianie. Zob. Z. WELCH. *Mosaic Pavements in Classical and Hellenistic Dining-Rooms*. McMaster University 1992 s. 53 nn. <https://macsphere.mcmaster.ca/bitstream/11375/11506/1/fulltext.pdf> [dostęp: 5.01.2018].

⁴² J.J. POLLITT. *Art in the Hellenistic Age*. Cambridge: Cambridge University Press 1988 s. 191-197.

skrywając misterium przemiany/ubóstwienia, o tyle w wypadku „mozaiki” jest transparentna. Co ciekawe, skała, na której umieszcza siebie podmiot, jest jednocześnie najwyższym, w stosunku do Cynthii, i najdalszym w stosunku do obserwatora, punktem w wykreowanym obrazie.

Intrygujące w technice kompozycji elegii jest zastosowanie form gramatycznych, które również budują dystans między przestrzenią oniryczną a narracyjną. O ile bowiem podmiot w postawie narratora-obszawatora konsekwentnie używa form czasu przeszłego dokonanego, o tyle w mowie zależnej, określającej działanie postaci w przestrzeni onirycznej, pojawiają się formy niedokonane, relacyjne, które swoje znaczenie ustalają w stosunku do formy nadrzędnej (np. bezokolicznik czasu terażniejszego). Wprowadza to do snu aspekt niedokonałości, a on sam staje się kwintesencją niespełnienia. Można by posłużyć się językiem matematyki i powiedzieć, że x dąży do zera, ale go nie osiąga. Sen poety nie jest opowieścią o wydarzeniu, ale o działaniu się. Poetycki obraz jest zarazem statyczny (do tego stopnia, że można wskazać wizualne źródło inspiracji), ale i bardzo dynamiczny, gdyż wyraźnie rozgrywa się w czasie. Cynthia tonie, ale nie topi się, delfin śpieszy na pomoc, ale z nią nie dociera, „ego” usiłuje skoczyć, ale nie skacze. Postaci zostały zamknięte w wiecznym ruchu – ich dynamika jest statyczna⁴³.

W tekście istnieją dwa miejsca, w których podmiot nie ujawnia się w pierwszej osobie czasu przeszłego dokonanego: *puto* w wersie 18 i *conabar* w 19. Ten drugi przypadek jest szczególnie interesujący: *iamque ego conabar summo me mittere saxo* [...]. *Conabar* bowiem jako czas przeszły niedokonany zdradza przynależność swego podmiotu do przestrzeni onirycznej. Jean-Baptiste Gardin-Dumesnil w pracy *Latin Synonyms* zestawia *conari* z *niti* i *moliri*, wskazując na wspólne czasownikom znaczenie, określające wykonywanie jakiejś czynności z wielkim zaangażowaniem i wysiłkiem w dłuższej jednostce czasu⁴⁴. Zbyttnio przypomina to senne „zastygnięcie” w ruchu pozostałych postaci, by uznać *conabar* połączone z bezokolicznikiem czasu terażniejszego za element przypadkowy lub wymóg metryczny.

Zaimek *ego* w wersie 19. i zaimek *mihi* w 20. odnoszą się do tej samej pierwszej osoby zanurzonej w dwóch różnych przestrzeniach. Obserwator, nie mogąc ingerować w wykreowany w tekście i zamknięty we własnej prze-

⁴³ Odróżnia to elegię od fabuły epickiej i dramatycznej, które rozgrywają się od początku, poprzez perypetię do zakończenia i dopiero jako zamknięta całość ukazują swoje właściwe znaczenie.

⁴⁴ M.J.B. GARDIN DUMESNIL. *Latin Synonyms*. Trans. J.M. Gosset. London: Richard Taylor and Co. 1809 s. 165; L. DOEDERLEIN. *Lateinische Synonyme und Etymologieen*. Vol. III. Leipzig: bei Fried. Christ. Wilh. Vogel 1829 s. 295.

strzeni obraz, może jedynie z oddali obserwować swoją własną, mozolną próbę rzucenia się ze skały. Ową procesualną niedokonaność kończy dopiero strach: *cum mihi discussit talia visa metus* (w. 20).

Motyw strachu zdradza funkcjonalne pokrewieństwo z motywem delfina z wersu 17. W opowieści o Arionie (Herodot, *Dzieje* I, 24) delfin pojawia się jako właściwie boska interwencja, zmieniając tragiczny bieg wydarzeń. W kompozycji elegii można uznać to za rozwiązanie typu *deus ex machina*, przejście do sugerowanego jedynie obrazu – Cynthii siedzącej na delfinie niczym Arion. Motyw cudownego ocalenia poza wszelkim prawdopodobieństwem znajduje się, co warto podkreślić, już poza tekstem – w przestrzeni, której wypełnienie opowieścią należy do odbiorcy⁴⁵.

Podobnie, niczym *deus ex machina*, funkcjonuje *metus*, który z jednej strony rozwiązuje proces onirycznego *dziania się*, z drugiej pozwala podmiotowi na „powrót w siebie”, na zjednoczenie osoby *ego* i *mihi*. Nie bez znaczenia pozostaje fakt przejścia od narracji pierwszoosobowej do ustanowienia *metus* podmiotem ostatniego zdania. Strach, zewnętrzny wobec podmiotu, niszczy to, co widziane – *discussit talia visa*. Propercjusz wykorzystał w tekście „wizyjne” możliwości czasownika *videre*, który odnosi się zarówno do postrzegania zmysłowego, jak i pozazmysłowego⁴⁶. W *visa* zamknięty został cały oniryczny świat, cała wykreowana w tekście wewnętrzna przestrzeń.

Sprowadzenie całości tekstu do relacji *visa* – *metus* przywodzi na myśl figurę *deinosis*. Antyczni retorzy umieszczali ją w sferze *movere*, a jej celu upatrywano w „wywoływaniu u odbiorcy poczucia lęku”. Aby jednak było to możliwe, sam mówca musiał przeżywać bądź przekonująco udawać dane emocje – niczym aktor. Figura ma również swe miejsce w tragedii. Lausberg umieszcza ją w piątym punkcie struktury fabularnej – skutku. *Deina* jako treść *deinosis* mają z jednej strony wraz z litością prowadzić do *katharsis*, ale z drugiej dla bohaterów stają się „ważnymi komponentami akcji”. *Foberon* (czyn straszliwy) popełniony poza sceną w trakcie akcji ukazuje się jako efekt psychologiczny postaci – jej przeżycia i emocje. Straszliwy czyn przywoływany jest poprzez swoje skutki. Tak więc *deinosis* oddziałuje na odbiorcę dzięki swemu zakorzenieniu w emocjach bohaterów⁴⁷.

Strukturę elegii można ukazać jako udane połączenie retorycznego (w relacji JA–TY) i dramatycznego wymiaru *deinosis*. Propercjusz wydaje się

⁴⁵ G. LIVELEY. *Narratology in Roman Elegy* s. 412-413.

⁴⁶ Zob. *uideo* w: *Oxford Latin Dictionary*. Ed. G.M. Lee. Oxford: Clarendon Press 1968 s. 2059, punkt 7.

⁴⁷ H. LAUSBERG. *Retoryka literacka* s. 150-151, par. 257, 3c; s. 620-623, par. 1221-25.

przenosić kompozycję dramatyczną, z centralnie kreowaną, przesiąkniętą strachem podmiotu wizją tonięcia i przemiany na perswazyjną funkcję wypowiedzi nastawionej na wywołanie uczucia strachu w adresatce, w odbiorcy natomiast pytania, jakiego czynu konsekwencją są wydarzenia tekstowe. Jest to zabieg kluczowy, gdyż bierze w nawias przestrzeń oniryczną, która z bardzo realistycznej, odczutej i doświadczonej, staje się coraz odleglejsza, przechodząc płynnie w „opowieść o śnie”. Elegijny podmiot staje się jednocześnie osobą wyjaśniającą sen – wieszczem. Sen udręczonego przez niewierność kobiety podmiotu w akcie komunikacyjnym JA–TY przeistacza się w formę przestrogi. Tekst przesycony różnymi formami strachu okazuje się nie tyle opowieścią o nim, ile narzędziem do jego wzbudzenia – proroczym snem⁴⁸ o katastrofie morskiej i sugestią (groźbą?) popełnienia samobójstwa w efekcie odejścia Cynthii (czyli udanej podróży zamorskiej nie tyle do celu, ile od kochanka).

Dotychczasowa interpretacja może sprawiać wrażenie rozbicia przestrzeni, jednak całość elegii obejmuje struktura nadrzędna, doskonale znana odbiorcy i stanowiąca istotną inspirację sztuki antycznej. Chodzi mianowicie o teatr i sposoby „komunikacji” teatralnej. Model sceny jest o tyle interesujący, że przestrzeń ograniczona może pomieścić w sobie olbrzymie obszary i to nie za pomocą scenografii, lecz za pomocą opowieści. Dramatycznym wybiegiem, pozwalającym na połączenie wymogu jednolitości przestrzennej z wymogiem osadzenia danego fragmentu opowieści w kontekście bądź wyminięcia zakazu mimetycznej dosłowności, było wprowadzenie postaci posłańca. *Angellos* (bądź jakakolwiek inna postać) w opowieści przynosił i przynosił wraz z sobą całą przestrzeń⁴⁹. Stąd też nie ma w elegii *Vidi te in somnis* określeń przestrzeni, w jakiej rozgrywa się plan komunikacyjny JA–TY (– odbiorca); jest to „ikoniczne” złote tło elegijnej sceny ukazującej relacje postaci. Owa dramatyzacja elegii stanowi kompozycyjny zabieg łączący performatywność z narracyjnością poprzez umieszczenie elegijnego podmiotu w roli *angellosa* w przestrzeni scenicznej, to znaczy takiej, która może być każdą przestrzenią, bez utraty swej zasadniczej jedności i funkcji. Podmiot nie tyle jest obserwatorem czy uczestnikiem wydarzeń, ile referującym

⁴⁸ Specyficzna rola snu jest kolejnym elementem pokrewnym ze sztukami narracyjnymi. Por. P. KRAGELUND, *Dream and Prediction in the Aeneid: A Semiotic Interpretation of the Dreams of Aeneas and Turnus*. Copenhagen: Museum Tusculanum 1976 s. 38-52.

⁴⁹ Por. R.R. CHODKOWSKI, *Ajschylos i jego tragedie*. Lublin: TN KUL 1994 s. 359-362 (szcz. wizja Kasandry w *Agamemnonie*); B. RICHARDSON, *Drama and narrative*. W: *The Cambridge Companion to Narrative*. Ed. D. Herman. Cambridge: Cambridge University Press 2007 s. 151-152.

uczestnikiem wydarzeń obserwowanych na wykreowanym dla i ku odbiorcy obrazie. Tego typu opowieść ma funkcję nie tylko informacyjną, ale przede wszystkim kreacyjną. Podmiot elegijny staje się przestrzenią, w której rozgrywa się jego opowieść, przestrzenią, która wchłonęła postaci i ze wszystkich stron zamknięta otwiera się, jak scena, jedynie w kierunku czwartej ściany – odbiorcy⁵⁰. Elegia, jeżeli można pokusić się o uogólnienie, jawi się nie jako sztuka narracyjna, lecz narracyjno-dramatyczna, z kluczową koncepcją przestrzeni komunikacyjnej, „sceny” łączącej *mimesis* z *diegema*.

Ostatecznie jednak analiza strukturalna ujawnia bardziej skomplikowany wymiar apostroficznej relacji JA–TY. Otóż Propercjusz, umieszczając swój podmiot w przestrzeni sceny i czyniąc zeń *angellosa*, buduje dwie niezależne relacje: narracyjną „aktor”–odbiorca i apostroficzną poeta–elegijna kochanka. Jeżeli wziąć pod uwagę ekfrastyczną technikę kompozycji przestrzeni obejmującej typowo narracyjną część tekstu i samotną pozycję *angellosa* na scenie, można wysnuć wniosek, że podmiot zwraca się do Cynthii poprzez granicę swojej opowieści. Zupełnie tak, jak zwracałby się obserwator do osoby ujętej na obrazie. Izolację postaci podmiotu i „adresatki” podkreśla motyw „mijających się głosów” w wersach 9-12:

| | |
|--|----|
| quae tum ego Neptuno, quae tum cum Castore fratri, | |
| quaeque tibi excepi, iam dea, Leucothoe! | 10 |
| at tu vix primas extollens gurgite palmas | |
| saepe meum nomen iam peritura vocas. | |

Podmiot zwraca się z prośbą o ocalenie Cynthii do bogów, wzywając ich imiennie i składając obietnice darów wotywnych, a tymczasem Cynthia wykrzykuje w wezwaniu jego imię. Obydwa głosy rozchodzą się w innej przestrzeni, nie mogą więc wejść w interakcję.

Christine Walde wskazywała na rolę *soliloquium* w Propercjańskiej strategii ukazywania miłości jako cierpienia, osamotnienia i dystansu, podkreślając fundamentalny brak kontaktu i izolację bohaterów, ze szczególnym uwzględnieniem emocjonalnych stanów podmiotu⁵¹. Jednak wydaje się, że Propercjański podmiot do pełnego ukazania swej izolacji potrzebuje nadrzędnej wobec bezowocnej apostrofy sytuacji komunikacyjnej. Tę zaś zapewnia pozycja *angellosa* wraz z możliwością wykreowania liminalnej, a jednocześnie przekraczalnej, niezwykle dynamicznej przestrzeni wewnętrznej narracji. Apostrofa JA–TY staje się zwrotem nie tyle do Cynthii,

⁵⁰ Por. G. LIVELEY. *Narratology in Roman Elegy* s. 415-416.

⁵¹ Ch. WALDE. *Narration in a Standstill. Propertius 1.16-18*. W: *Latin Elegy and Narratology. Fragments of Story* s. 123-141.

ile właśnie do całości wykreowanej narracji, z jej dynamizmem i centralną postacią tonącej. Obserwator na chwilę zatapia się w swej opowieści–kontemplacji, do tego stopnia, że traci poczucie graniczności i umieszcza sam siebie wewnątrz opowieści. Zostaje wówczas podzielony na narratora i aktora, a to z kolei jest cechą raczej dynamicznego monodramu, niż statycznego *soliloquium*.

Taki typ kompozycji, który pozwala podmiotowi na równoczesne przebywanie w przestrzeni wewnętrznej (wewnętrznym układzie postaci) i zewnętrznej oraz na włączenie odbiorcy w krąg relacji tekstowych można nazwać dramatycznym bądź ikonicznym. Obydwa wykorzystują, jak pisał Borys Uspieński, nienaturalny „skręt” postaci, które realnie są zwrócone ku sobie, ale odwracają się twarzami frontalnie ku odbiorcy. Semiotyk, analizując przestrzeń w ikonie staroruskiej, mówił o „dwóch umownych systemach przekazu – geometrycznym [w naturalnej perspektywie] i semantycznym”, podległym „szczególnym prawidłowościom semantycznym”⁵². Owe prawidłowości są nadrzędne w stosunku do prawideł naturalnego układu przestrzeni. Postać i przedmiot semantycznie ważny ukazane są więc w planie frontalnym, ale przedmioty mniej istotne, tło, a nawet część sylwetki postaci wciąż podporządkowane są planowi geometrycznemu, który zdradza rzeczywiste położenie postaci w przestrzeni⁵³. Oznacza to, że grupa osób zwróconych frontalnie ku odbiorcy w naturalnym planie geometrycznym zwrócona jest twarzami ku sobie, tworząc zamknięty krąg wewnętrznych relacji⁵⁴.

Wydarzenia tekstowe elegii obejmują relację intymną – odpowiednik planu geometrycznego, w którym „diada” poeta–kochanka zwrócenie są ku sobie. Zniekształcenie pojawia się wraz z włączeniem w elegijność, jako skargę na kogoś ku komuś, odbiorcy. Ale nie polega ono na usunięciu jednej ściany. Przestrzeń zostaje niejako „rozkrojona” i rozsunęta, a w powstałe „miejsce” włączony nowy wymiar zajęty przez odbiorcę. Dzięki temu postaci jednocześnie pozostają zwrócone „twarzami” ku sobie i odbiorcy, lecz obydwie relacje przebiegają na dwóch odrębnych planach. Tekstowym odpowiednikiem semantycznej kompozycji elegii jest relacja podmiotu–narratora do obserwowanego przezeń snu. Sen ze wszystkimi wydarzeniami został przeformułowany w plastyczną kompozycję, która otwiera się na obserwatora. Stąd też istotna jest linia wzroku od-do ustalona za pomocą *vidi te* (w. 1),

⁵² B. USPIEŃSKI. *O systemie przekazu obrazu w rosyjskim malarstwie ikon* s. 332.

⁵³ Tamże s. 332, 343.

⁵⁴ Tamże s. 334-335. Gdyby nie nadrzędność systemu semantycznego, część postaci powinna być do odbiorcy zwrócona plecami.

dzięki czemu geometryczna przestrzeń narracji teatralnie otwiera się na odbiorcę. Ale przestrzeń kształtuje też mocno zaznaczona pozycja *ego*. Pomimo tego, że wydarzenia tekstowe dotyczą postaci kobiecej, cała uwaga odbiorcy skupia się na opowiadającym. I w tym właśnie zaznacza się nienaturalne perspektywicznie „skręcenie” podmiotu od tematu narracji ku odbiorcy. Zabieg ów wyznacza oś kompozycji semantycznej i zasadniczą, trójczłonową relację poeta–odbiorca–kochanka, w której tak poeta, jak adresatka są zwróceniu jednocześnie ku sobie i odbiorcy. Dlatego też tak ważne jest wyróżnienie przestrzeni narracyjnej (geometrycznej) i dramatycznej (z perspektywą zdeformowaną przez semantykę), w której postaci „wykręcają się” frontalnie ku odbiorcy, włączając go w elegijne wydarzenia tekstowe.

Chociaż metoda semiotyczna nie daje odpowiedzi na pytanie o kulturowy czy antropologiczny zakres znaczeń poszczególnych motywów, ma jednak duży potencjał porządkujący. Dotyczy to nie tylko kompozycyjnego kunsztu poety, ale także układu motywów w przestrzeni tekstu, co jest jednoznaczne z ich uszeregowaniem aksjologicznym, według przypisanej wartości i ważności w obrębie kreowanego obrazu poetyckiego. Jako przykład może posłużyć problem relacji delfin–poeta tak intrygujący badaczy. Otóż wyznaczenie w semiotycznej analizie funkcji przestrzeni artystycznej granicy między wersem 18 a 19, tak narracyjnej (w zamkniętym dystychu), jak i przestrzennej prowadzi do całkowitego zanegowania tej relacji. Na jej miejsce zaś zostaje wprowadzona inna, funkcjonalna, w zestawieniu konstrukcyjnej i semantycznej roli motywu delfina i strachu, jako rozwiązania *deus ex machina*. W dalszej kolejności można postawić pytanie o cel zastosowania tego typu konstrukcji etc.

Dodatkowo ujęcie semiotyczne pełni rolę porządkującą metody badawcze (jak chociażby antropologiczny wymiar „skoku kochanka”), przypisując poszczególnym ujęciom właściwy poziom zastosowania. Stąd też można powiedzieć, że elegia II 26a, nawet przynależąc do szerokiego kontekstu narracyjnego elegii Propertiusza, posiada także wymiar performatywno-dramatyczny, bliski poezji hellenistycznej⁵⁵.

⁵⁵ Por. M. FANTUZZI, R. HUNTER. *Tradition and innovation in hellenistic poetry*. Cambridge: Cambridge University Press 2004 s. 17-26 [rozdz. *Impossible models and lost performance context*]; T.D. PAPANGHELIS. *Propertius* s. 206 nn.; T. REINHARDT. *Propertius and Rhetoric*. W: *Brill's Companion to Propertius*. Ed. H.-Ch. Günther. Leiden-Boston: Brill 2006 s. 199-216.

BIBLIOGRAFIA

- ALFONSI L.: Note Propertiane. „Aevum” 19:1945 nr 3/4 s. 357-371.
- CAIRNS F.: Propertius and the Origins of Latin Love-Elegy. W: Brill’s Companion to Propertius. Ed. H.-Ch. Günther. Leiden-Boston: Brill 2006 s. 69-95.
- CHODKOWSKI R. R.: Ajschylos i jego tragedie. Lublin: TN KUL 1994.
- DOEDERLEIN L.: Lateinische Synonyme und Etymologieen. Vol. III. Leipzig: bei Fried. Christ. Wilh. Vogel 1829.
- ECO U.: Interpretacja i historia. W: Interpretacja i nadinterpretacja. Red. S. Collini. Przeł. T. Bie-roń. Kraków: Wydawnictwo Znak 2008 s. 28-50.
- ENK P. J.: Ad Propertii Carmina Commentarius Criticus. Zutphaniae: W.J. Thieme 1911.
- ENK P. J.: Dislocation of Couplets in the MSS. of Propertius. „Mnemosyne” 2/9: 1956 s. 145-152.
- FANTUZZI M., HUNTER R.: Tradition and innovation in hellenistic poetry. Cambridge: Cambridge University Press 2004.
- FEDELI P.: The History of Propertian Scholarship. W: Brill’s Companion to Propertius. Ed. H.-Ch. Gün-ther. Leiden-Boston: Brill 2006 s. 3-21.
- FLASCHENRIEM B. L.: Rescuing Cynthia: Dream and Commemoration in Propertius 2.26. „Classi-cal Philology” 105:2010 No. 2 s. 189-201.
- GARDIN DUMESNIL M. J. B.: Latin Synonyms. Trans. J. M. Gosset. London: Richard Taylor and Co. 1809.
- HAMMER S.: Nowele greckie. Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych 1950
- HOLLEMAN A. W. J.: Notes on Ovid Amores 1. 3, Horace Carm. 1. 14, and Propertius 2. 26. „Cla-ssical Philology” 65:1970 nr 3 s. 177-180.
- HUBBARD M.: Propertius. New York: Duckworth 1975.
- JACOBSON H.: Propertius 2, 26A: The Poet as Lifesaver. „Quaderni Urbinati di Cultura Classica” 16:1984 nr 1 s. 137-140.
- KERRY W.: An Echo of Euripides in Propertius. „The Classical Review” 35:1921 nr 3/4 s. 64-65.
- KRAGELUND P.: Dream and Prediction in the Aeneid: A Semiotic Interpretation of the Dreams of Aeneas and Turnus. Copenhagen: Museum Tusculanum 1976.
- KRÓKOWSKI J.: Elegia magistra amoris. Dydaktyka miłości w subiektywnej elegii rzymskiej. Wrocław: PIW 1949.
- LAUSBERG H.: Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze. Przeł. A. Gorzkowski. Byd-goszcz: Homini 2002.
- LIVELEY G., SALZMAN-MITCHEL P.: Narrating in Couplets. W: Latin Elegy and Narratology. Frag-ments of Story. Eds. G. Liveley. Columbus: The Ohio State University Press 2008 s. 1-13.
- LIVELEY G.: Narratology in Roman Elegy. W: A Companion to Roman Love Elegy. Ed. B.K. Gold. Chichester: Blackwell Publishing 2012 s. 410-425.
- ŁOTMAN J.: Przestrzeń artystyczna w prozie Gogola. W: Semiotyka Kultury. Oprac. E. Janus, M.R. Mayenowa. Przeł. J. Faryno. Warszawa: PIW 1977 s. 213-265.
- Metryka grecka i łacińska. Red. M. Dłuska, Wł. Strzelecki. Wrocław: Zakład Narodowy im. Os-solońskich–Wydawnictwo PAN 1959.
- Nowele antyczne. Oprac. R. Turasiewicz, S. Stabryła. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossoliń-skich 1985.

- Oxford Latin Dictionary. Ed. G.M. Lee (et alii). Oxford: Clarendon Press 1968.
- PAPANGHELIS T.D.: Propertius: A Hellenistic Poet on Love and Death. Cambridge: Cambridge University Press 2009.
- POLLITT J.J.: Art in the Hellenistic Age. Cambridge: Cambridge University Press 1988.
- REINHARDT T.: Propertius and Rhetoric. W: Brill's Companion to Propertius. Ed. H.-Ch. Günther. Leiden–Boston: Brill 2006 s. 199-216.
- RICHARDSON B.: Drama and narrative, W: The Cambridge Companion to Narrative. Ed. D. Herman. Cambridge: Cambridge University Press 2007 s. 142-155.
- RYAN M.-L.: Toward a Definition of Narrative. W: The Cambridge Companion to Narrative. Ed. D. Herman. Cambridge: Cambridge University Press 2007 s. 22-35.
- SCIOLI E.: Dream, Fantasy, and Visual Art in Roman Elegy. Madison: The University of Wisconsin Press 2015.
- Select Elegies of Propertius. Ed. J. P. Postgate. London: Macmillan 1881.
- SELLAR W. Y.: The Roman Poets of The Augustan Age. Horace and The Elegiac Poets. Oxford: Clarendon Press 1899².
- SEX. PROPERTII Elegiarum Libri IV. Ed. R. Hanslik. Leipzig: BSB B.G. Teubner Verlagsgesellschaft 1979.
- SEX. PROPERTII Elegiarum Libri IV. Rec. Ae. Baehrens. Lipsiae: In Aedibus B.G. Teubneri 1880.
- SEX. PROPERTII Elegiarum Libri IV. Rec. M. Schuster. Lipsiae: In Aedibus B.G. Teubneri 1954.
- SEXTI PROPERTII Elegiarum Libri IV. Ed. P. Fedeli. Stutgardiae et Lipsiae: In Aedibus B.G. Teubneri 1994.
- STABRYŁA S.: Funkcja noweli w strukturze gatunków literatury rzymskiej. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1974.
- SWOBODA M.: Sextus Propertius. Szkice krytycznoliterackie. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 1976.
- The Elegies of Propertius. Eds. H. Butler, E. Barber. New York: Georg Olms Verlag 1996.
- USPIEŃSKI B.: O systemie przekazu obrazu w rosyjskim malarstwie ikon. W: Semiotyka Kultury. Oprac. E. Janus, M.R. Mayenowa. Przeł. Z. Zaron. Warszawa: PIW 1977 s. 331- 343.
- WALDE Ch.: Narration in a Standstill. Propertius 1.16-18. W: Latin Elegy and Narratology. Fragments of Story. Eds. G. Liveley, P. Salzman-Mitchel. Columbus: The Ohio State University Press 2008 s. 123-141.
- WEINRICH H.: Struktury narracyjne mitu. „Pamiętnik Literacki” 64:1973 nr 1 s. 311-324.
- Welch Z.: Mosaic Pavements in Classical and Hellenistic Dining-Rooms. McMaster University 1992, file:///C:/Users/Aleksandra/Downloads/fulltext.pdf [dostęp: 5.01.2018].
- WIGGERS N.: Variations on a Theme: Nightmare and Daydream in Propertius II. 26. „Latomus” 39:1980 nr 1 s. 121-128.
- WOLANIN H.: Gramatyka opisowa klasycznej łaciny w ujęciu strukturalnym. Kraków: Księgarnia Akademicka 2012.
- ŻÓŁKIEWSKI S.: Przedmowa. W: Semiotyka kultury. Oprac. E. Janus, M.R. Mayenowa. Warszawa: PIW 1977 s. 5-64.
- ŻYŁKO B.: Semiotyka kultury: szkoła tartusko-moskiewska. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2009.

PRÓBA SEMIOTYCZNEJ ANALIZY KOMPOZYCJI I PRZESTRZENI
ELEGII *VIDI TE IN SOMNIS* (II 26A) PROPERCJUSZA

Streszczenie

W artykule została podjęta semiotyczna analiza przestrzeni w elegii II 26a Propercjusza na poziomie wydarzeń tekstowych (narracyjność) oraz na poziomie kompozycji utworu. Odwołując się do malarskich inspiracji poety (M. Hubbard), autor posługuje się koncepcją ekfrastycznej techniki kompozycji przestrzeni do ukazania funkcji motywu „granicy” tak w liminalnym i transgresyjnym modelu przestrzeni, jak i relacjach interpersonalnych. Ostatecznie autor konkluduje, że powyższe poziomy obrazów poetyckich i kompozycji tekstu łączy transgresyjna postać podmiotu, zdolnego do przekraczania wykreowanej w strukturze tekstu granicy między „opowieścią o śnie” a relacją narrator–odbiorca. Prowadzi to do postawienia tezy, że elegia II 26a jest formą monodramu z centralną postacią podmiotu–aktora, który niczym postać *angellosa* w dramacie, funkcjonuje jednocześnie w „sceniczej” przestrzeni relacji narrator–odbiorca i fabularnej przestrzeni opowieści.

Słowa kluczowe: Propercjusz; elegia; kompozycja; semiotyka; narratologia; monodram; granica; liminalność; transgresja; przestrzeń.

AN ATTEMPT AT THE SEMIOTIC ANALYSIS OF COMPOSITION AND SPACE
OF ELEGY *VIDI TE IN SOMNIS* (II 26A) OF PROPERIUS

Summary

The article describes the undertaken semiotic analysis of space in elegy II 26a of Propertius both at the level of textual events (narrative) and at the level of poem composition. Referring to the Propertian inspiration by visual arts (M. Hubbard), the author uses the concept of an ekphrastic technique of space composition to show the function of the “border” motif in a liminal and transgressive space model as well as interpersonal relations. In result the author concludes that the above-mentioned levels of poetic images and the composition of the text are connected by a transgressive figure of the subject, able to cross the boundary created between the “story of a dream” and the narrator–reader (or listener) relationship. This leads to the argument that elegy II 26a is a form of monodrama with the central figure of the subject–actor, who, like a *angellos* in the drama, simultaneously operates in the “stage” space of the narrator–recipient relation and the space of textual fiction.

Key words: Propertius; elegy; composition; semiotics; narratology; monodrama; boundary; liminality; transgression; space.