

JOANNA PYPLACZ

Biblioteka Jagiellońska (Sekcja Starych Druków)
al. Mickiewicza 22, 30–059 Kraków
Polska – Poland

CYNTIA ŻYWA I CYNTIA UMARŁA. LITERACKA GRA Z ODBIORCĄ W ELEGII 4.7 PROPERCJUSZA

ABSTRACT. Pyplacz Joanna, *Cyntia żywa i Cyntia umarła. Literacka gra z odbiorcą w elegii 4.7 Propertiusza* (Cynthia – Living and Dead. A literary game with the audience in Propertius' Elegy 4.7).

In this article I analyse the theme of love and death as explored by Propertius in his Elegy 4.7. I also attempt to show that the problem of incongruence between this poem and the neighbouring Elegy 4.8 can be resolved by means of an aesthetically oriented reading of both poems.

Keywords: Propertius, Cynthia, elegy, death, love, horror.

Za złoty wiek horroru, groteski oraz makabry w literaturze łacińskiej powszechnie uchodzi tzw. epoka „srebrnej łaciny”, w której żyli i tworzyli tacy autorzy jak Seneka i Lukan¹. Stosowali oni całe spektrum środków stylistycznych mających na celu zaszokowanie odbiorcy oraz wprawienie go w osłupienie. Ich szczególne predylekcje estetyczne, choć w oczywisty sposób uwarunkowane przez specyficzny klimat epoki, nie wzięły się jednak znikąd, lecz stanowiły naturalną konsekwencję obcowania z dziełami poetów epoki augustowskiej.

Makabryczne² gusta Seneki Młodsze zaczęły się kształtować bardzo wcześnie – już w szkole retorycznej prowadzonej w Rzymie przez jego ojca, Senekę Starszego. Mały Lucjusz słuchał tam wystąpień sławnych retorów, a także zapoznał się z twórczością najwybitniejszych poetów Hellady i Romy. Jednym z rodzimych autorów, którzy wywarli na nim największe wrażenie i z którymi później nieustannie mierzył się na kartach własnych utworów, był Owidiusz³.

W *Metamorfozach*, będących głównym źródłem inspiracji Seneki, a także przedmiotem jego swoistego „lęku przed wpływem”⁴, nie brak scen okrutnych

¹Sell 1984; Corrigan 2013: 100.

²Mans 1984: 101–119.

³Schiesaro 2003: 224.

⁴Schiesaro 2003.

i makabrycznych. Ich obecność w dziele Owidiusza jest, oczywiście, w pełni uzasadniona przez tematykę mitologiczną, a w mitach greckich nie brak przecież historii mrozących krew w żyłach. Sam sposób potraktowania owej materii przez poetę świadczy jednakże o jego specyficznym smaku literackim.

Za sztandarowy przykład mrocznej strony *Metamorfóz* może posłużyć choćby szósta księga poematu, w szczególności zaś zawarta w niej opowieść o Tereusie, Prokne i Filomeli. Nieprzypadkowo aspirujący do tytułu ojca rzymskiej grozy Seneka wyrazi w *Tyestesie* – ustami Atreusa – swą admirację wobec tego właśnie passusu dzieła Owidiusza i jednocześnie stanie w szranki ze swym poprzednikiem w osobliwym pojedynku na okropieństwa (Sen. *Thy.* 267–277)⁵.

Utwory osadzone w estetyce grozy i nadnaturalności można również odnaleźć w twórczości działającego w tym samym co Owidiusz okresie (i w tych samych kręgach), parę lat odeń starszego poety Propercjusza. W słynnej elegii 4.7 bohater – będący jednocześnie podmiotem lirycznym – relacjonuje niezwykle spotkanie z duchem swej niedawno zmarłej ukochanej, Cyntii, który nawiedził go pewnej nocy. Już na samym początku utworu Propercjusz ustami swego porteparole deklaruje wiarę w istnienie duchów⁶:

Sunt aliquid Manes: letum non omnia finit,
lurida evictos effugit umbra rogos.
(1–2)

W specyficznym kontekście omawianej elegii łaciński przymiotnik *lurida* staje się dwuznaczny. Może bowiem odnosić się nie tylko do bladej zjawy, lecz także do przeżycia wywołanej przez nią okropności⁷, tak jak pochodzące od niego angielskie słowo *lurid*, którym określa się rzeczy szokujące i przerażające. Prawdopodobnie właśnie dlatego poeta nie użył tu mniej nacechowanego emocjonalnie przymiotnika *pallidus*, choć przecież i on bez problemu wpasowałby się w pentametr.

Zacytowany wyżej fragment jest bliski pod względem estetycznym słynnej wizji Medei z tragedii Seneki. Kolchijce ukazuje się tam widmo zabitego przez nią niegdyś brata:

[...] Cuius umbra dispersis venit
incerta membris? Frater est, poenas petit:
(Sen. *Med.* 963–964)

O ile w wypadku *Medei* trudno udowodnić, że poeta na pewno nawiązuje do Propercjusza (można jedynie mówić o pokrewieństwie motywów oraz

⁵Schiesaro 2003: 222–223, s. 52; Pyplacz 2010: 110–111.

⁶Foulon 1996: 166; Bouquet 1996: 206.

⁷Glare (red.) 2003: 1051.

stylistyki), o tyle nawiązania te – właśnie do elegii 4.7 – widać bardzo wyraźnie w *Farsalii* Lukana. Na początku księgi trzeciej śpiącemu Pompejuszowi składa bowiem wizytę jego zmarła żona Julia (Luc. *Phars.* 3. 8–35)⁸.

Basil Dufallo zwraca uwagę na to, że topos *mortuos ab inferis excitare* wywodzi się z tradycji retorycznej⁹, a konkretnie z prozopopei, tak chętnie stosowanej m.in. przez Cycerona¹⁰, a wcześniej oczywiście przez sławnych mówców greckich. Podczas gdy retorzy używali tego chwytu w określonym, praktycznym celu, u poetów (zwłaszcza lirycznych) bywa on jednakże celem samym w sobie. Poniekąd stało się tak właśnie w tym wypadku.

Bardzo ciekawą interpretację elegii 4.7 oferuje w swej książce cytowany przez Dufallo inny badacz, Theodore Papangelis. Z jego analizy wynika, że Propercjusz nie tylko steruje odczuciami odbiorcy na poziomie leksykalnym, zręcznie operując wyrazami nacechowanymi emocjonalnie, lecz także wzbudza w nim grozę na poziomie fonetycznym, na przykład za pomocą aliteracji oraz nagromadzenia w pierwszych pięciu wersach elegii wyrazów zawierających nosówkę „m” oraz samogłoskę „u”, kojarzących się z cieniem i mrokiem (poprzez łaciński wyraz *umbra*, czyli „cień”)¹¹.

Papangelis zwrócił również uwagę na to, że sam opis pogrzebu Cyntii przypomina bardziej groteskową trawestację niż uroczystość żałobną¹². Duch ukochanej Propercjusza jest rozgniewany z powodu niegodnej, niedbale przeprowadzonej ceremonii, jaką zorganizowano na pożegnanie zmarłej. Podobnie jak zamordowana Klitajmestra w *Orestei* Ajschylosa oraz widmo zbezczeszczonej po śmierci Melissy w piątej księdze *Dziejów* Herodota, wzburzona Cyntia domaga się wymiernego zadośćuczynienia za doznane zniewagi.

Podczas gdy groza u Ajschylosa służy celom katartycznym, a u Herodota – urozmaiceniu narracji, w omawianym utworze ewidentnie wysuwa się na plan pierwszy i dominuje nad całością. Ten właśnie aspekt owej elegii zbliża ją do twórczości autorów hellenistycznych, wykazujących specyficzne upodobania do makabry¹³. Nie bez powodu zatem Felix Jacoby uznał Propercjusza za poetę hellenistycznego. On sam pretendował zresztą do miana „rzymskiego Kallimacha” (*Umbria Romani patria Callimachi, El.* 4.1, wers 64)¹⁴.

Za przykład pokrewieństwa estetycznego między Propercjuszem a poetami i prozaikami epoki hellenizmu, szczególnie tymi, którzy działali w okresie tzw. drugiej sofistyki¹⁵ (a więc już w jakiś czas po śmierci Rzymianina),

⁸ Hübner 1984: 227–238.

⁹ Dufallo 2007: 74; Dufallo 2005: 113.

¹⁰ Dufallo 2005: 13–52.

¹¹ Papangelis 1987: 149.

¹² Papangelis 1987: 149.

¹³ Magnelli 2010: 232.

¹⁴ Jacoby 1905: 39, 43, 91.

¹⁵ von den Hoff 2004: 105.

mogą posłużyć choćby opowieść Lukiana z Samosate o duchu kobiety imieniem Dejmanete nawiedzającej po śmierci swego męża (*Philopseudes* 27–8) czy też opisana przez Flegona z Tralles makabryczna historia Machatesa i Filinnion, zaliczona przez H.P. Lovecrafta do hellenistycznych horrorów¹⁶.

Cyntia, niczym starożytna „*Corpse Bride*”, przychodzi do łoża swego ukochanego prosto z zaświatów. Wciąż nie może o nim zapomnieć. Miłość przekracza granice śmierci, a przynajmniej usiłuje to uczynić. Różnica między zmarłymi kochankami z utworów Propercjusza i Machatesa jest jednak zasadnicza: podczas gdy Filinnion zjawia się w swej dawnej pięknej postaci i za przyczyną pogwałcenia postawionych przez bogów warunków przemienia się w odrażające zwłoki, wygląd Cyntii się nie zmienia.

Elementy jej aparycji są jednak odkrywane stopniowo, jeden po drugim. Najpierw odbiorca dowiaduje się, że pogrzeb odbył się niedawno (*nuper humata*, wers 4). Następnie, że fryzura oraz oczy zmarłej wyglądały dokładnie tak samo, jak w chwili pogrzebu (*eosdem habuit secum quibus est elata capillos*, wers 7). Z tych wskazówek można wnioskować, iż Cyntia pojawiła się w takiej postaci, w jakiej leżała na stosie, choć wzmianka o nadpalonym berylu na jej palcu (*et solitum digito beryllon adederat ignis*, wers 9) zaczyna niepokoić wyobraźnię odbiorcy. Po pierwsze, nie jest ona spójna z określeniami dotyczącymi oczu i włosów – skoro wyglądały one dokładnie tak, jak – dosłownie – w momencie wynoszenia zwłok (*elata*), jak w takim razie mają się do tego ślady ognia na berylowym pierścieniu? Skąd wzmianka o sucho chrzęszczących palcach rąk (*pollicibus fragiles increpuere manus*, wers 12)?

Sam język opisu ciała zmarłej jest bardzo nacechowany emocjonalnie. Pierścień określono bowiem nie jako „nadpalony”, lecz jako „nadgryziony” przez ogień (zamiast czasownika *adurere* Propercjusz wybrał *adedere*), co sprawia, że płomienie pogrzebowego stosu jawią się odbiorcy jako złowrogie ogniste zęby. Następne detale opisu brzmią równie niepokojąco.

Bardzo znaczący, a zarazem intrygujący szczegół dotyczy twarzy zmarłej. Chociaż poeta zapewnia, iż jej oczy wyglądały dokładnie tak, jak tuż po śmierci, w wersie 10 okazuje się nagle, że jej usta zostały już „zatarte wodą letejską” (*summaque Lethaeus triverat ora liquor*, wers 10). Według mitologii grecko-rzymskiej wypicie owej wody powodowało całkowitą utratę pamięci. Cyntia nadal pamięta jednak wszystko; co więcej, jest nad wyraz pamiętliwa.

Kontakt z fatalnym płynem spowodował natomiast zniekształcenie jej oblicza, odebrał wargom ich pierwotny kolor i kształt. Wzmianka o rytualnej ablucji w jednej z pięciu rzek Hadesu, zwanej również „rzeką zapomnienia”, pełni tu zatem funkcję subtelnej, lecz wymownego eufemizmu dotyczącego pośmiertnego rozkładu ciała. Subtelne niedookreślenie potęguje tylko grozę, oddziałując na wyobraźnię odbiorcy.

¹⁶Lovecraft 2008: 20.

W wersach 13–22 poeta zawarł retrospektywny *passus* odnoszący się do wspólnych schadzek na Suburze, jeszcze za życia Cyntii. Zmarła z rozrzewnieniem wspomina owe potajemne spotkania, na które podstępnie wymykała się z domu przez okno (*et mea nocturnis trita fenestra dolis*, wers 16), by rzucić się kochankowi na szyję (*veniens in tua colla*, wers 18), a następnie razem z nim zażywać miłosnych rozkoszy na rozdrożach (*saepe Venus trivio commissa*, wers 19).

Kolejna partia tekstu, będąca kontynuacją skargi Cyntii, przynosi więcej szczegółów dotyczących jej wyglądu. Odbiorca dowiaduje się, że zmarła została skaleczona przez dachówkę, którą włożono jej pod głowę (*laesit et obiectum tegula curta caput*, wers 26). Dalej bohaterka skarży się na niefrasobliwość wiarołomnego kochanka, który nie zatroszczył się nawet o to, by przywołać wiatr do stosu (*cur ventos non ipse rogis, ingrata, petisti?*, wers 31), ani nie dołączył do ognia olejku nardowego (*cur nardo flammae non oluere meae?*, wers 32).

W kontekście początkowych słów, być może kluczowych dla precyzyjnego odtworzenia wyglądu zjawy, uwagi te wywołują u odbiorcy dreszcz grozy. W wersie drugim bowiem mowa o tym, że cień wy dostał się ze stosu (*effugit umbra rogos*), a więc Cyntia pojawia się w takiej formie, w jakiej zostawiły ją płomienie. Jeśli zestawić ów wers z późniejszymi wzmiankami o niedopatrzeniach w czasie ceremonii żałobnej, z tych wszystkich detali wyłania się dość makabryczny obraz niedopalonych ludzkich zwłok wydzielających odpychający swąd.

W miarę lektury okazuje się, że Cyntia tylko z pozoru przypomina dawną siebie. W rzeczywistości śmierć zdążyła odcisnąć na niej potworne piętno i upodobnić ją do makabrycznej kochanki-trupa rodem z hellenistycznego romansu. Z tego sugestywnie eufemistycznego opisu wyłania się mrozący krew w żyłach obraz upiornej oblubienicy, na wpół spalonej kobiety, która przyszła nawiedzić we śnie swego niewiernego kochanka.

Podobnie jak upiorna Filinnion w powieści *Peri thaumasion* Flegona z Tralles, Cyntia zjawia się nocą, gdyż nie może zapomnieć o swej utraconej wielkiej miłości. Elegia Propercjusza powstała jednak wiele lat przed narodzinami greckiego prozaika, dlatego jest osadzona w innej, nieco subtelniejszej estetyce. Metody budzenia grozy stosowane przez rzymskiego poetę, choć wyjątkowo delikatne, są jednakże zarazem wyjątkowo skuteczne i bardzo mocno oddziałują na wyobraźnię. Polegają bowiem głównie na umiejętnym operowaniu niedookreśleniem.

W elegii 4.7 odbiorca może „zobaczyć” jedynie wybrane cechy fizjonomii Cyntii. Reszta pozostaje za zasłoną niedomówień i pominięć. Dzięki niedookreśleniu pewnych, czasem nawet bardzo istotnych szczegółów wyglądu bohaterki Propercjusz pobudza wyobraźnię odbiorcy, który jest ich ciekaw. Elegia 4.7 stanowi przykład na to, że niedookreślenia są ważnym narzędziem aktywizującym uwagę odbiorcy nie tylko w prozie, lecz także w poezji¹⁷.

¹⁷Iser 1980: 259–280.

Oprócz niedookreśleń poeta posługuje się również kontrastami. Najbardziej wyrazisty z nich pojawia się już na samym początku – autor w niecodzienny sposób zestawiał martwą Cyntię z żywym Propercjuszem – podmiotem lirycznym utworu:

Cynthia namque meo visast incumbere fulcro,
murmur ad extremae nuper humata viae.
(3–4)

Dość bliskie sąsiedztwo i wzajemne przeplatanie się wyrazów „wezłowie” (*fulcrum*), „pochowana” (*humata*), „pogrzeb” (*exsequiae*) oraz „łóżko” od pierwszej chwili nadaje elegii mroczny, nieco makabryczny ton.

Miłość łączy się tu bowiem ze śmiercią, i to w sensie dosłownym. Bardzo ciekawe jest określenie *exsequiae amoris* (*cum mihi somnus ab exsequiis penderet amoris*, wers 5), gdyż można je odczytywać dwojako: albo jako „pogrzeb ukochanej”, albo jako „pogrzeb miłości”, czyli po prostu rozstanie. W kontekście wymówek ze strony Cyntii, oskarżeń o rażące zaniedbania i zdrady po stronie kochanka można podejrzewać, że sama jej śmierć to jedynie metafora odejścia, zerwania relacji.

Już przecież raz bohater Propercjusza kończył ów związek – w elegii 2.8¹⁸, w której nb. pojawiają się również tematy kości, śmierci oraz duchów zmarłych¹⁹:

Exagitet nostros **Manis**, sectetur et umbras,
insultetque rogis, calcet et ossa mea!
(2.8. 19–20)

Co więcej, przytoczony powyżej dystych bardzo przypomina pod względem leksykalnym początkowy dystych elegii 4.7:

Sunt aliquid **Manes**: letum non omnia finit,
lurida evictos effugit umbra rogos.

Druga możliwość jest bardziej dosłowna, ale i bardziej makabryczna. Jeśli bowiem *exsequiae amoris* należy odczytywać w sensie dosłownym, czyli nie jako rozstanie, lecz po prostu jako pogrzeb, wówczas dominująca w utworze archetypalna fuzja miłości i śmierci nabiera akcentów makabrycznych, *ante litteram* przybliżając Propercjusza do brytyjskich „poetów cmentarnych” (*Graveyard Poets* lub *Boneyard Boys*) doby romantyzmu, którzy lubowali się właśnie w eksplorowaniu tego tematu²⁰.

¹⁸ Swoboda 1976: 37.

¹⁹ Bobrowski 1997: 45–46; Foulon 1996: 157.

²⁰ Snodgrass, 2005: 161–162; Murray (red.) 2004: 448–449.

W elegii Propercjusza cmentarz i buduar zostały zestawione ze sobą już na samym początku. W chwili zjawienia się ducha poeta znajduje się bowiem w łożu, które niedawno dzielił z Cyntią, i rozpacza nad jej utratą (*et querere lecti frigida regna mei*, wers 6). Łoże, postrzegane jako „zimne królestwo” smutku, w którym samotny kochanek oplakuje swą stratę, nieuchronnie kojarzy się z grobowcem²¹. Co więcej, jest swoistym grobowcem miłości. Panują w nim ciemność, przejmujący chłód oraz żaloba.

Nagle Cyntia powraca, przywołana myślami poety. Ten rozpoznaje ją bez trudu, lecz jednocześnie dostrzega zmiany, jakie zaszły w niej po śmierci. Podobnie jak wcześniej zestawiał cmentarz z sypialnią, a grób z łożem, teraz zestawia ze sobą odmienioną przez śmierć twarz Cyntii oraz – przypomniane przez nią samą – obrazy wspólnie spędzonych z ukochaną upojnych chwil pełnych uniesień miłosnych (wersy 15–20).

Na uwagę zasługuje także wspomniana już i omówiona w kontekście poetyki niedookreślenia wzmianka o „wspaniałych ustach” Cyntii, które obmyła woda letejska (*summaque Lethaeus triverat ora liquor*, wers 10). Słowa te z jednej strony służą wypukleniu tego, że kochankowie zostali rozdzieleni na zawsze, gdyż wargi zmarłej („naprawdę” lub tylko w przenośni) Cyntii, obmyte w Lete, czyli mitycznej rzece zapomnienia, nie pamiętają już pocałunków ukochanego. Byłaby to zatem, w takim niedosłownym odczytaniu, kolejna metafora rozstania.

W sensie dosłownym natomiast wers ten brzmi dość makabrycznie. Usta bohaterki, określone przez podmiot liryczny jako „wspaniałe”, zostały już skażone śmiercią. W to, co niegdyś budziło pożądanie bohatera, a czego wspomnienie nadal wywołuje nostalgiczną tęsknotę, wkradły się już rozkład i zgnilizna. Jednym ze znaczeń czasownika *tero, ere* jest bowiem właśnie ‘ścierać’, ‘niszczyć’. W sensie dosłownym zatem woda letejska zniszczyła usta zmarłej. Poeta znowu łączy pożądanie ze wstrętem.

Topiki: erotyczna i pogrzebowa specyficznie kontrastują tu ze sobą, jednocześnie – i paradoksalnie – współtworząc niezwykle obraz swoistego miłosnego *danse macabre*. Wspominająca dawne uniesienia Cyntia nie jest już bowiem tą samą osobą, z którą bohatera wiersza łączyła silna namiętność. Jej ciało, tak bardzo pożądane za życia przez kochanka, teraz budzi w nim grozę. W miejsce dawnego pożądania nieubłaganie wkrada się fizyczny wstręt²².

Świat przedstawiony elegii 4.7 można by zatem określić jako pobojuwisko. Śmierć (dosłowna lub przenośna) Cyntii sprawiła, że dawny ład zamienił się w chaos. Wszystko ulega tu potwornej transformacji – począwszy od przemiany wyjątkowo pięknej kobiety w przerażającą „*Corpse Bride*”, namiętnego kochanka w nieczułego wiarołomcę, pożądania w awersję, zachwyty w grozę oraz daw-

²¹Allison 1980a: 333. Sam motyw zimnego łoża Propercjusz zapożyczył natomiast od Posej-dipposa (9. 1–6) – vide Magnelli 2002: 15–16; Magnelli 2008.

²²Kristeva 2007: 7.

nych uniesień w obecną rozpacz, a kończąc na spektakularnych, szokujących zmianach w najbliższym otoczeniu Cynthii, jakie nastąpiły niedługo po jej śmierci.

W środkowej części elegii zmarła wyjawia bowiem kolejne przerażające szczegóły dotyczące okoliczności śmierci. Sugeruje też, że została otruta winem przez podłego niewolnika Lygdamusa oraz będącą z nim w konszachtach przebiegłą trucicielkę Nomas:

Lygdamus uratur, candescat lamina vernae:
sensi ego, cum insidiis pallida vina bibi.
Ut Nomas arcanas tollat versuta salivas,
dicet damnatas ignea testa manus.
(35–38)

Cyntia wspomina także o niecnym praktykach nowej pani swego domu, która jeszcze niedawno trudniła się prostytutką (*quae modo per vilis inspectast publica noctes*, wers 39), teraz zaś, za zgodą Propercjusza, przetopila na kruszec złoty posążek zmarłej (*te patiente meae conflavit imaginis aurum*, wers 41), a także poddała jej wierne służące wyjątkowo okrutnym i wymyślnym torturom w zemście za to, że śmiały w dalszym ciągu okazywać lojalność wobec swej dawnej chlebodawczyni.

Poeta potęguje grozę stopniowo, lecz systematycznie. Na początku jej źródłem staje się samo pojawienie się ducha, później dochodzą kolejne niepokojące szczegóły jego wyglądu, wreszcie makabryczną aurę nasilają wzmianki o potwornych praktykach zwyrodniałej uzurpatorki wobec służby, przywodzące na myśl opisy tortur w osiemnastowiecznych powieściach gotyckich²³.

Pod koniec swego monologu Cyntia wydaje Propercjuszowi kilka poleceń. Między innymi każe mu spalić wiersze, które dla niej napisał:

Et quoscumque meo fecisti nomine versus,
ure mihi: laudes desine habere meas.
(77–78)

Owa osobliwa literacka ofiara całopalna²⁴ stanowi tutaj dość ewidentne nawiązanie do wspomnianego wcześniej przez poetę stosu pogrzebowego, na którym (niezbyt dokładnie) spalono Cynnię, a także do omówionego powyżej dwuznacznego sformułowania *exsequiae amoris*. Jeżeli związek ten jest nieprzypadkowy, istnieje dość duże prawdopodobieństwo, że śmierć Cynthii to jedynie metafora rozstania – z kochanką bądź też literacką muzą.

W dalszej kolejności Cyntia dyktuje poecie wersy, które powinny się znaleźć na upamiętniającej ją kolumnie (wersy 85–86), a następnie poleca mu, by

²³Np. w powieści Horacego Walpole'a (vide Walpole 2001).

²⁴Baker 1973: 286–289.

traktował z należytą powagą sny przychodzące „przez pobożne drzwi”, czyli – prawdopodobnie – z zaświatów²⁵:

nec tu sperne piis venientia somnia portis:
cum pia venerunt somnia, pondus habent.
(85–86)

Po owym upomnieniu następuje miniekskurs o duszach zmarłych, które snują się po świecie nocami, by nad ranem powrócić do krainy umarłych (wersy 89–92).

W ten sposób zostaje podkreślony dystans dzielący Propercjusza i Cyntię, dystans pomiędzy życiem a śmiercią. Obraz odpływającej w zaświaty łodzi Charona (*nos vehimur, vectum nauta recenset onus*, wers 92) dodatkowo uwypukla niemożność ponownego zejścia się kochanków, którzy teraz należą do dwóch przeciwstawnych sobie światów. W następnych, przedostatnich już dwóch wersach nacisk zostaje położony na tymczasowy aspekt owej niemożności:

Nunc te possideant aliae, mox sola tenebo:
mecum eris, et mixtis ossibus ossa teram.
(93–94)

Co interesujące, w wersie 93 występuje czasownik *tero, ere*, ten sam, którego poeta użył na początku elegii w odniesieniu do ust zmarłej zniszczonych przez wodę letejską (*triverat*, wers 10), ale także do parapetu, „wytartego” wskutek częstych „podstępów” umożliwiających Cyntii wykradanie się z pilnie strzeżonego domu po to, by spotkać się z kochankiem (*trita fenestra dolis*, wers 16).

Znamienne, że ten sam wyraz powraca na końcu utworu jako zapowiedź miłosnego zbliżenia dwóch szkieletów spoczywających we wspólnym grobie²⁶, do którego dojdzie niebawem, po śmierci Propercjusza. Dźwięk ocierających się o siebie wzajemnie piszczeli przypomina bowiem odgłos, który powstawał w chwili, gdy Cyntia wydostawała się nocą ze swego pilnie strzeżonego domu na schadzki z ukochanym.

W łacińskim oryginale poeta wymownie ilustruje ów dźwięk poprzez aliterację oraz onomatopcję:

nocturnis trita fenestra dolis.

Zestawienie sylab *tur, tri* oraz *tra* imituje być może odgłos wydawany przez obracane w pośpiechu zawiasy okienne, z kolei sycząca głoska *s* naśladuje suchy szelest szat wymykającej się na schadzki dziewczyny.

²⁵ Sformułowanie to jest aluzją do *Odysei* (*Od.* 19, 562–567) oraz do szóstej księgi *Eneidy* (vide Allison 1980a: 334).

²⁶ Allison 1980: 171.

W ostatnim werse mrocznego proroctwa Cyntii poeta zastosował bardzo podobny zabieg, z jedną drobną modyfikacją: głoska *r* – tzw. *littera canina* – nie odgrywa tu już żadnej znaczącej roli poza tym, że wchodzi w skład słowa kluczowego *tero, ere*. Jest już bowiem zwyczajnie niepotrzebna. W poniższych dwóch wersach kluczowa rola przypada innym spółgłoskom, mianowicie *t* (i *d*), przede wszystkim zaś syczącemu spirantowi *s* (*x*):

Nunc te possideant aliae: mox sola tenebo:
mecum eris, et mixtis ossibus ossa teram.

Co ciekawe, równie spektakularna aliteracja spirantu występuje w tym utworze także nieco wcześniej, w podobnym kontekście:

me servasse fide[m]. Si fallo, vipera nostris
sibilet in tumulis et super ossa cubet.
(53–54)

Po mistrzowsku wykorzystane aliteracje oraz onomatopeje dodatkowo potęgują ogólną makabryczną atmosferę elegii. Spirant *s* imituje syk zmii wkradającej się do grobowca i oplatającej spoczywające w nim szczątki, w połączeniu zaś z również aliterowanymi głoskami przedniojęzykowymi *t* i *d* przekonywająco odtwarza grzechot poruszających się w grobie kości pary kochanków.

Jak słusznie zauważył Daniel Walin, który zresztą poświęcił owej kwestii cały artykuł²⁷, występujący w elegii 4.7 motyw węża pojawia się także w następnej elegii, 4.8. Poeta w dość długim ekskursie opisuje w niej grootę w Lanuwium oraz jej mieszkańca – groźnego węża, któremu co roku w święto Junony²⁸ miejscowe dziewczęta składają ofiary. Walin argumentuje, że postać owego bóstwa chtonicznego w elegii 4.8, do którego poeta nawiązuje w elegii 4.7, służy poetyckiemu „unieśmiertelnieniu” Cyntii²⁹.

Interpretacja ta jest przekonywująca, gdyż przy takim odczytaniu motywu węża metaforyczne unieśmiertelnienie w elegii 4.8 Cyntii, która w elegii 4.7 figuruje jako zmarła, logicznie dopełniałoby ideę rozstania i ponownego zejścia się kochanków. Skłócona z poetą kochanka-muza „umiera”, a następnie żąda zniszczenia napisanych dla niej wierszy (4.7, wersy 77–78). Po zażegnaniu konfliktu podlega natomiast poetyckiej heroizacji (*Cynthia gaudet in exuviis victrix-que recurrit*, 4.8, wers 63)³⁰.

²⁷ Walin 2009.

²⁸ Walin 2009: 148–149; Harmon 1986: 1965 nn.

²⁹ Walin 2009: 149–150.

³⁰ Więcej na temat kolejności elegii 4.7 i 4.8 w zbiorze: Hutchinson (red.) 2006: 1–16, 190. Vide Hutchinson 1984.

Podobnie przedstawia się sprawa Lygdamusa. Jego obecność w obu utworach jest bowiem równie znacząca³¹. W elegii 4.7 figuruje on jako podstępny, demoniczny truciciel, który przyczynił się do zgonu Cyntii (wersy 35–38), w elegii 4.8 pojawia się natomiast w innej roli – jako ofiara jej frenetycznego gniewu, współorganizator i współuczestnik zdrady Propercjusza. Na wyprawionym przezeń przyjęciu, w którym wzięły udział dwie dziewczyny, niewolnik ten pełnił bowiem funkcję podczaszego (4.8, wers 37).

Gdy Cyntia wtargnęła do ogrodu, w którym odbywała się owa frywolna uczta, w pierwszej kolejności zaatakowała właśnie Lygdamusa i wyładowała na nim swą wściekłość (4.8, wersy 68–69). Trucizna, o której mowa w elegii 4.7, może mieć więc znaczenie przenośne i odnosić się do trucizny natury emocjonalnej bądź też moralnej. Zdrada, czyli „trucizna”, byłaby przy takim odczytaniu bezpośrednim powodem odejścia Cyntii, czyli jej „śmierci”.

Gwałtowna *vituperatio*, nagana pod adresem mężczyzny, którego Cyntia obwinia o niewierność i niefrasobliwość, pod koniec utworu przechodzi zatem w bardzo specyficzną, wręcz makabryczną *consolatio*. Wynika z niej bowiem nie tylko to, że Propercjuszowi pozostało niewiele czasu, lecz także to, iż już niedługo połączy się on na zawsze z kobietą, która niegdyś budziła w nim namiętność – tym razem już na zawsze. Poeta jest więc konsekwentny, gdyż – jak zadeklarował w elegii 1.12 – Cyntia była pierwsza i będzie ostatnia:

Mi neque amare aliam neque ab hac desistere fas est:
Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit.
(1.12. 19–20)

W kontekście tych wersów wzmianka o znaczących snach, których nie wolno lekceważyć, staje się dla odbiorcy w pełni zrozumiała. Cyntia najpierw oznajmia, że zarówno samo jej przyjście, jak i wypowiedziane przez nią słowa są ważne, a następnie wróży Propercjuszowi rychłą śmierć, będącą jednocześnie szczęśliwym finałem ich burzliwej historii miłosnej. Poza tym kochankowi elegijnemu – zgodnie z prawami gatunku – po prostu nie wypada przeżyć pani swego serca o zbyt wiele lat³². Warto wspomnieć, że ów motyw snu-epifanii stanowi nawiązanie do snu Achillesa w *Iliadzie*, w której herosowi ukazuje się duch zabitego Patroklosa³³. Tam jednak również, podobnie jak w tragedii, groza pełni funkcję służebną, a nie kluczową.

W kontekście zakończenia elegii początkowa sentencja *letum non omnia finit* – „śmierć nie niszczy wszystkiego” – nabiera zatem zupełnie nowego znaczenia. Okazuje się bowiem, iż także i te słowa kryją w sobie dwuznaczność:

³¹ Postać ta występuje również w elegii 3.6. Vide Allison 1984: 355–356.

³² Stahl 1985: 276.

³³ Harrison 2013: 144; Scioli 2015: 7; Allison 1980a: 332, 334.

podmiot liryczny pozornie ma na myśli istnienie duchów: „śmierć nie niszczy wszystkiego”, gdyż po śmierci po człowieku pozostaje dusza. Na końcu utworu jednakże odbiorca rozumie już głębszy sens słów: „śmierć nie niszczy wszystkiego”, ponieważ nie jest w stanie zabić miłości³⁴, i to nie tylko w jej czysto emocjonalnym, duchowym wymiarze, lecz także w tym fizycznym, seksualnym (Cynthia dodatkowo podkreśla to za pomocą sarkastycznego rozkazu: *nunc te possideant aliae: mox sola tenebo*, wers 93).

Kompozycję elegii 4.7 można zatem określić jako kłamrową. Otwiera ją bowiem i kończy zestawienie łoża i grobu. Na końcu utworu to „barokowe”³⁵ zestawienie zostaje jednakże całkowicie przewartościowane. W części początkowej bowiem łożo Propercjusza, zimne i smutne po śmierci Cyntii, zostaje przyrównane do grobowca. W zakończeniu natomiast mowa o tym, iż grób Cyntii „ożyje”, stając się areną miłosnych uniesień. Kontrast oddalenie (na początku) / zbliżenie (na końcu) dodatkowo umacnia owe kłamry.

W ostatnim dystychu słychać już wyraźnie głos Propercjusza, zgodnie zresztą z kłamrową koncepcją kompozycji:

Haec postquam querula mecum sub lite peregit,
inter complexus excidit umbra meos.
(95–96)

Powyższy dystych na pierwszy rzut oka wydaje się bardzo – może nawet zbyt – konwencjonalny, zwłaszcza że w sposób oczywisty nawiązuje do *Iliady*³⁶. John Patrick Sullivan ma jednak całkowitą rację, kiedy pisze, że zdanie to jest „celowo nonszalanckie” (*deliberately nonchalant*)³⁷.

Te lakoniczne dwa wersy, choć sprawiają wrażenie napisanych *pro forma*, „dla niepoznaki”, mogą jednak służyć wyeksponowaniu tego, że kochankowie zostali rozdzieleni. Brzmia bowiem niemal jak wyrok sądowy. Co więcej, Propercjusz użył w nich nawet terminu typowo prawniczego, czyli czasownika *pergit*³⁸. Osądziwszy Propercjusza i uznawszy go winnym, Cynthia pozostawia go do samego, by odpokutował wyrządzone jej krzywdy.

W kontekście treści elegii 4.8 elegia 4.7 jawi się już nie jako relacja ze spotkania z duchem, lecz kreacja artystyczna osnuta na kanwie kryzysu w związku dwojga bohaterów – Propercjusza i Cyntii. Cynthia żywa i Cynthia umarła to dwa kostiumy sceniczne, w które poeta ubiera swą muzę, by z jej pomocą zilustrować zerwanie wskutek zdrady, następującą po nim żałobę, a na końcu ponowne zejście się kochanków.

³⁴Allison 1980a: 333.

³⁵Pelc 1993: 6.

³⁶Scioli 2015: 7; Allison 1980a: 334. Vide Guillemain 1950: 190.

³⁷Sullivan 2010: 149.

³⁸Gebhardt 2009: 162–163.

Wiele wskazuje na to, iż rzekoma śmierć Cyntii jest wytworem fantazji podmiotu lirycznego. Ku takiej interpretacji tej elegii skłaniają się też niektórzy filologowie. Fakt, że nieboszczka powraca w elegii 4.8 w pełni życia i rozkwitu swej zniewalającej urody, tak kłopotliwy dla badaczy, można wytłumaczyć przekorą poety, a także jego fascynacją kontrastami oraz ostrymi jakościami estetycznymi, których pełen potencjał odkrył pół wieku później Seneka-tragik³⁹.

W skali mikro, to znaczy w obrębie samej elegii 4.7, poeta zestawia ze sobą pożądanie i obrzydzenie, piękno i brzydotę, łożo i grób, a także wierność i niewierność, bliskość i rozstanie. Jednocześnie próbuje przekształcić te pary kontrastujących ze sobą pojęć w nierozzerwalne związki. W skali makro czyni to samo w elegii 4.8 – z pozoru martwa bohaterka, której ciało zdążyło ulec zniszczeniu w poprzednim utworze, nagle ożywa i epatuje odbiorcę swą agresywną zmysłowością.

Kreacja „Cyntii umarłej”, upiornego wcielenia „Cyntii żywej” (będącej nie tylko muzą poety, lecz także – co widać wyraźnie na przykładzie tych dwóch utworów – personifikacją poezji elegijnej⁴⁰), stwarza wprost nieograniczone możliwości oddziaływania na wyobraźnię odbiorcy. Głównymi źródłami grozy są tu nie tyle szokujące wzmianki o śmierci i rozkładzie cielesnym, ile właśnie wymowne niedookreślenia. Poeta dawkuje odbiorcy szczegóły w taki sposób, by jego wyobraźnia zaczęła intensywnie pracować. Dodatkowo steruje nią za pomocą wyrafinowanych technik poetyckich, takich jak aliteracja wybranych głosek, będąca jednocześnie onomatopeją.

Literackie „uśmiercenie” obiektu swych westchnień pozwala podmiotowi lirycznemu elegii, a także stojącemu za nim poecie, eksplorować rejony bliskie sercu nowożytnych autorów gotyckich, takich jak Edgar Allan Poe, w którego dziełach miłość, przeważnie toksyczna i destrukcyjna, zawsze jest związana ze śmiercią i z rozkładem. Za wymowne przykłady można uznać jego opowiadania pt. *Ligeia*⁴¹ oraz *Berenice*⁴². Propercjusz czyni to w sposób mistrzowski. Eksperymentuje z wciąż nieprzekraczalnym *decorum* i w istocie je przekracza, przy umiejętnym zachowaniu wszelkich pozorów, pod maską romantycznej finezji. Erotyczno-funeralna estetyka elegii 4.7 wyprzedza swym nowatorskim charakterem nawet Senekę i Lukana.

BIBLIOGRAFIA

- Allison 1980: J.W. Allison, *Propertius 4.7.94*, „AJPh” 101, 2 (Summer 1980), 170–173.
Allison 1980a: J.W. Allison, *Virgilian Themes in Propertius 4.7 and 8*, „CPh” 75, 4 (Oct. 1980), 332–338.

³⁹ Pyplacz 2010: 73.

⁴⁰ Roman 2014: 201.

⁴¹ Poe 1982: 654–666.

⁴² Poe 1982: 642–648.

- Allison 1984: J.W. Allison, *The Cast of Characters in Propertius 4.7*, „CW” 77, 6 (Jul.–Aug. 1984), 355–358.
- Baker 1973: R.J. Baker, *A Literary Burnt Offering (Propertius 4.7. 77–78)*, „CPh” 68, 4 (Oct. 1973), 286–289.
- Bobrowski 1997: A. Bobrowski, *Mitologia w rzymskiej elegii i liryce miłosnej okresu augustowskiego*, Kraków 1997.
- Bouquet 1996: J. Bouquet, *La nuit, le sommeil et le songe chez les élégiaques latins*, „REL” 74 (1996), 182–211.
- Corrigan 2013: K. Corrigan, *Virgo to Virago. Medea in the Silver Age*, Cambridge 2013.
- Dufallo 2005: M. Dufallo, *The Roman Elegist’s Dead Lover or the Drama of the Desiring Subject*, „Phoenix” 59, 1/2 (Spring–Summer 2005), 112–120.
- Dufallo 2007: M. Dufallo, *The Ghosts of the Past: Latin Literature, the Dead, and Rome’s Transition to a Principate*, Columbus 2007.
- Foulon 1996: A. Foulon, *La mort et l’au-delà chez Properce*, „REL” 74 (1996), 155–168.
- Gebhardt 2009: U. Gebhardt, *Sermo Iuris: Rechtssprache und Recht in der augusteischen Dichtung*, Leiden–Boston 2009.
- Glare 2003: *Oxford Latin Dictionary*, P.G.W. Glare (red.), Oxford 2003.
- Guillemain 1950: A. Guillemain, *Properce, de Cynthia aux poèmes romains*, „REL” 28 (1950), 182–193.
- Harmon 1986: D.P. Harmon, *Religion in the Latin Elegists*, „ARNW” II 16,3 (1986), 1909–1973.
- Harrison 2013: J. Harrison, *Dreams and Dreaming in the Roman Empire*, London – New York 2013.
- Hübner 1984: U. Hübner, *Episches und Elegisches am Anfang des dritten Buches der «Pharsalia»*, „Hermes” 112, 1 (1984), 227–238.
- Hutchinson 2006: *Propertius, Elegies. Book IV*, G. Hutchinson (red.), Cambridge 2006.
- Hutchinson 1984: *Propertius and the Unity of the Book*, „JRS” 74 (1984), 99–106.
- Iser 1980: W. Iser, *Apelatywna struktura tekstów: niedookreśloność jako warunek oddziaływania prozy literackiej*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 71/1 (1980).
- Jacoby 1905: F. Jacoby, *Zur Entstehung der römischen Elegie*, „RM” 60 (1905), 38–105.
- Kristeva 2007: J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, Kraków 2007.
- Lovecraft 2008: H.P. Lovecraft, *Nadnaturalny horror w literaturze*, przeł. A. Ledwożyw, Ł.M. Pogoda, R. Lipski, Warszawa 2008.
- Magnelli 2002: E. Magnelli, *Ancora sul nuovo Posidippo e la poesia latina: Il ‘freddo letto’*, „ZPE” 140 (2002), 15–16.
- Magnelli 2008: E. Magnelli, *Minutaglie posidippee*, „ZPE” 165 (2008), 49–54.
- Magnelli 2010: E. Magnelli, *Nicanor*, [w:] *A Companion to Hellenistic Literature*, J.J. Claus, M. Cuypers (red.), Oxford 2010, 211–223.
- Mans 1984: M.J. Mans, *The Macabre in Seneca’s Tragedies*, „Acta Classica” 27 (1984), 101–119.
- Murray 2004: *Encyclopaedia of the Romantic Era*, Ch.J. Murray (red.), London 2004, 448–449.
- Papanghelis 1987: T. Papanghelis, *Propertius: A Hellenistic Poet on Love and Death*, Cambridge 1987.
- Pelc 1993: J. Pelc, *Barok – epoka przeciwieństw*, Warszawa 1993.
- Poe 1982: E.A. Poe, *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, London 1982.
- Pyplacz 2010: J. Pyplacz, *The Aesthetics of Senecan Tragedy*, Kraków 2010.
- Roman 2014: L. Roman, *Poetic Autonomy in Ancient Rome*, Oxford 2014.
- Schiesaro 2003: A. Schiesaro, *The Passions in Play. „Thyestes” and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge 2003.
- Scioli 2015: E. Scioli, *Dream, Fantasy and Visual Art in Roman Elegy*, Madison 2015.
- Sell 1984: R. Sell, *Comedy of Hyperbolic Horror: Seneca, Lucan, and the 20th Century Grotesque*, „Neohelicon” 11, 1 (March, 1984), 277–300.
- Snodgrass 2005: M.E. Snodgrass, *Encyclopedia of Gothic Literature*, New York 2005.

- Stahl 1985: H.-P. Stahl, *Propertius: „Love” and „War”. Individual and State under Augustus*, Berkeley – Los Angeles – London 1985.
- Sullivan 2010: J.P. Sullivan, *Propertius: A Critical Introduction*, Cambridge 2010.
- Swoboda 1976: M. Swoboda, *Sextus Propertius. Szkice krytycznoliterackie*, Poznań 1976.
- von den Hoff 2004: R. von den Hoff, *Horror and Amazement. Colossal mythological statue groups and the new rhetoric of images in the late second and early third century Rome*, [w:] *Paideia. The World of the Second Sophistic*, B. Borg (red.), Berlin – New York 2004, 105–130.
- Walin 2009: D. Walin, *Cynthia serpens: A Reading of Propertius 4.8*, „CJ” 105, 2 (Dec. 2009), 137–151.
- Walpole 2001: H. Walpole, *The Castle of Otranto*, London 2001.

CYNTHIA – LIVING AND DEAD.
A LITERARY GAME WITH THE AUDIENCE IN PROPERTIUS’ ELEGY 4.7

S u m m a r y

The present article is an analysis of the poetic creation of the ‘Dead Cynthia’ in Propertius’ *Elegy 4.7*, as another costume ‘incarnation’ of the protagonist of his poems, who returns in *Elegy 4.8* as the ‘Living Cynthia’. The idea of fashioning his muse as a frightening ‘*Corpse Bride*’ allowed the poet to explore the deepest reaches of the themes of love and death. The initial declaration that ‘death is not the end of all’ (*mors non omnia finit*) is explained at the end of *Elegy 4.7* by means of the shocking image of a dead couple making love in a grave. The clues which are necessary for an understanding of the meaning of *Elegy 4.7* are to be found not only in the poem itself, but also in the neighbouring *Elegy 4.8*. Propertius’ sophisticated game with his readers therefore consists in making them find and correctly interpret all the significant details which are hidden in both poems.