



DOI: <https://doi.org/10.4312/keria.24.1.35-63>

Marko Marinčič

Skesani eros? Panegirik, apologija in umetniška samozavest v Ovidijevih izgnanskih elegijah

PESNIK MED DVEMA SVETOVOMA

Naslov tega uvodnega zapisa je parafraza vplivne knjige Hermanna Fraenkla *Ovid, a Poet between Two Worlds*. Fränkel, emigrant iz nacistične Nemčije, poprej znan predvsem kot grecist, se je s svojim delom, ki je izšlo leta 1945 v angleščini,¹ zoperstavil klišejskemu predsodku o Ovidiju kot humoristu in vase zagledanem besednem virtuozu, ki se igračka s formo. Njegovo izhodišče so bile labilne, fluidne, celo »razcepljene« identitete Ovidijevih literarnih oseb,² ki jih je treba razumeti kot znamenje psihološko bolj poglobljenega razumevanja človeka in drugačne, manj egocentrične oblike medčloveške simpatije. Fraenkel je omenjeno »nihajočo« (*wavering*) identitetno strukturo³ med drugim razlagal kot simptom prehoda med dvema velikima epohama, pogansko in krščansko. Ovidijev »prehodni« značaj je razumel tudi kot razlog za priljubljenost, ki jo je ta sicer izrazito profani pesnik v vseh obdobjih užival med krščanskimi bralci:

-
- 1 Fraenkel je bil judovskega rodu in je že leta 1935 emigriral v ZDA, kjer je odtlej deloval na Stanfordu.
 - 2 Značilen in morda najbolj očiten primer je Io, ki se po spremembitvi v telico zagleda v vodni gladini: *nouaque ut conspexit in unda / cornua, pertimuit seque externata refugit* (Met. 1.640–41: »ko je v reki zagledala svoje nove rogove, se je splašila in osupla zbežala pred samo sabo«).
 - 3 Vpliv psihoanalize je očiten, vendar se je Fraenkel v angleškem izvirniku izognil pojmom, kot je npr. *Ichspaltung*; pojavljajo se šele pri poznejših nemških avtorjih, ki se na Fraenkla neposredno ali posredno navezujejo; pregled pri Hardie »Ovid: A Poet of Transition«, 2, op. 2.

His place in the history of mankind was between two worlds, between the wonderful self-contained world of Antiquity and that newer one which was to bring Christianity and a different civilization, but began with empty disillusion and dumb, hopeless confusion. While the bleak new day was inexorably rising, the light of all the familiar lodestars went out, and man was about to become, to quote once more Ovid's elegy on *The Dawn*, »a sailor lost and erring among the wastes of the ocean.« It was Ovid's mission to sing the song of Dawn and to perpetuate the fugitive beauty of that uniquely precious moment of transition. (Fraenkel, *Ovid*, 163)

Fraenklova temeljna teza je v strokovnih krogih sprva zbudila veliko skepse in celo posmeha. Vendar so pojavi, o katerih je razglabljal, v zadnjih desetletjih spet deležni velike pozornosti, le da ne več v smislu duhovnozgodovinskih posploševanj, temveč s stališa poetike (estetika iluzije), derridajevske dekonstrukcije in lacanovske psihoanalize.⁴

Pričujoči prispevek se omejuje na vidik razdvojenosti, ki nima niti globoko psihološke niti duhovnozgodovinske razsežnosti: na razmerje med življenjem in fikcijo, kot ga v različnih kontekstih tematizira Ovidij sam. Še posebno zanimivi so v tem pogledu avtoreferenčni odzivi, ki jih Ovidij v novi eksistenčni situaciji in v novem žanrskem kontekstu (elegija kot žalostinka) namenja svoji prvoosebni erotični poeziji, zlasti *Ljubeznim in Umetnosti*.

POLITIČNI OPORTUNIZEM IN UMETNIŠKA AVTONOMIJA

Ovidiju – tako kot Vergilju – literarno kariero v veliki meri narekuje hierarhija žanrov.⁵ *Amores* so že v uvodni pesmi predstavljeni kot neprostovoljna žanrska izbira, ki jo Kupido pesniku vsilil s tem, da je »spotaknil« njegov vergilijanski epski podvig in neprekinjeno serijo epskih heksametrov že v drugem verzu spremenil v elegične distihe:

Arma graui numero uiolentaque bella parabam
edere, materia conueniente modis.
par erat inferior uersus – risisse Cupido
dicitur atque unum surripuisse pedem. (1.1–4)

4 Pregled Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, 27–29; Hardie sam je Fraenkla med prvimi skušal rehabilitirati v predavanju »Ovid: A Poet of Transition«.

5 O globoki, a zapleteni vlogi, ki jo ima v Ovidijevem opus žanr, prim. Harrison, *Ovid and Genre*, in Hardie in Barchiesi, »The Ovidian Career Model«, o *Amores* zlasti 59–61.

Že sem se pripravljaj, da bi v težkem metrumu zapel o orožju in o krutih vojnah. Snov se je ujemala z ritmom. Vsak naslednji verz je bil enak prejšnjemu. Cupido pa se je, tako pravijo, zasmejal in mi spodmaknil eno nogo [tj. stopico].⁶

Ta poseg sproži neko malodane avtomatsko dogajanje, ki je učinek prisile in nuje: *Musa per undenos emodulanda pedes* (30): »pesem, ki jo je *treba upevati* v enajst stopicah«. Mlademu pesniku je »namenjeno«, da bo napisal zbirko ljubezenskih elegij; a že v uvodni pesmi tretje knjige mu to ni več dovolj. Elegija tu nastopi kot alegorija čudovito privlačne ženske, ki je še posebej očarljiva zato, ker na eno nogo šepa. Vendar bo imela mladega pesnika v oblasti samo še kratek čas: zase ga hoče poosebljena Tragedija, mračna in mrka oseba na visokih koturnih.

Po neki zelo drugačni nuji se na koncu te kariere, v izgnanstvu ob Črnem morju, sprožita dve zbirki »žalostnih« elegij. V ozadju je življenjska okoliščina; izbira elegične oblike je tokrat še veliko bolj naravna, kongenialna biografski resničnosti. Ovidij se je nedvomno zavedal v antiki razširjenega prepričanja, da se je elegija razvila iz obredne žalostinke (ἔ ἐ λέγειν);⁷ o tem pričata žalostinki za Korinino papigo (*Am.* 2.6) in za »najbolj žalostnega« med elegiki Tibula (*Am.* 3.9). Kot izgnanec se torej Ovidij odvrne od ljubezenske elegije, izbere pa si elegični kod, ki je v zgodovini te zvrsti prav tako priznan; še več: ki je domnevno povezan z njenim izvorom.

Po skrajni teoriji, ki jo je treba razumeti kot kritično reakcijo na naivni biografizem, si je Ovidij črnomoško izgnanstvo izmislil – očitno kot poslednjo epizodo pesniške kariere, ki je od začetka do konca skonstruirana.⁸ Ta čudaška hipoteza je predvsem izraz zadrege. *Ljubezni* dejansko učinkujejo kot humoristično preigravanje konvencionalnih motivov in v tem smislu kot literarna fikcija. Zbirki elegij iz izgnanstva in *Ibis* pa nedvomno imata biografsko ozadje. Vir hipoteze o »fiktivnem izgnanstvu« in vseh interpretacij, ki minimalizirajo izkustveno jedro Ovidijeve izgnanske poezije, je ne nazadnje ravno dejstvo, da je izkušnja izgnanstva v teh delih skoraj edina tema.

6 Kot običajno izvorniku dodajam prozne parafraze, ki dajejo pomenu prednost pred oblikovnimi odlikami izvornika. Enako ravnam tudi v primerih, ko sem Ovidija ali druge pesnike v verzni obliki prevajal sam. V razpravi, ki govori o latinskem izvorniku, slovenske parafraze razumem zgolj kot provizorični pripomoček. Zainteresiranega bralca, ki Ovidija ne bere v latinščini, seveda napotujem k prevodom Barbare Šega Čeh (*Ars, Remedia*) in Josipa Jurca (*Tristia, Ex Ponto*). Pravniki Josip Jurca, avtor izvrstnih prevodov Ovidijeve izgnanske poezije, je bil v filoloških in tudi v širših literarnih krogih dolgo praktično neznan; ponovno ga je odkril Sinan Gudžević, »Josip Jurca«.

7 O začetkih grške elegije in o antičnih domnevah o teh začetkih Bowie, »Greek Elegy«.

8 Fitton Brown, »The Unreality of Ovid's Tomitan Exile«. Williams, *Banished Voices*, namesto tega analizira subtilne postopke fikcionalizacije (oz. literarizacije).

Eden od prikritih motivov teorije o namišljenem izgnanstvu je nedvomno tudi reševanje Ovidijeve časti. Nekdanji dandy, ki je domnevno kvaril matrone, se namreč marsikje v izgnanskih elegijah kaže malodane kot dvorni pesnik.⁹ Kako je treba razumeti to preobrazbo? Privlačno je v poeziji iz izgnanstva iskati »starega Ovidija«, torej za vsako ceno odkrivati subverzijo. Vendar si pesnik v položaju, ki ga je doletel, ni mogel ostati v celoti zvest. Malo verjetno je, da bi si v Tomih z nenehnimi provokacijami položaj samo še oteževal. Kaj pa, če je servilna drža, ki jo Ovidij kaže v številnih panegiričnih pasusih v čast Avgusta, Livije in drugih članov cesarske družine, vendarle spontan izraz osebne stiske? Kaj pa, če si vendarle prizadeva za preklic Avgustovega dekreta?

Najverjetneje počne natanko to. Kajti če bi si s subverzivnimi poudarki res hotel »ostati zvest«, bi to pomenilo, da se ima za obupanca, ki »nima več česa izgubiti«. Celo zelo subtilna in prikrita subverzija bi lahko pomenila nerazumno tveganje. Pomenila bi, da izgnani pesnik v Pontu igra rusko ruleto.

H. B. Evans je v vplivem delu o Ovidijevih izgnanskih elegijah dilemo skušal rešiti brez zatekanja k apologiji. Ovidijeva pozna dela po njegovem niso samo odraz težavne osebne situacije, temveč tudi v literarnozgodovinskem pogledu naznanjajo novo obdobje; obdobje, ki ga je že Horacij v 4. knjigi *Pesmi* otvoril z odkrito adulacijo:

Whatever his personal feelings about Augustus and the punishment he received, Ovid has too much at stake to undermine his position further. In addition, Ovid's flattery, however distasteful to the modern reader, must be assessed not only within the context of his own situation but also within the literary environment of the late Augustan principate. The books from exile are an invaluable document for the last year of Augustus' reign for not only the historian but also the student of rhetoric and literature. Like book 4 of Horace's *Odes*, they are poetry written long after the firm establishment of the principate. In them we see the results of a steady development in Latin literature treating imperial themes.¹⁰

Ta literarnozgodovinski pogled na Ovidijevo »mejno« stanje se med drugim nenavadno ujema s Fraenklovo duhovnozgodovinsko špekulacijo. Ovidijeva »razcepljena« psihološka stanja, katerih prikaz je v navezavi na Fraenkla prepričljivo analizirala Claassen,¹¹ imajo nedvomno tudi politično razsežnost. Vendar se ne zdijo prepričljivi poskusi, da bi Ovidijevo osebno integriteto ubranili na politični ravni, z detektivskim, skoraj preganjavičnim razbiranjem

9 To je tudi razlog, da je neznani avtor tolažilne elegije, posvečene Liviji ob Druzovi smrti, svojo pesem skušal napisati sub persona Ovidii; o tem gl. Marinčič, »Immaginare Ovidio come poeta dell'Impero«.

10 Evans, *Publica Carmina*, 2.

11 »Ovid's Wavering Identity«.

provokacij zoper Avgusta. Sodobni interpret, ki to z najboljšimi nameni počne, prepogosto postane podoben policistu v Avgustovi službi. Če je Ovidij integriteto res kje ohranil, je ni na političnem področju. Njegova (deklarirana) politika v odnosu do Avgusta je bila že v *Ljubeznih* politika kompromisa, ki je provokativen, kolikor je nenačelen, in nenačelen, kolikor je provokativen. Edina res načelna točka Ovidijeve javne drže je vztrajanje, da je umetnost avtonomna dejavnost človeškega duha, ki se ji ni treba meniti za koristnost.¹² Poleg tega se Ovidij tudi v izgnanski poeziji pogosto opira na topos nesmrtnosti pesniške slave – v tem ni nič bolj zadržan kot v zaključku *Metamorfoz* (Prim. npr. *Trist.* 3.7).

Žalostinke in *Pontska pisma* so Ovidijevi bralci in interpreti dolgo podcenjevali. Zbirkama so se pietetno poklanjali kot izrazu eksistenčne kapitulacije, ob tem pa med vrsticami namigovali, da sta dolgočasni ravno kot proizvod umetniške nemoči. Vendar je ta vtis naiven. Ovidij načrtno ustvarja »mit o svojem lastnem izgnanstvu«,¹³ svojo domnevno pesniško impotenco učinkovito unovčuje¹⁴ in – v izgnanskih elegijah morda s še večjo zavzetostjo kot v siceršnjem opusu – vzpostavlja literaturo kot avtonomen prostor individualne eksistence. Šele v izgnanskih elegijah postane *otium*, »intelektualno brezdelje«, ki ga je bilo treba poprej braniti z apologetskimi primerjavami,¹⁵ prostor popolne individualne avtonomije, ki je onkraj uporabnosti:¹⁶

Cum bene quaesieris, quid agam, magis utile nil est
artibus his quae nil utilitatis habent. (Pont. 3.9.53–54)

Če se dobro vprašaš, kaj naj počnem – nobena stvar ni koristnejša od te moje umetnosti, od katere ni nobene koristi.

12 V navezavi na briljantni članek Rosati, »L'esistenza letteraria«, ki ga Williams skupaj s številnimi drugimi neanglofonimi deli mirno ignorira, zlasti Cristante, »Un sapere inutile ma necessario«.

13 Claasen, *Ovid's Poems of Exile*. Delo je premalo cenjeno, saj lucidno razkriva, da je Ovidij, prvi veliki literarni izgnanec, temo izgnanstva ob svojem lastnem primeru formuliral kot »mit« oz. topos.

14 Williams, *Banished Voices*, zlasti 50–99 (»Ovid's Pose of Poetic Decline«). O Prešernovi duhoviti transplantaciji Ovidijevega toposa Marinčič, »Getski Ovidij«, »Paene poeta Teutonicus« in Križ nad slovansko Trojo, 17–37.

15 Najbližji je nedvomno Salustij, *Iug.* 3.5, ki o svojem zgodovinskega pravi, da bo kot »brezdelna« dejavnost rimski skupnosti prineslo več koristi kot dejavnost številnih drugih: *maiusque commodum ex otio meo quam ex aliorum negotiis rei publicae uenturum*. Vendar Salustij brani zgodovinskega, ki je v rimski družbi od vsega začetka uživalo bistveno večji ugled kot poezija, še posebno tiste zvrsti, ki niso imele politične utilitas.

16 Vključno z »retoriko uporabnosti«, na katero je pristajal tudi še Horacij v svoji *Pesniški umetnosti*.

POHABLJENA APOLOGIJA? *TRISTIA* II

V političnem pogledu je Ovidij ostal še najbolj pokončen v 2. knjigi *Tristia*. To je njegova različica Horacijevega *Pisma Avgustu* (*Epist.* 2.1).¹⁷ Podobno kot je Horacij med vrsticami kritiziral princepsov slab gledališki in sploh literarni okus, mu je hotel Ovidij z 2. knjigo *Žalostnik*, ki je ena sama dolga elegična poslanica, dati precej neposredno splošno lekcijo o literaturi in branju. Ključni pasus je tale:

mirer in hoc igitur tantarum pondere rerum
 te numquam nostros euoluisse iocos?
 at si, quod mallet, uacuum tibi forte fuisset,
 nullum legisses crimen in Arte mea. 240
 illa quidem fateor frontis non esse seuerae
 scripta, nec a tanto principe digna legi:
 non tamen idcirco legum contraria iussis
 sunt ea Romanas erudiuntque nurus.
 neue, quibus scribam, possis dubitare, libellus 245
 quattuor hos uersus e tribus unus habet:
 'este procul, uittae tenues, insigne pudoris,
 quaeque tegis medios instita longa pedes!
 nil nisi legitimum concessaque furta canemus,
 inque meo nullum carmine crimen erit.' 250
 ecquid ab hac omnes rigide summouimus Arte,
 quas stola contingi uittaque sumpta uetat?
 'at matrona potest alienis artibus uti,
 quoque trahat, quamuis non doceatur, habet.'
 nil igitur matrona legat, quia carmine ab omni 255
 ad delinquendum doctior esse potest.
 quodcumque attigerit, siqua est studiosa sinistri,
 ad uitium mores instruet inde suos.
 sumpserit Annales – nihil est hirsutius illis –
 facta sit unde parens Iliā, nempe leget. 260
 sumpserit 'Aeneadum genetrix' ubi prima, requiret,
 Aeneadum genetrix unde sit alma Venus.
 persequar inferius, modo si licet ordine ferri,
 posse nocere animis carminis omne genus.

Naj se čudim, če ob tako pomembnih poslanstvih nikdar nisi odvil mojih šaljivih knjig? Če pa bi si za branje že utrgal čas – to bi mi bilo seveda ljubše! – iz moje *Umetnosti* ne bi bil mogel razbrati nobenega prekrška. Priznam sicer, da

17 Barchiesi, »Insegnare ad Augusto«.

to niso besedila s strogo namrščenim čelom in da niso vredna, da bi imela za bralca tako mogočnega vladarja. Vendar to še ne pomeni, da se ne ujemajo s tem, kar veleva zakon, in da so namenjena vzgoji rimskih snah. Da ne boš več mogel dvomiti, komu jih namenjam – ena od treh knjig vsebuje tele verze: »Stran, tanki trakovi, znamenje sramežljive kreposti, in obroba stole, ki do sredine zakrivaš gležnje. Pel bom samo o zakonitih stvareh in o dovoljenih skrivnih ljubimkanjih. V moji pesnitvi ne bo nobenega prekrška.«¹⁸ Ali torej nisem od svoje *Umetnosti* dosledno odgnal vseh tistih, ki jim naglavna preveza in stola prepovedujeta stik s to knjigo? »Toda matrona si lahko pomaga s tujo večino in izve, kako zaiti na krivo pot, četudi je nisi ti podučil.« Prav, potem pa naj matrona sploh ne bere knjig – prav vsaka jo lahko izobrazila za prestopek. Če ima poglobljeno zanimanje za mračne stvari, bo tam sama našla snov za pouk v pregrehi. Naj vzame *Anale* – bolj sršato starinske pesnitve sploh ni – in bo takoj lahko prebrala, na kakšen način je Ilija postala mati;¹⁹ brž ko bo vzela v roke »Roditeljico Enejevega rodu«²⁰, bo že začela poizvedovati, po čigavi zaslugi je rednica Venera roditeljica Enejevega rodu,²¹ Pozneje bom pokazal, če mi je dovoljeno naštetiti vse po vrsti, da lahko na duševno stanje kvarno vplivajo prav vse zvrsti poezije.

Predpostavka, da Avgust ob vseh svojih državniških nalogah ni mogel imeti časa za branje *Umetnosti ljubezni* (in da ga še zdaj nima?), na prvi učinkuje kot zelo konvencionalna adulacija. Vendar gotovo ni samo to – že zato, ker je neposredni zgled začetek Horacijeve *Pisma Avgustu* (2.1), ta pa je bila do princepsa kritična. Poleg tega Ovidijev adulativni uvod, v katerem se pridruša, češ da Avgust itak nima časa brati, nujno učinkuje kot spodbuda k branju. Kot da to še ne bi bilo dovolj, Ovidij z dobesednim citatom verzov iz *Umetnosti* opozarja na še en obremenilni dokaz. Verz *inque meo nullum carmine crimen erit* (34) vsebuje kriptično avtodenuciacijo, saj je *carmine* anagram, ki vsebuje prav vse črke besede *crimen*.²² Ob tem se mi zdi naivna domneva, ki jo interpreti med vrsticami pogosto sugerirajo: da je *corpus delicti* Avgustu kot »preprostemu« bralcu ostal skrit, in to dvakrat, tudi v citatu. Pravo vprašanje je, kolikšna je bila v Avgustovih očeh teža provokacije in kako visok je bil njegov tolerančni prag.

Tudi ugovor namišljenega anonimnega bralca, češ da lahko matrone grešne nauke črpajo »iz druge roke«,²³ je več kot utemeljen. Ovidij to ve, vendar

18 Citat iz *Ars* 1.31–34.

19 Namreč tako, da jo je Mars posilil, rodila pa mu je Romula in Rema.

20 Začetne besede Lukrecijeve pesnitve *O naravi sveta*.

21 Venera je zapeljala Anhiza in mu rodila Eneja.

22 Sharrock, »Ovid and the Politics of Reading«, 110–12.

23 *Alienis artibus* (253). Komentarji se temu nejasnemu mestu izogibajo. Sintagma lahko pomeni, da se matrona po nasvet zateče npr. k svoji sužnji ali h kakii osvobojenki, ki Ovidijevo *Umetnost* »sme« brati; lahko pa so mišljeni tudi »priročniki«, podobni Ovidijevemu.

ugovor zavrne s posplošeno trditvijo, da tudi najresnobejša poezija vsebuje kvarne zglede. Jih res toliko kot *Umetnost ljubezni*? Si Ovidij sploh res prizadeva za prepričljivo argumentacijo? Že formalistični *disclaimer*, češ da je *Ars* za matrone prepovedana knjiga, nenavadno spominja na pesnikovo poročilo o tem, da je ob prejemu dekreta o izgnanstvu uničil izvod *Metamorfoz*, a da je dejanje ostalo brez posledic, ker so izvodi pesnitve že krožili (*Tristia* 1.7). Če je bila v tem času že znana zgodba o Vergilijevi testamentarni zahtevi, naj uničijo rokopis nedokončane *Eneide*, potem gre le še za en blasfemično nespoštljiv odziv na velikega predhodnika.

V nadaljevanju Ovidij preide k obrambnemu argumentu, ki se večini interpretov zdi ključen: Avgust »ne zna brati«, ker ne razume razlike med življenjem in literaturo:

crede mihi, distant mores a carmine nostri –
 uita uerecunda est, Musa iocosa mea –
 magnaue pars mendax operum est et ficta meorum: 355
 plus sibi permisit compositore suo.
 nec liber indicium est animi, sed honesta uoluntas
 plurima mulcendis auribus apta feret.²⁴
 Accius esset atrox, conuiuia Terentius esset,
 essent pugnaces qui fera bella canunt. 360
 denique composui teneros non solus amores:
 composito poenas solus amore dedi.
 quid, nisi cum multo Venerem confundere uino
 praecepit lyrici Teïa Musa senis?
 Lesbia quid docuit Sappho, nisi amare, puellas? 365
 tuta tamen Sappho, tutus et ille fuit.

(Tr. 2.335–66)

Verjemi mi, moje nravi [navade] se razlikujejo od moje pesmi: moje življenje je neoporečno, moja muza pa šaljiva. Moja dela so večidel lažniva in izmišljena: dovolila so si več od svojega stvaritelja. Poleg tega knjige ni mogoče vzeti za indic avtorjevega namena, temveč je pošten namen tisti, ki je sposoben na zelo učinkovite načine pobožati ušesa. [Če ne bi bilo tako,] bi bil Akcij res [tudi kot oseba] strašen, Terencij družabnik pri gostiji, tisti, ki pojejo o vojnah, pa [tudi po značaju] bojeviti. Naposled pa nisem edini, ki sem zlagal pesmi o nežnih

24 Preoddano besedilo je nejasno. Distih učinkuje kot glavni stavek (apodoza) brez odvisnika. Ovidij odvisniške strukture tudi sicer rad nadomešča s paratakso (Bömer, P. Ovidius Naso, *Die Fasten*, 2, ad 1.17: da mihi te placidum, dederis in carmina uiris), vendar v danem primeru protaze sploh ni, niti v obliki prostega stavka ne. Rokopisi imajo poleg uoluntas tudi uoluptas; to v svoji izdaji sprejme tudi Hall, vendar se mora zato močno oddaljiti od rokopisne tradicije: si liber indicium est animi nec honesta uoluptas, / plurima mulcendis auribus apta dare, / Accius ... Priznati pa je treba, da Hall s si-stavkom ustvari manjkajočo protazo k esset. Brez tega Accius esset obvisi v zraku; Housman je zato celo domneval, da je pred verzom 359 lakuna.

ljubeznih. Edini sem bil samo v tem, da sem bil zanje kaznovan. Kaj drugega je učila teoška muza, ki ji je sledil tisti stari lirik [=Anakreont], kot da je treba ljubezen obilno mešati z vinom? Kaj je učila Sapfo dekleta, če ne ljubezni? [»Kaj je učila Sapfo, če ne ljubiti dekleta?«]²⁵ In vendar je živela varno življenje, oni pa prav tako.

Navezava na Katulovo 16. pesem je očitna in znana: *castum esse decet pium poetam / ipsum, uersiculos nihil necesse est* (»Pobožni pesnik mora biti sam čist, / pesmicam pa ni čisto nič treba.«) Prav tako Marcialova variacija: *lasciua est nobis pagina, uita proba* (»Stran v moji knjigi je razpuščena, življenje pa je pošteno.« 1.4.8).

Preden se posvetimo nadaljevanju tega odlomka, je potreben kratek ekskurz o razumevanju prvoosebnega subjekta v antični, posebno rimski poziciji. Noben od treh omenjenih rimskih pesnikov, še najmanj pa Ovidij, ne cilja na ontološki razloček med avtorjem in njegovim literarnim alter egom. Spričo (post)romantične mode naivno biografskega branja antičnih pesnikov je dosledno ločevanje sicer razumljivo, vendar le kot polemična reakcija, ne pa kot zgodovinsko utemeljen pristop. Klasična antika ni videla ontološkega razločka med empiričnim avtorjem in prvoosebnim glasom, ki »govori iz knjige«. ²⁶ Temu razločku se še najbolj približa retorični koncept *persone* kot vloge, ki je prevzet iz gledališkega besednjaka; a še v zvezi z gledališkimi vlogami je razširjena predstava, da je avtor igralcem prepustil glas in da je *kot avtor* nekako – skoraj v ventrilokvističnem smislu – govori skozi dramski lik oz. izza maske. ²⁷

Takemu, zgodovinsko bolj utemeljenemu konceptu literarne *persone* se še najbolj približa Paul Veyne. Po njegovem prepričanju je klasična antika prvoosebni glas neobremenjeno razumela kot glas avtorja, ki privzema različne vloge, še posebno v skladu s konvencijami zvrsti:

Umetnina ni podobna svojemu avtorju: po njihovem mnenju je ravno narobe. Kadar so torej imeli v mislih kakšnega pisca, Homerja, Propercija in pozneje Rabelaisa, si niso predstavljali posameznika iz mesa in krvi z vsemi človeškimi pomanjkljivostmi, ki so tako pri srcu Sainte-Beuvu, posameznika, ki je v bolj ali manj ohlapni in zamotani zvezi s svojimi izdelki, tako kot vsak obrtnik; pač pa so si predstavljali pesnika v slavnostnem kostumu, kako stopa po prizorišču z atributi svoje vloge, s pantagruelskim pijanskim vrčkom ali pa v solzah iz ranjenega srca. Niso po načelih kakšne teorije izražanja iz umetnine sklepali,

25 Dvomnja v proznem prevodu ni mogoče poustvariti. Tem bolj učinkovito je, ker je bil antični predsodek o Sapfo bolj kot z istospolno ljubeznijo povezan s stereotipom o Lezbosu kot otoku prostitutk; viri in literatura Marinčič, *Sapfo*, 206 ss.

26 Temeljni prispevek na to temo je Clay, »The Theory of The Literary Persona«; prim tudi Mayer, »Persona Problems«.

27 Mayer, *prav tam*.

da je moral biti avtor prav gotovo zaljubljen: pač pa so imeli neposredno pred očmi ljubimca, ki je pesnil.

[...]

Stari izhajajo iz mimesis; tako kot kralj se tudi posameznik ne razlikuje od svoje javne vloge in njegovo preobleko imajo za človeka samega; moderni izhajajo iz romantične ideje o iskrenosti: posameznik se še zdaleč ne skriva pod preobleko, pač pa skoz svojo umetnino izraža svojo resnico.

(*Rimska erotična elegija*, 168).

A tudi Veyne – v polemiki z romantičnim biografizmom – precej shematično vztraja, da je pesniška fikcija v elegiji malodane nasprotje življenjske resničnosti, da je torej njeno bistvo ravno v njenem fikcijskem značaju. Conte je v odgovoru na italijanski prevod Veynove *Rimske erotične elegije* kritično ugotavljal, da razlikovanje »avtorja v knjigi« in biografske osebe avtorja ni ne nova ne posebno prelomna ugotovitev; izkušnja je v literaturi vselej stilizirana.²⁸ Dodajmo: ne le v literaturi, v kateri avtor govori kot avtobiografski subjekt (od lirike do političnih memoarov), temveč v vsej literaturi vključno s pripovedno fikcijo. Pretirano poudarjanje ontološkega vidika literarne identitete pogosto vodi v malodane sholastično dlakocepljenje, ko v duhu literarnoteoretske korektnosti prvoosebne govornice formalistično označujemo kot *persono* – in nikar z imenom avtorja, tudi če v besedilu s tem imenom nastopa avtor sam. V prvi osebi se torej izraža Katulova *persona*;²⁹ ta je seveda Katulova stvaritev, sicer pa z njim nima skoraj ničesar. Taka formalistična rešitev ni nič drugega kot *petitio principii*.

Ovidij v gornjem odlomku poudari, da je njegov pesniški svet večidel (!) izmišljen in da se izmika celo avtorjevemu nadzoru. To je vsekakor hiperbola, s katero pesnik prostor literature opredeli kot nekaj povsem avtonomnega. Kot avtor se svojim besedilom ne odreka; prav nasprotno: pred obtožbami ga opravičuje ravno moralno neoporečen *namen* (*animus*; *uoluntas*). Težišče argumentacije ni na ontološkem razločku med empiričnim avtorjem in literarno *persono*, pa tudi ne na razločku med življenjsko stvarnostjo in literarno fikcijo, temveč na moralnem ovrednotenju avtorjevega značaja in njegovih pesniških namenov. *Mores* (ki so za razliko od poezije neoporečni) so avtorjev značaj ali »moralni profil«,³⁰ *animus* in *uoluntas* pa so posamezna razpoloženja in nameni.³¹

28 *Generi e lettori*, 90–91, op. 19.

29 Tako npr. Holzberg, *Catull*; vendar mu koncept persone (v smislu impersonacije) obenem omogoča, da brez poseganja po biografski alegoriji osmisli npr. Katulovo identifikacijo z zapuščeno Ariadno v 64. pesmi.

30 Podobno že Katul, pa tudi Marcial, ki z »življenjem« (*uita*), nima v mislih življenja kot ontološke kategorije, torej v nasprotju z literarno fikcijo, temveč način življenja v moralnem smislu.

31 *Animus* ni duša ali »človekovo bistvo«, temveč bolj izraz trenutnih čustvenih stanj, še posebno impulzivnih; gr. θυμός.

Kakšni so *nameni*, je treba avtorju očitno verjeti na besedo (*crede mihi*, 353). Še bolj pa preseneča, da Ovidij za razsodnika o poštenosti svojih namenov (*honesta uoluntas*, 356) postavi bralca in njegovo ugodje. Kako se to sklada z izločitvijo Avgusta kot razsodnika?

Avgust očitno pač ni kompetenten bralec in ne more sodelovati v zavezništvu, ki ga Ovidij sklepa z občinstvom. Kakšni torej so »pravi« bralci? Morda ni naključje, da jih na tem mestu označuje kot *poslušalce*, ki jim njegova poezija »boža ušesa« (*mulcendis auribus*, 357). To lahko pomeni bolj avtentičen, neposreden stik. Moja hipotetična razlaga je tale: Avgust je predstavnik »birokratskega«, »črkobratskega« občinstva, ki z avtorjem ne more vzpostaviti pristnega stika tudi zato, ker poezijo zgolj *bere*. Ovidij morda namenoma vzpostavlja razloček med besedilom kot pisno, tj. materialno, ter ustno, »živo« entiteto. Izjava *nec liber est indicium animi* torej ne pomeni, da literarna dela *nasploh* ne pričajo o avtorjevih razpoloženjih in namenih, temveč da do njih ni lahko prodreti prek knjige (zapisa), še posebno, če je pristop birokratski in policijsko sumničav.³² Nasprotno živo občinstvo Ovidijevo poezijo odobrava ravno zato, ker se je osvobodila »črke« in šla »v uho«.

Če taka razlaga ni preveč prisiljena, Ovidij sugerira nekakšno proto-bah-tinovsko razumevanje besedila, in to kar v dveh pogledih: 1) zoperstavlja se razumevanju »materialnega« besedila kot fiksnega nosilca pomena; 2) občinstvo (po možnosti poslušalstvo) postavlja za edino avtoriteto, ki lahko presoja o namenu in moralnem značaju besedila. Seveda je to samo posreden sklep in ne Ovidijev teoretski razmislek. Ovidiju gre predvsem za to, da Avgustu kot bralcu iz državne pisarne postavi nasproti občinstvo, s katerim lahko vzpostavi življenjski stik, iz tega pa sledi spontano zavezništvo: »dovolj je dober namen, da bo poezija občinstvu v užitek«. Če je treba, lahko velja tudi obratno: »ker je poezija občinstvu v užitek, je bil namen dober«.³³

Verza 359–60 sta nejasna (gl. opombo k besedilu zgoraj), saj učinkujeta kot glavni stavek brez ustreznega odvisnika. Če v rokopis ne posegamo preveč, si je treba *esset* v naslednjem distihu v mislih dopolniti z odvisnikom: *Si mores ex operibus perspicere possent ...* Torej: »Če bi bilo na značaj/moralo avtorja mogoče sklepati iz njegovih del, potem bi bil tudi Akcij po značaju okruten (npr. kot Atrej), Terencij bi bil tak kot paraziti v njegovih komedijah, epski pesniki pa bi morali biti karierni vojaki.« Toda ne le, da Ovidij ob tej priložnosti »pozabi« omeniti erotično poezijo; ob Anakreontu in Sapfo, ki ju postavi na čelo obsežnega kataloga, povezavo med poezijo in življenjem prostodušno prizna.

32 Ovidij najbrž variira Katulov prikaz Avrelija in Furija, ki sta z (bigotno nevoščljivim) prebiranjem, tj. preštevanjem poljubov v Katulovih pesmih prišla do ugotovitve, da je avtor pomehkužen in sprevržen: *qui me ex uersiculis meis putastis / quod sunt molliculi, parum pudicum. [...] Vos, quod milia multa basiorum / legistis, male me marem putastis?* (16,3–4, 12–13)

33 V rokopisnem besedilu sta oba elementa: *animus* in *mulcendis auribus*; tudi če sprejmemo različico *uoluptas* namesto *uoluntas*, ostaja oboje.

Prizna jo natanko na točki, ko preide k svojemu primeru, torej k poeziji z ljubezensko vsebino. Na razloček poezija/življenje se zdaj začuda ne sklicuje več; ne zanika več, da je njegova poezija povezana z življenjsko izkušnjo, temveč se omeji na dokazovanje, da je edini pesnik, ki je bil zaradi erotične tematike kaznovan. Na notranje protislovje je prvi opozoril Gianpiero Rosati.³⁴

Toda zakaj bi Ovidij spodjedal svoj lastni apologetski načrt? Možna je tudi drugačna razlaga. V vprašljivem distihu, ki mu manjka odvisnik, se kot primeri nesmiselno biografske interpretacije omenjajo tragik Akcij, komediograf Terencij in epski pesniki. V teh zvrsteh tudi po antičnem razumevanju, ki je bilo naklonjeno enačenju prvoosebnega literarnega subjekta z avtorjem, avtor *ne nastopa*. V prvoosebni poeziji pač.³⁵ Tu bi bila strategija »deny all« najbrž neuporabna. Zato Ovidij na tej točki zapusti Katulovo formulo, prostodušno prizna izkustveno ozadje svoje erotike in tok argumentacije – kot je obljubil že prej (263–64) – preusmeri v dokazovanje, da so vse zvrsti poezije polne erotičnih deliktov. Na Anakreonta, Sapfo in na Kalimaha kot pesnika erotičnih epigramov (367–68) pripne Terencijev (!) grški zgled Menandra (369–70) in se nato vrne k Homerju (371 isl.). Sledi obsežen katalog. Zastopane so prav vse zvrsti, z Aristidovimi milezijskimi novelami tudi erotična proza; dodan je celo ekskurz o »didaktični« (?) literaturi na temo družabnih iger (471–92).

Nasprotje med umetnostjo in življenjem je omejeno na kratek preblisk in nima vloge ključnega argumenta. Ključni argument je, da je literatura nasploh polna erotičnih zablod. Iz tega sledita dva sklepa: 1) če je *Umetnost* sporna zaradi erotične vsebine, potem bi bilo najbolje, da matrone sploh ne berejo knjig; 2) prav vsi so pisali o erotiki, edino mene pa je doletela kazen:

denique nec video tot de scribentibus unum,
quem sua perdiderit Musa; repertus ego. (495–96)

Naposled pa med tolikerkimi pisci ne vidim niti enega, ki bi mu bila njegova muza v pogubo. Našli so pač mene.

Tu seveda ne gre za stvaren argument, temveč – tako kot že pri predlogu, naj matrone rajši sploh ne berejo – za *reductio ad absurdum*. Namen je bržkone *captatio benevolentiae*, retorični adut pa simpatična vloga nedolžneža, ki ni mogel niti slutiti, kaj ga bo doletelo. Apologija ima, lahko bi rekli, pikaresken značaj.

Nasprotje *vita/ars* v 2. knjigi *Žalostink* povsem očitno igra obstransko vlogo. »Ontološko« vprašanje je precenjeno že zato, ker ni jasno, zakaj bi Avgusta skrbela Ovidijeva osebna npravstvena karakteristika in njegovo zasebno

34 »Lesistenza letteraria«, 102, op. 1.

35 Ovidij se kot avtor knjižne literature najbrž ni natanko zavedal ustnega, performativnega značaja arhaične grške lirike. Ni pa mogel tajiti, da je bila ta poezija neposredno vpeta v življenje.

življenje. To ga lahko zanima kvečjemu v povezavi z vplivom, ki ga ima njegova poezija. Oporečen ni Ovidij kot (morda tudi nadpovprečno razvrten) zasebnik, oporečna je njegova javna, »učiteljska« vloga.

Da Anakreonta in Sapfo izrecno predstavi kot učitelja (Anakreont je učil [*praecepit*] ljubezen mešati z vinom, Sapfo je učila [*docuit*] ljubezni) se na prvi pogled zdi nepotrebno in celo škodljivo, saj na ta način postane jasno razvidna vzporednica z Ovidijem kot avtorjem *Umetnosti*. Preostaja možnost, da je didaktična investitura lezboških pesnikov namerna. S tem ko Anakreonta in Sapfo kompromitira kot »učitelja ljubezni«, ³⁶ se Ovidij vsaj nekoliko razbremeni. Še bolj z dolgim katalogom avtorjev, ki ga na ta primera pripne. Učinek je, da praktično vsi grški in rimski pesniški klasiki naenkrat postanejo »učitelji ljubezni«, demonični zapeljivci, ki ženske zablajo na stranpota.

Povsem mogoče je, da je izgnani Ovidij v nekem smislu celo iskreno prepričan o neškodljivosti svoje erotike. Predvsem ni nobenega znamenja, da bi bil *Umetnost ljubezni* res pripravljen zatajiti. V uvodni pesmi *Žalostink* sicer beremo:

tres procul obscura latitantes parte uidebis;
 sic quoque, quod nemo nescit, amare docent.
 hos tu uel fugias, uel, si satis oris habebis,
 Oedipodas facito Telegonosque uoces. (Tr. 1.1.111–14)

Tam daleč v temačnem kotu boš zapazila [nagovor prvi knjigi *Žalostink*, ki potuje v Rim] tri knjige; tudi še zdaj, kot vsi vedo, učijo ljubezen. Beži pred njimi, ali pa jih, če imaš dovolj poguma, imenuj Ojdipe in Telegone.

Vendar Ojdip in Telegon nista kakršnakoli morilca. Oba sta sicer ubila očeta. Toda oba sta to storila *ponevedoma*.³⁷

AVTOIRONIJA, CELJSKI »KUPIDO HEAUTONTIMORUMENOS« IN TRAGIČNI PADCI

Ovidij nikdar ni predstavljal nekakšne politične opozicije. Še več, v *Ljubeznih* in v *Umetnosti* se provokativno postavlja v vlogo Avgustovega naravnega zaveznika. Sugestija se opira na dejstvo, da je ravno Avgust mesto Rim preobrazil

³⁶ Da je bila Sapfo neke vrste učiteljica, domnevamo tudi danes, vendar ni znano, kaj je o tem zares mislil Ovidij; morda gre samo za lasciven namig na učiteljico »v narekovajih«. Anakreonta, ki ga nikdar nihče ni imel za profesorja enologije, namreč samovoljno opisuje v tej vlogi.

³⁷ Hinds, »Booking the Return Trip«, 20.

v mondeno metropolo³⁸ in s tem ustvaril idealen biotop za donžuanskega mestnega postopača. Avtor *Umetnosti* ni nasprotnik režima, temveč koristnik in priča svetovljanskih novih časov.³⁹

Simplicitas rudis ante fuit: nunc aurea Roma est
 [...]

Prisca iuuent alios: ego me nunc denique natum
 Gratulor: haec aetas moribus apta meis. (Ars 3.113, 121–22)

Nekoč je vladala necivilizirana preprostost, zdaj pa je Rim zlato mesto.
 [...]

Kdor hoče, naj uživa v starodavnosti; jaz pa se blagrujem, da sem bil rojen šele zdaj. Ta doba je po meri mojega značaja.

Zavezništvo pa ima tudi sorodstveno osnovo. Ker je Amor/Kupido pravzaprav princepsov mrzli bratranec,⁴⁰ se Ovidij v pesmi *Amores* 1.2 prostovoljno uvrsti v njegov triumfalni sprevod.

Kako je Avgust v resnici bral Ovidija? Je med branjem, če ga je sploh bral, odmahoval z roko? Se je mrščil in škripal z zobmi? Je zariplo besnel? Kakšna je, z drugimi besedami, »temperatura« Ovidijeve ironije do Avgustovega režima? Odgovora na to vprašanje s tolikšne časovne razdalje pač ni mogoče najti. Zato pa je mogoče iz *Umetnosti ljubezni* izluščiti vsaj slutnjo o tem, zakaj je lahko bil njen avtor sam pri sebi prepričan o njeni neškodljivosti. Pri površinskem branju, ki se mu Ovidij v svoji apologiji namenoma zoperstavlja z »za lase privlečenimi« posplošujočimi argumenti, *Ars amatoria* vse do danes učinkuje kot predrzen manifest laksne erotične morale. Vendar je ta pesnitev obenem – ali predvsem? – monumentalna literarna vaja, katere sporočilo je v osnovi avtoreferenčno in avtoironično. Pesnitev obljublja lahke zmage, v resnici pa ves čas prikrito preti s padcem. »Umetnost ljubezni« je v veliki meri sinekdoha za umetnost nasploh, grožnja s padcem pa v 2. knjigi emblematično predstavlja leonardovski izumitelj in učitelj letenja Dedal.

Ovidij »lov na ljubezenske užitke« uvodoma predstavi kot razumsko obvladljivo učno snov:

Siquis in hoc artem populo non nouit amandi,
 Hoc legat et lecto carmine doctus amet.
 Arte citae ueloque rates remoque mouentur,
 Arte leues currus: arte regendus amor. (Ars 1.1–4)

38 Po Svetoniju (*Aug.* 28.3) se je Avgust sam bahal, da je dobil opečnato, zapustil pa marmorno mesto.

39 Temeljno delo o »retoriki velemesta« pri Ovidiju je Labate, *L'arte di farsi amare*.

40 Seveda prek Amorjeve matere Venere kot pramatere rodu Julijcev. Provokacija ima osnovo tudi v Avgustovi vladarski propagandi. Znamenita statua Avgusta iz Primaporte, ki princepsa upodablja kot kozmičnega vladarja, ima pri nogah »bratranca« Amorja na delfinu.

Če je med našim ljudstvom⁴¹ še kdo, ki ne pozna umetnosti ljubezni, naj prebere tole pesnitev, se v njej pouči in s pomočjo njenih naukov pride do ljubezni. Veščina z jadrji in vesli poganja ladje, veščina žene lahkotne vprege. Veščina naj obvladuje tudi ljubezen.

Druga zbirka, *Zdravila za ljubezen*, na prvi pogled učinkuje kot »rezervni scenarij« za primer, da se bo Ovidijev učenec ujel v usodno past in se zaljubil:

Principiis obsta; sero medicina paratur,
cum mala per longas conualuere moras. (91–92)

Zoperstavi se že prvim kalem. Zdravilo bo prišlo prepozno, če z dolgim odlašanjem dopustiš, da se zlo utrdi.

Toda v resnici že obstoj takega dodatka razkriva globoko notranje protislovje *Umetnosti*. S sosledjem dveh »poučnih« pesnitev, *Ars* in *Remedia*, je Ovidij shematično razgradil paradoks, ki ga je pregnantno opisal že Propercij:

Omnis humanos sanat medicina dolores:
solus amor [Amor] morbi non amat artificem. (2.1.57–58)⁴²

Zdravila dandanes ozdravijo že vsako bolečino; edino ljubezen [Amor] ne mara umetnika zdravilca.

Ne le, da zdravila ni; tudi če bi bilo, *artifex*, »veščak«, ne bo nič opravil, ker ga bo pacient že pri vratih odslovil!

Med izkopavanji, ki so potekala v središču Celja med letoma 2016 in 2018, so bili odkriti ostanki rimske vile z nekaj dobro ohranjenimi freskami. Med njimi je zlasti opazen motiv, ki nastopa tudi v Ovidijevih *Metamorfozah*: Pan in Siringa.⁴³ Nabolj skrivnosten ostaja Amor/Kupido, ki se je ranil z lastno puščico in krvavi iz boka. Kot vir se je ob prvih poročilih o najdbah večkrat omenjala Apulejeva pravljica o Amoru in Psihi (*Met.* 5.24), vendar so freske

41 *Hoc populo* se povsem očitno nanaša na rimsko ljudstvo. Ovidij se (podobno kot pred njim že Horacij) postavlja v vlogo »učitelja ljudstva«. Horacij je svoje politično in religiozno angažirane »Rimske ode« začel z ekskluzivistično obredno formulo odi profanum uulgu (C. 3.1.1.); nasprotno Ovidij celotno »rimsko ljudstvo« nagovori v familiarnem, populističnem tonu. To je skladno s profanim značajem njegove teme. Avtoironijo je težko preslišati: Ovidijeva tema je in ni arcana scientia; ljudstvo o njej (tako kot samozvani »učitelj ljubezni« sam) ve vse in ničesar.

42 Propercij se zelo verjetno naslanja na helenistične zglede. Teokritova 11. idila, ki pripoveduje o zaljubljenem kirklopu Polifemu, je uokvirjena v nagovor prijatelju zdravniku: ljubezni ne ozdravi nobeno zdravilo; že Polifem se je lahko tolažil samo s pesmijo.

43 Še en potencialno ovidijanski motiv: vojščak se z žensko ob sebi pelje na kvadrigrji. To sta skoraj gotovo Mars in Venera; Ovidij to zgodbo pripoveduje tako v *Umetnosti ljubezni* kot v *Metamorfozah*. Vendar kvadrigrja v teh pripovedih ne nastopa, zato se upodobitev ne navezuje nujno na Ovidija.

bistveno starejše in kvečjemu kažejo na obstoj motiva pred Apulejem.⁴⁴ Propercijeva formula o zaljubljenecu, ki zavrača evtanazijo, je po moji vednosti še najbližja. Eros »samomuk« se v literaturi in ikonografiji pred Apulejem ne pojavlja. Motiv bi lahko bil Ovidijev, vendar ni. Gl. sliko 1.



Slika 1: Kupido, ki se rani z lastno puščico. Freska v celjski rimski vili. Foto M. M.

44 Zgodovini motiva bom posvetil poseben prispevek, saj je celjski »Cupido heautotimorumenos« z ikonografskega stališča edinstven.

Ovidij je Propercijev paradoks samo na videz odpravil. V resnici ga je nadgradil z avtoironičnim razmislekom o mejah »umetnosti ljubezni«. Ta razmislek je mogoče prenesti na tveganja umetnosti nasploh. Da je podvig *Umetnosti ljubezni* tvegan in potencialno obsojen na neuspeh – da ima torej Propercij morda prav! –, nakazuje obsežna pripoved o Dedalu in Ikarju v 2. knjigi *Umetnosti* (21–98).⁴⁵ Iztočnica te pripovedi je površinski *tertium comparationis*: Amor je nepodredljiv in ga je težko zadržati (tako kot Minos ni mogel zadržati ubežnikov Dedala in Ikarja). Toda v sklepnem distihu *magister amoris* zatrdi, da bo njemu uspelo, kar Minosu ni:

Non potuit Minos hominis conpescere pinnas;
ipse deum uolucrem detinuisse paro. (97–98)

Minos ni mogel obvladati kril tega človeka; jaz pa se lotevam podviga, s katerim bom zadržal krilatega boga.

Je *magister amoris* res tako prepričan vase? Pripoved se drži prologa k 2. knjigi: ko je »učenc« s 1. knjigo absolviral umetnost osvojitve (»*inventio*«), je soočen z nalogo, kako težko pridobljeni plen ohraniti. Je ta naloga res preprosta? Je pripovedovalčevo samozavest res mogoče vzeti *prima facie* in povsem odmisлити možnost, da je Ikarjeva tragedija vendarle nekakšen svarilni zgled? Že sama pomisel napeljuje k avtoironičnemu branju gornjega distiha. Sodobni izdajatelj bi gotovo ravnal preveč tendenciozno, če bi piko nadomestil z vprašajem. A tudi če tega ne stori, lahko bralec, če je pri volji, zazna avtoironični podton. Ne le, da izhodiščni *tertium comparationis*, frfravost Amorja in Ikarja, učinkuje nezadostno; prikrita vzporednica, na katero interpreti niso bili pozorni, je Amorjeva pogubna bakla!

V *Metamorfozah* se zgodba o Dedalu in Ikarju ponovi; dopolnjena je še z dvema poetološkima prisposodobama: s Pigmalionom, ki ponazarja oživljajočo moč umetnosti, in z Narcisom, ki priča o pogubnih učinkih zagledanosti vase.⁴⁶ Kvintilijan je Ovidiju po pravici očital, da je *nimum amator ingenii sui* (10.1.89). Ni pa opazil oz. je pozabil omeniti, da ta pesnik umetnikovo samoljubje ves čas tematizira.

45 Tako Myerowitz, »Ovid's Games of Love«, 150–67. Janka, *Ovid Ars Amatoria*, 60, element avtoironije pavšalno zanika; prav tako zavrne Kenneyevo simbolno razlago (»Ovidiana«, 465), po kateri daje Ovidij Ikarja svojemu gojencu Amorju za svarilni zgled. Dosledno metaliterarno interpretacijo, po kateri je nauk Ikarjevega leta iskanje srednje poti med nizkimi in visokimi žanri, zlasti med elegijo in epom, ponuja Sharrock, *Seduction and Repetition*, 89 isl.

46 Temeljno delo o poetoloških razsežnostih *Metamorfoz* ostaja Rosati, *Narciso e Pigmalione*.

LJUBEZENSKO DVORJENJE IN DVORNA POEZIJA

Wilfried Stroh je rimsko ljubezensko elegijo prepričljivo opredelil kot »poezijo dvorjenja« (*werbende Dichtung*). Temeljna konstelacija je preprosta: ubožni pesnik (literarni topos) od izvoljenke, ki ga zavrača, pričakuje ekskluzivno naklonjenost; ker nima denarja, ji lahko ponudi samo slavo; tu pa nastopi usodni zaplet: s slavljenjem njene lepote pritegne pozornost tekmecev.⁴⁷

Ta zaplet je komično izhodišče Ovidijeve elegije *Amores* 3.12. Korina je po zaslugi Ovidijevih elegij preveč zaslovela. S slavljenjem njene lepote si je nakopal tekmece in postal tako rekoč njen zvodnik.

quae modo dicta mea est, quam coepi solus amare,
 cum multis uereor ne sit habenda mihi.
 Fallimur, an nostris innotuit illa libellis?
 sic erit – ingenio prostitit illa meo.
 et merito! quid enim formae praeconia feci?
 uendibilis culpa facta puella mea est. (5–10)

O njej je bilo še ravnokar rečeno, da je moja, ob njej sem se začel počutiti kot edini ljubimec; zdaj pa se bojim, da si jo bom moral deliti z množico moških. Se motim, ali pa je postala znana po zaslugi mojih knjižic? Da, tako je: sprostital jo je moj talent. In še prav mi je! Kaj pa sem razglašal njeno lepoto? Dekle je po moji krivdi postalo kupljivo.

V 18. verzu pa Ovidij abruptno preide k povsem drugačnemu argumentu: zakaj pa ste sploh verjeli pesniku? Ali še niste slišali, da pesniki lažejo?

Nec tamen ut testes mos est audire poetas;
 malueram uerbis pondus abesse meis.
 per nos Scylla patri caros furata capillos
 pube premit rabidos inguinibusque canes
 [...]
 exit in inmensum fecunda licentia uatum,
 obligat historica nec sua uerba fide.
 et mea debuerat falso laudata uideri
 femina; credulitas nunc mihi uestra nocet. (18–21, 40–43)

Vendar ni navada, da bi pesnikom zaupali kot pričevalcem. Rajši bi bil videl, da moje besede ne bi imele nobene teže. Mi smo odgovorni, da je Scila očetu ukradla dragocene lase in da njen trebuh in sram obdajajo blazneči psi.⁴⁸

⁴⁷ Stroh, *Die römische Liebeslegie*.

⁴⁸ Kontaminacija dveh Scil: tiste, ki je iz ljubezni do oblegovalca Minosa očetu odrezala škrlatni las, od katerega je bil odvisen obstoj mesta, in homerske pošasti.

[...]

Plodovita samovolja pesnikov si ne postavlja meja, gre v neskončnost. Pesnikovich besed ne zavezuje zvestoba zgodovinskim dejstvom. Zato bi se moralo zdeti, da tudi jaz to svojo žensko slavim na lažniv način. Tako pa sem postal žrtev vaše lahkovernosti.

Gerlinde Bretzigheimer, avtorica lucidne interpretacije celotnih *Amores*, to razume kot dokončno razkritje, da je zbirka od začetka do konca mišljena kot *fikcija*. Uvodoma smo brali: *risisse Cupido / dicitur atque unum surripuisse pedem* (1.2–4; »Kupido pa se je, *tako pravijo*, zasmel in mi spodmaknil eno nogo [tj. stopico].«) Zakaj *dicitur*? Številni interpreti se ob tem omejijo na opazko, da gre za znamenje učene poezije po Kalimahovem zgledu; formulo navajanja virov, ki služi avtentifikaciji oz. še pogosteje psevdo-avtentifikaciji, je Ross posrečeno poimenoval *Alexandrian footnote*.⁴⁹ Vendar je učinek geste tokrat morda globlji. Z njo Ovidij svoje sicer prvoosebno delo že takoj umesti v prostor literarne fikcije. Vse, kar sledi, je torej samo zgodba, *fabula*. Oblika, ki jo je pesniku vsilil tiranski Kupido, je narekovala vsebino. Vsebina je konvencionalna: po Galusu, Tibulu in Properciju lahko Ovidij kvečjemu preigrava stalne motive in ruši ideal elegične »ljubezni do groba«. Da so *Amores* fikcija, se v pesmi 3.12 samo še dokončno potrdi.⁵⁰

Misel, da Ovidij v pesmi 3.12 ponuja afirmativno, programsko definicijo literarne fikcije, je privlačna, vendar vsaj iz dveh razlogov vprašljiva. Topos, da »pesniki lažejo«, je veliko starejši od Platona; poznata ga že Heziod in Solon.⁵¹ Poleg tega Ovidij pesnika-zaljubljenca načrtno prikazuje kot komično figuro. Njegova argumentacija je kot pozneje v *Umetnosti ljubezni* notranje protislovna. V prvem delu pesmi je govoril o pogubnih učinkih, ki ga je imel *praeconium formae*;⁵² zdaj pa se kot v obupu zateče k obrabljjenemu toposu, češ da »pesniki tako in tako lažejo«, in povrh postreže s katalogom mitoloških pošasti, ki bolj kot v erotično poezijo sodijo v mitološki ep. Še več, spisek se retrospektivno kaže kot osnutek *Metamorfoz*.

Sklicevanje na fiktivni značaj poezije tudi tokrat ni nujno programsko; prej se zdi, da je del komične točke, v kateri *poeta-amator* s smešno ihto vleče iz klobuka povsem neprepričljive argumentacijske zajce – podobno kot jih bo

49 *Backgrounds to Augustan Poetry*, 79.

50 Bretzigheimer, *Ovids Amores*, 14: »Wenn er [sc. der Sprechende] das angebliche Erlebnis in der Glaubwürdigkeit einer Sage gleichstellt, deklariert er es zum poetischen figmentum. Damit klärt er für seine »Dichterbiographie« von Anfang an [...], was er für seine »Liebesbiographie« erst gegen Ende der Gedichtsammlung (3.12) enthüllt: daß es sich um Fiktion handelt.«

51 Theog. 27–28; Solon fr. 29 W. Prim. Pratt, *Lying and Poetry*.

52 Praeco je v najpogostejšem pomenu izklicevalec, mdr. tudi na dražbi. S tem dobi »poslovni sporazum«, ki ga Ovidij ponuja Korini – »ker ti drugega ne morem, ti ponujam slavo; v zameno pričakujem ekskluzivno ljubezen« – še dodatno tragikomično razsežnost. – Pomembno metaforično sporočilo pesmi 3.12 je slejkoprej povezano s tveganji objave; ekskluzivistično razpoloženega avtorja objava pelje v oporečen stik z neukim občinstvom. Horacij v *Epist.* 1.20, knjigo, ki se je podala med bralce, izrecno primerja z vlačugo – in jo simbolno razdedini. Prim. Marinčič, »Avtorski pečat«.

pozneje v 2. knjigi *Žalostink*. Da je Korina v celoti izmišljena, nas ne prepriča; to bi bilo tudi neskladno z dejstvom, da je izhodiščni zaplet povzročila *prepričljivost* prikaza Korine, tista prepričljivost, zaradi katere »ena povsod okrog govori, da je ona Korina«:

sunt mihi pro magno felicia carmina censu,
 et multae per me nomen habere uolunt;
 noui aliquam, quae se circumferat esse Corinnam.
 ut fiat, quid non illa dedisse velit? (2.17.27–30)

Uspeh mojih pesmi mi odtehta zelo velik cenzus. Mnogo žensk si želi, da bi proslavil njihovo ime. Poznam eno, ki povsod okrog razlaga, da je ona Korina. Kaj bi dala, da bi res postala Korina!

Podobno avtor *Umetnosti ljubezni* bralcu izzivalno polaga v usta vprašanje o Korinini »pravi« identiteti:

Nos facimus placitae late praeconia formae:
 nomen habet Nemesis, Cynthia nomen habet:
 Vesper et Eoae nouere Lycorida terrae:
 et multi, quae sit nostra Corinna, rogant.
 Adde, quod insidiae sacris a uatibus absunt,
 et facit ad mores ars quoque nostra suos.
 Nec nos ambitio, nec amor nos tangit habendi:
 contempto colitur lectus et umbra foro. (3.535–42)

Jaz na široko razglašam sloves lepote, ki me je prevzela: sloveče je ime Nemezis, sloveče je Cintijino ime, deželi večera in Zarje poznata Likorido, in številni sprašujejo, kdo je moja Korina. Pomisli tudi, da je svetim poetom tuja zahrbtnost, in tudi moja umetnost se ravna po načelih, ki so lastna umetnosti. Ne vem za politične ambicije, pohlep po imetju se me ne dotakne; zaničujem forum in častim senčno ležišče.

Ovidij torej hudomušno sugerira biografsko branje svoje »Korine«. Najbrž ni naključje, da se v pesmi, ki sledi, 3.13, dogodi šokanten vdor resničnosti v svet »svobodne ljubezni«: Ovidij meni nič tebi nič opiše »nedeljski izlet« s svojo zakonito soprogo na prireditev ob prazniku zaščitnice zakonske ljubezni Junone.

Nasprotje med življenjsko resničnostjo in literarno fikcijo potemtakem nima strogo ontološkega značaja, temveč je del retoričnega diskurza, ki se s to mejo poigrava. *Amores* niso resničnost, pa tudi ne izmišljija. Če bi bili eno ali drugo, bi avtor Korinino identiteto razodel, vendar tega ne stori in v tem sledi Properciju in Tibulu, ki ljubljeno žensko prav tako upodabljata

konvencionalno, brez preveč poudarjenih individualnih potez. Toda po drugi strani pomanjkanje individualnih potez tudi ne vodi nujno k sklepu, da gre pri tej poeziji že v osnovi za čisto fikcijo, za nekakšne psevdobiografske romane v verzih. Apulejev »šifrant« (Lezbija=Klodija, Cintija=Hostija, Delija=Planija itd.) je neposreden dokaz, da so se o pravi identiteti elegičnih deklet spraševali že v antiki; najbrž so se že neposredni sodobniki – morda tudi zato, ker jim Ovidij »lov na pravo Korino« izrecno sugerira.⁵³ Morda ni naključje, da nas Ovidij kot že predhodniki pušča v negotovosti celo glede dekletovega družbenega položaja. Zaradi grških imen in libertinskih ljubezenskih navad se zdi, da so Cintija, Delija in Korina osvobojenke, a tudi to ni povsem gotovo. Razlog za to zamegljevanje skoraj zanesljivo ni v tem, da bi šlo v vsakem posameznem primeru za natanko določeno poročeno žensko, nezvesto mlado matrono, katere identiteto je treba prikriti. A če odmislimo vprašanje družbenega položaja *puelle*, imata obe negotovosti, tista glede Korinine identitete in tista glede resničnosti Ovidijeve erotične izkušnje, pomembno skupno lastnost: obe rušita katulovski binom *vita/ars*, saj dopuščata in celo odkrito nakazujeta možnost, da je v ozadju življenjska resničnost.

Topos, da »pesniki lažejo«, je Ovidij razvil v konceptualno dilemo *resnica/fikcija*; tako odločno in jasno ni pred njim te dileme najbrž zastavil nihče.⁵⁴ Po drugi strani tudi nasprotje *resnica/fikcija* taktično podreja vsakokratnim retoričnim potrebam in žanrski konjunkturi. *Ljubezni* so sicer uvedene kot »bajka« (*dicitur*), vendar retorika fikcijskega diskurza ni dosledno izpeljana; paradoks »poezije dvorjenja« je namreč ravno v tem, da si pesnik z javnim slavljenjem izvoljenkine lepote nakopje tekmece; Korina ne glede na svoj poprejšnji ontološki status postane *resničnejša, kot je kdajkoli bila*. (Ob tem se lahko spomnimo na Horacijev napotek: *ficta uoluptatis causa sint proxima ueris* (A. P. 339, »Izmišljeno naj bo čimbolj podobno resničnemu, saj to prinaša večji užitek«.)

Vprašanje, ali je to mišljeno samo kot metafora tveganj, ki jih prinaša literarna slava, ali pa kot metalepsa, tj. vdor »biografske« resničnosti v fikcijo, ne more imeti posebne teže. Meja med obema sferama je namenoma porozna.⁵⁵ Idealni bralec je za Ovidija očitno tisti, ki brezupno »išče pravo Korino«; idealna Korina pa je tista, ki hodi po rimskih ulicah o sebi izjavlja: »Korina, to sem jaz.« Prepričljivost literarnega prikaza in zavzetost pesnika-zaljubljenca sta pigmalionsko figuro oživila; naj se avtor še tako trudi, da bi jo degradiral v pesniško izmišljijo – zdaj je prepoznano.

53 Viri 10. poglavja Apulejeve Apologije, kjer je ta spisek, niso znani. O identiteti elegične ženske prim. Marinčič, »Ovidij in poezija o ljubezni«, 158 isl.; zelo uporabna je zbirka člankov in odlomkov iz novejših kritične literature, Miller, *Roman Erotic Elegy*, kjer so predstavljeni različni pogledi na vprašanje zgodovinske/biografske resničnosti v ozadju ljubezenske elegije.

54 Še najmanj Platon, ki moralna in psihološka tveganja umetnostne mimesis postavlja visoko nad ontološke pomisleke.

55 Gl. zgoraj o pesmi 3.13, ko v prostor »svobodne ljubezni« vdre resničnost v podobi Ovidijeve soproge.

Variacijo vzorca, ki ga je označil kot »poezijo dvorjenja«, je Stroh prepoznal v elegiji *Tristia* 1.6. V tej pesmi Ovidij parafrazira *Amores* 1.3 in svoji ženi, ki naj zanj posreduje pri cesarski družini, obljublja uvrstitev med mitološke junakinje.⁵⁶ Še bolj zanimiva pa je v tem pogledu pesem *Pont.* 3.1, v kateri Ovidij svojo ženo inštruira, kako naj se približa Liviji. Kot sem pokazal v starejšem prispevku o liku zakonske žene v Ovidijevih pesmih iz izgnanstva, *uxor* v novi situaciji prevzema strukturno vlogo, ki jo je imela nekoč Korina.⁵⁷ Gre za pravo »verigo« dvorjenj: prvo, namenjeno ženi, sodi v območje zakonske ljubezni, drugo, ko naj soproga »podvori« Liviji, pa je dvorjenje v najbolj dobesednem pomenu besede. »Priprava« ge. Naso na obisk pri Liviji vsebuje tudi tele verze:

Quid trepidas et adire times? Non inopia Progne
 filiaue Aeetae uoce mouenda tua est,
 nec nurus Aegypti, nec saeua Agamemnonis uxor,
 Scyllaque quae Siculas inguine terret aquas,
 Telegoniue parens uertendis nata figuris
 nexaque nodosas angue Medusa comas,
 femina sed princeps, in qua Fortuna uidere
 se probat et caecae crimina falsa tulit,
 qua nihil in terris ad finem solis ab ortu
 clarius excepto Caesare mundus habet. (*Pont.* 3.1.119–28)

Kaj trepetaš? Kaj se bojiš stopiti prednjo? Ta, ki jo moraš ganiti z besedo, ni brezvestna Prokna ali Ajetova hči (=Medeja), Egiptova snaha (=Danaida), Scila, ki s svojim opasjem ustrahuje sicilsko vodovje, Telegonova mati, ki ji je prirojena sposobnost premen (=Kirka), ali Meduza, ki ima lase prepletene s kačami, temveč prva⁵⁸ med ženskami, s katero je Fortuna dokazala, da vidi in da je bila po krivici obtožena slepote. Od sončnega vzhoda do drugega konca sveta svet nima ničesar slavnjejšega. Izjema je le Cezar.

56 »Ovid verspricht seiner Frau die literarische Unsterblichkeit, welche sie in die Nähe der Heldinnen des Mythos rücken soll. Das ist hier nur als Lohn für erwiesene Treue gedacht.« Prav tam, 251. Hinds, »First Among Women«, je prepričljivo dokazoval, da Ovidij namiguje na novo izdajo Heroid, v kateri bi bila pesem št. 1 (pred Penelopo!) posvečena njegovi ženi.

57 Marinčič, »La uxor elegiaca«, zlasti 89.

58 Uporaba pridevnika princeps je morda provokativna. Barchiesi, »Women on Top«, tudi sicer zelo poudarja Ovidijevo težnjo, da bi Livijino za razmere zgledne rimske matrone preveč vidno javno prezenco stopnjeval do provokacije. Opozarja predvsem (str. 115–20) na nekonvencionalno poimenovanje Livijinega stebrišča (porticus »Livia«), ki pri Ovidiju nastopa kot ključno najdišče lepih žensk (*Ars.* 1.72), v zvezi s *Pont.* 3.1 pa: »The poem is a masterpiece of poetic lasciuia« (str. 115, op. 37), in: »The alternative to the panoptic visibility of the respectable mater was, quite simply, the visible degradation of becoming—in terms of social status and public image—a prostitute, that is, of adopting the toga and being forbidden from the stola« (str. 120, op. 43).

Kot v pesmi *Amores* 3.12 ima katalog mitoloških strahot vlogo negativne folije. Tam se je pesnik-zvodnik prepozno zavedel, da je bralstvo prepričal o Korinini lepoti in si s tem kot ljubimec nakopal tekmece. Dokazovanje, da je Korina (ali njena lepota) izmišljena, je neprepričljivo, ker Ovidij lažnivi, fiktivni značaj mitoloških invencij dokazuje ob primerih iz mitologije; predvsem pa je že *prepozno*: »Zato bi se moralo zdeti, da tudi jaz to svojo žensko slavim na lažniv način. Tako pa sem postal žrtev vaše lahkovernosti.«

Tudi tokrat, v elegiji *Pont.* 3.1, spisek mitoloških zločink učinkuje pretirano; zakaj *sploh* poudarjati, da Livija ni kot Medeja?⁵⁹ V sugestiji, da je Livijina nadnaravna, »pošastna« krepost izrinila in nadomestila vso mitologijo, je vsekakor mogoče zaznati subtilno provokativno noto. Toda vsaj v osnovi je panegirik nedvomno prisoten.

Bolj zanimivo je, da razen Klitajmestrine vse naštete zgodbe nastopajo že v *Metamorfozah*. Če torej ne gre za provokacijo, se ponuja temu nasprotna razlaga: da je primerjava mišljena kot oportunističen »preklic« *Metamorfoz*. Vendar je o iskrenosti takega preklica mogoče dvomiti: Ovidij je že v 7. pesmi 1. knjige *Žalostink* poročal, kako je *Metamorfoze* zaman skušal uničiti (gl. zgoraj).⁶⁰ *Metamorfoze* s stališča avgustejske ideologije niso izrazito obremenjujoča stvaritev – vsaj ne v primerjavi z *Ars*. V 2. knjigi *Žalostink* (557–61) jih skuša avtor plasirati celo kot panegirično delo.⁶¹ Zdi se, da Ovidij s politično oporečnostjo *Metamorfoz* občasno namenoma pretirava – morda zato, da bi odvrnil pozornost od svoje erotične poezije? Ali pa zato, ker razlog za njegovo kaznovanje *sploh* ni bila literatura?⁶²

Če se na tem mestu odrečemo biografskim špekulacijam, je implicitno sporočilo primerjave med Livijo in mitološkimi zločinkami razvidno. Najprej Livija kot nova zgodovinska resničnost lahko predstavlja nasprotje prazni mitološki fantastiki, »zgodbicam za strašenje otrok«. Vendar to ni vse. Livijo s pošastno mitologijo vendarle nekaj družijo: tudi ona kot »prva med ženskami« zbujata strah. Dilema ni omejena na nasprotje med empirično resničnostjo in praznim bajeslovjem. Livija kot zgled ženske *virtus* posebej višjo, presežno raven resničnosti, nekakšno novo, »resničnejšo« mitologijo.⁶³

59 Pri Tacitu, *Ann.* 1.3.10, beremo o domnevi, da bila Livija odgovorna za smrt Gaja in Lucija Cezarja, sinova Agripe in Avgustove edine hčere Julije. Avgust je oba posvojil; kot taka sta bila verjetna naslednika na prestolu. Lik »hudobne mačehe« Livije je pozneje tendenciozno eksploatiral Robert Graves v romanu *Jaz, Klavdij* (1934) in še v večji meri avtorji obsežne britanske televizijske serije iz leta 1976).

60 Tudi ob tej priložnosti se je primerjal s svojo mitološko junakinjo Altajo, ki je vrgla v ogenj usodno poleno in s tem povzročila smrt svojega sina (!) Meleagra (*Met.* 8.451–514).

61 O Ovidijevem odnosu do Avgustove vladavine v *Metamorfozah* gl. zlasti Galinsky, *Ovid's Metamorphoses*, 210–17; Hardie, »Questions of Authority«.

62 Priročen povzetek dejstev in ugibanj o Ovidijevem odnosu do Avgusta in o razlogih za izgnanstvo podaja Barbara Šega Čeh, *Publij Ovidij Nazon, Umetnost ljubezni*, 196–98.

63 To primerjavo sem natančneje razvil v članku Marinčič, »La uxor elegiaca«.

IZ LJUBEZENSKE MITOLOGIJE V IZGNANSKI HAD

Zgovorno je, da se ob mitifikaciji Livije, ki je upodobljena kot nekakšen »monstrum kreposti«, zdaj tudi pesnik nahaja v novem svetu, ki je ravno v tem, da je resničen, strašnejši od mitologije:

pro duce Neritio docti mala nostra poetae
 scribite: Neritio nam mala plura tuli.
 [...]

 adde, quod illius pars maxima ficta laborum:
 ponitur in nostris fabula nulla malis. (Tr. 1.5.57–58, 79–80)

Učeni pesniki, namesto o poveljniku z Nerita [tj. Odiseju; po gori na Itaki] pojte o mojih nesrečah. Pretrpel sem več nesreč kot Neritijec.
 [...]

 Pomisli tudi, da je največji del njegovih preizkušenj izmišljen. V mojih nesrečah pa ni ničesar bajeslovnega.⁶⁴

Nasprotje med fikcijo in resničnostjo je tokrat do skrajnosti zaostreno. Toda »fikcija«, od katere se izgnanec distancira, ni njegova nekdanja erotična poezija, temveč kvečjemu mitologija, kakršno vsebujejo *Metamorfoze*. Tam npr. Ajant o Odiseju govori takole:

nec memoranda tamen uobis mea facta, Pelasgi,
 esse reor: uidistis enim; sua narret Ulixes,
 quae sine teste gerit, quorum nox conscia sola est! (13.13–15)

Pelasgi, mislim, da mi ni treba pred vami poročati o svojih dejanjih. Videli ste jih na lastne oči. Naj Odisej poroča o svojih – on jih je izvršil brez priče, zanje razen njega ve samo noč.

In ko Enejevi Trojanci plujejo mimo Itake, je ta označena kot *Neritiasque domus, regnum fallacis Ulixis* (13.712, »neritsko domovanje, kraljestvo prevaranta Odiseja«).

Kot sem skušal pokazati v osrednjem delu tega besedila, se je Ovidij v *Ljubeznih* in v *Žalostinkah* poigral z razločkom med umetnostjo in življenjem, vendar v izrazito retoričnih kontekstih in brez kakšne teoretske doslednosti. Marsikateri sodobni bralec se prenačljeno razveseli, ko v najbrž mimogrede navrženi variaciji na Katula – »ne sodite pesnikovih življenjskih navad po njegovi poeziji« – prepozna zanikanje avtorske intence, torej zametek Barthesove

64 O liku Odiseja pri Ovidiju Lechi, *Ovidio: Tristezze*, 23 isl.; McGowan, *Ovid in Exile*, 176 isl., in zlasti Weiden Boyd, *Ovid's Homer*, passim.

ideje o »smrti avtorja«. Vendar je navdušenje odveč. Ovidij se s svojimi »poštenimi nameni« v *Žalostinkah* celo brani. Poleg tega povezanost svoje erotodidaktične poezije z življenjem (ali pa vsaj s »poklicem« učitelja ljubezni) nazadnje prizna, čeprav je to na videz v škodo njegovim apologetskim interesom. Na videz: v resnici pa retoriko zaobrbe v novo smer: namesto poezije kot fikcije – retorika *avtentične* izkušnje trpljenja. Skrajni izraz te nove ekstrovertirane poetike je ravno *Ibis* kot katalog prekletstev.

Zgovorno je, da pesnik v izgnanskih elegijah ne zataji in ne »prekliče« *Ljubezni* ali *Umetnosti ljubezni*, temveč poetiko, temelječo na avtentični izkušnji trpljenja, predstavi kot nasprotje lažnive *mitologije*. Torej kvečjemu svojih *Metamorfoz*.⁶⁵ Tudi ko skuša Livijo povzdigniti v transcendentni zgled malodane »pošastne« kreposti, to stori na račun svojih *Metamorfoz*.

Kljub temu lahko, če želimo, izgnanske elegije beremo kot odgovor na *Ljubezni*. Kot sem že pokazal, soproga, ki ji Ovidij »dvori«, da bi jo prepričal v intervencijo pri Liviji, v strukturnem smislu nadomesti ali izpodrine Korino; že v tem je prikrita palinodija. Vendar ne gre preprosto za nasprotje »lahkotna fikcija« – »bridka resničnost«. Tako v *Ljubeznih* kot v izgnanskih elegijah gre za radikalno stilizacijo, literarizacijo (morda tudi »fiktionalizacijo«) izkušnje, ki je v obeh primerih tako posplošena in tipizirana, da se vidno odmika od avtorjeve specifične izkušnje – kakršnakoli je že bila njegova izkušnja ljubezni in izgnanstva.⁶⁶ Opisi Ponta v svoji blede nekonkretnosti ustrezajo konvencionalnemu prikazu ženske v *Ljubeznih*.

V *Ljubeznih* smo uvodoma v svetu bajke, fikcije. *Cupido dicitur*: »pripovedujejo, da je bil Kupido«. Nič čudnega, da je domnevni režiser te »erotične mitologije« mitološki. Ni pa jasnega indica, da bi Ovidij razmišljal o fiktivnosti literarnega subjekta ali vsebine celotne pesnitve. *Dicitur* je lahko tudi špekulacija o izvoru resničnih dogodkov, do katere je govoreči subjekt skeptičen: »Ljudje imajo navado reči, da je v ozadju ljubezenskih zadev bog z imenom Kupido.«

Kaj pa *Tristia*, prva izgnanska zbirka? V tretji pesmi prve knjige Ovidij »iz druge roke« poroča, kako se je njegova žena takoj po njegovem odhodu sredi hiše onesvestila:

65 Pri vsem tem je najbolj presenetljivo, da je tako proto-romantično poetiko med vsemi antičnimi pesniki edini formuliral ravno »frivolni« Ovidij – tisti, ki mu Kvintilijan očita, da je neresno razposajen celo v epu: *lascius quidem in herois quoque Ovidius et nimium amator ingenii sui, laudandus tamen in partibus* (*Inst.* 10.1.88).

66 Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, 292 isl., ob tem poudarja, da je v izgnanskih elegijah identiteta konkretnih oseb pogosto zabrisana, Ovidijevo lastno ime pa poudarjeno prisotno. Razlogi za prikrievanje identitete naslovnikov so seveda pogosto politični. Ovidijev pogost prijem je grožnja, da razkril ime prijatelja, ki mu v nesreči ne pomaga – in ga razkrinal kot svojega lastnega prijatelja.

illa dolore amens tenebris *narratur* obortis
semianimis media procubuisse domo (91–91)

Njo pa je je, *tako pripovedujejo*, blazno od trpljenja zagrnla tema in se je sredi hiše brez zavesti zgrudila.

Kaj se je zgodilo? Rimska resničnost Ovidiju od trenutka, ko prestopi prag svojega bivališča, ni več dosegljiva. Pozna jo samo posredno, po tujih poročilih. In vendar je ravno tista resničnost edina možna in edina prava. V nasprotju s sedanjo psevdo-resničnostjo, ki jo v *Žalostinkah* in *Pismih iz Ponta* vztrajno upodablja kot nekakšen zemeljski Had.⁶⁷ Spet se torej nahajamo v napol bajeslovnem svetu, ki ji pa je zelo drugačen od tistega v *Ljubeznih*. Namesto lahkotne literarne fikcije – delirična mora, ki se vsiljuje kot nova resničnost. Dolgi opisi puste narave ob Črnem morju niso impresije, temveč s sporočilom nabite ekspresionistične podobe. S tem se ujema tudi oblika. Če so *Amores* govorili v jeziku frivolnega avtomatizma, so izgnanske elegije najbolj izpopolnjen izraz *stilizirane monotonije*. Kot inštrument nove bivanjske resničnosti dobi ritem elegije povsem novo izrazno razsežnost – ki pa se zgovorno ujema z domnevnimi izvori elegije v obredni žalostinki.

Ljubezni vsekakor kažejo izraziteje fiktiven značaj.⁶⁸ Vendar niso nujno mišljene zgolj kot erotična fikcija v verzih, tako kot elegije iz izgnanstva niso »življenje samo«. V obeh primerih je redukcija biografske stvarnosti orodje načrtne stilizacije. Le da je v *Ljubeznih* odmik od življenjske resničnosti »samó« umik v literaturo, v izgnanskih elegijah pa (edina prava) resničnost postane nedosegljiva zaradi fizične preselitve na obrobje imperija. V metaforičnem jeziku mitologije: namesto evazije v Kupidovo kraljestvo premestitev v Had.⁶⁹

Marko Marinčič

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta
marko.marincic@ff.uni-lj.si

67 O tem Claassen, »Exile, Death and Immortality.«

68 Med drugim tudi kot obračun z zvrstjo, ki se zdi Ovidiju že kot mlademu pesniku izčrpana; prim. Marinčič, »Ovidij in poezija o ljubezni.«

69 Pričujoči prispevek (mestoma tudi v smislu revizije) dopolnjuje več referatov in objavljenih člankov. Nastal je v okviru raziskovalnega projekta ARRS »Imperij in preobrazba žanrov v rimski književnosti« (J6-2585) in programske skupine »PODOBA – BESEDA – ZNANJE. Življenje idej v prostoru med vzhodnimi Alpami in severnim Jadranom 1400–1800« (P6-0437 A). Več koristnih sugestij dolgujem Darji Šterbenc Erker.

BIBLIOGRAFIJA

- Barchiesi, Alessandro. »Insegnare ad Augusto: Orazio, Epistole 2.1 e Ovidio, Tristia II«. *MD* 31 (1993) 149–84.
- _____. »The Ovidian Career Model: Ovid, Gallus, Apuleius, Boccaccio«. V: *Classical Literary Careers and Their Reception*, ur. Philip Hardie in Helen Moore, 59–88.
- _____. »Women on Top: Livia and Andromache.« V: *The Art of Love: Bimillennial Essays on Ovid's Ars Amatoria and Remedia Amoris*, ur. Roy Gibson, Steven J. Green in Alison Sharrock, 96–120. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Bömer, Franz, izd. prev. in komentar. *P. Ovidius Naso: Die Fasten*. 1: Einleitung, Text und Übersetzung; 2: Kommentar. Heidelberg: Winter, 1957 in 1958.
- Bretzighaimer, Gerlinde. *Ovids Amores. Poetik in der Erotik*. Tübingen: Narr, 2001.
- Claassen Jo-Marie. »Exile, Death and Immortality: Voices from the Grave«. *Latomus* 55 (1996): 576–85.
- _____. »Ovid's Poems from Exile: the Creation of a Myth and the Triumph of Poetry«. *A&A* 34 (1988): 158–69.
- _____. »Ovid's Wavering Identity: Personification and Depersonalisation in the Exilic Poems«. *Latomus* 49 (1990): 102–116.
- Conte, Gian Biagio. *Generi e lettori: Lucrezio, lelegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*. Milano: Mondadori, 1991.
- Cristante, Lucio. »Un sapere inutile ma necessario. Per una lettura di Ovidio, Pont. I 5«. *Pallas* 79 (2008), 309–317.
- Evans, Harry B. *Publica Carmina: Ovid's Books from Exile*. Lincoln-London: University of Nebraska Press, 1983.
- Fraenkel, Hermann. *Ovid: a Poet Between Two Worlds*. Berkeley in Los Angeles: University of California Press, 1945.
- Galinsky, Karl G. *Ovid's Metamorphoses: an Introduction to the Basic Aspects*. Oxford: The Clarendon Press, 1975.
- Gibson, Bruce. »Ovid on Reading: Reading Ovid: Reception in Ovid Tristia II«. *JRS* 89 (1999): 19–37.
- Gudžević, Sinan. »Josip Jurca«. <https://portalnovosti.com/josip-jurca>. Obiskano 15.8.2022.
- Hall, John Barrie, izd. *P. Ovidi Nasonis Tristia*. Stuttgart: Teubner, 1995.
- Hardie, Philip. »Ovid: a Poet of Transition?« Todd Memorial Lecture. Sydney: Department of Classics, University of Sydney, 2000.
- _____. *Ovid's Poetics of Illusion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- _____. »Questions of authority: the invention of tradition in Ovid Metamorphoses I 5«. V: *The Roman Cultural Revolution*, ur. Thomas Habinek in Alessandro Schiesaro, 82–98. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Harrison, Stephen J. »Ovid and Genre: Evolutions of an Elegist«. V: *The Cambridge Companion to Ovid*, ur. Philip Hardie, 79–94. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Hinds, Stephen E. »Booking the Return Trip: Ovid and Tristia 1«. *PCPS* 31 (1985): 13–32.
- Hinds, Stephen E. »First Among Women: Ovid Tristia 1.6 and the Traditions of Exemplary Catalog«. V: *Amor: Roma: Love and Latin Literature*, ur. Susanna Morton Braund, Roland Mayer, 123–42. Cambridge: Cambridge Philological Society, 1999.
- Kenney, Edward J. »Ovidiana«. *CQ* 43 (1993): 458–67.
- Labate, Mario. *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'epigramma ovidiano*. Pisa: Giardini, 1984.

- Lechi, Francesca, uvod, prev. in opombe. *Ovidio: Tristezza*. Milano: Rizzoli, 1993.
- Marinčič, Marko. »Avtorski pečat in umetnostni ekskluzivizem v antični poeziji«. *Ars & humanitas* 8.2 (2014): 25–41.
- _____. »Getski Ovidij pri Prešernu in Polizianu: literarni mit, politični vzorec, civilizacijski argument«. V: *Musis amicus: posebna številka ob osemdesetletnici Kajetana Gantarja*, ur. Jerneja Kavčič in Marko Marinčič, 325–41. Keria 12.2–3. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2010.
- _____. »Immaginare Ovidio come poeta dell'Impero. La Consolatio ad Liviam de morte Drusi«. V: *Dopo Ovidio*, ur. Chiara Battistella in Marco Fucecchi, 15–32. Milano: Mimesis, 2019.
- _____. »Paene poeta Teutonicus: Ovids Exil in den deutschen Gedichten von France Prešeren«. *Antike und Abendland* 55 (2009): 174–80.
- _____. *Križ nad slovansko Trojo. Latinski palimpsesti v Prešernovem Krstu pri Savici*. Ljubljana: Slovenska Matica, 2011.
- _____. »La uxor elegiaca e i limiti della finzione: sulla figura della moglie nell'Ovidio dell'esilio«. V: *Ovidio a Tomi*, ur. Chiara Battistella, 73–94. Milano: Mimesis, 2019.
- _____. izdaja, prevod in spremna študija. *Sapfo: Pesmi*. Ljubljana: KUD Logos, 2008.
- McGowan, Matthew M. *Ovid in Exile: Power and Poetic Redress in the Tristia and Epistulae ex Ponto*. Leiden: Brill, 2009.
- Myerowitz, Molly. *Ovid's Games of Love*. Detroit: Wayne State University Press, 1985.
- Pratt, Louise H. *Lying and Poetry from Homer to Pindar: Falsehood and Deception in Archaic Greek Poetics*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1993.
- Rosati, Gianpiero. »L'esistenza letteraria. Ovidio e l'autocoscienza della poesia«. *MD* 2 (1979): 101–136.
- Ross, David O. *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus Elegy and Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.
- Sharrock Alison. »Ovid and the Politics of Reading«. *MD* 33 (1994): 97–122 .
- _____. *Seduction and Repetition in Ovid's Ars Amatoria 2*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- Veyne, Paul. *Rimska erotična elegija: ljubezen, poezija in zahod*. Prevedla Barbara Šega Čeh. Ljubljana 1992. (izvirnik *L'Élégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'Occident*. Pariz: Seuil, 1983; it. prevod *La poesia, l'amore, l'occidente: l'èlegia erotica romana*. Prev. Laura Xella. Bologna: Il Mulino, 1985.)
- Watson, Patricia. »Praecepta Amoris: Ovid's Didactic Elegy«. V: *Brill's Companion to Ovid*, ur. Barbara Weiden Boyd, 141–65. Leiden: Brill, 2002.
- Weiden Boyd, Barbara. *Ovid's Homer: Authority, Repetition, Reception*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- Williams, Gordon D. *Banished Voices: Readings in Ovid's Exile Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

POVZETEK

Novodobni bralci so vselej čutili nelagodje ob adulacijah v čast Avgusta in cesarske družine, ki smo jim priča v Ovidijevi izgnanski poeziji. Subverzivne prvine tudi v tej poeziji so, vendar najbrž ne do take mere, da bi rušile apologetski načrt. V tem članku se navezujem na implicitni namig dveh zgodnjih humanističnih komentatorjev Ovidijevega *Ibisa*, Domizia Calderinija in Koprčana Cristofora Zarotta, ki sta uvidela, da je Ovidij v *Ibisu* zavestno izbral zvrst invective, da bi s tem posredno »dokazal« nedolžni značaj *Umetnosti ljubezni*. Osrednja teza mojega besedila je, da je Ovidij podobni strategiji sledil že v drugi knjigi *Žalostink*, kjer včasih namenoma argumentira na nekonsistentne načine in se preveč opira na dlakocepsko klasifikacijo literarnih zvrsti. Pesnik sicer ne hitro parafrazira Katula in zatrdi, da poezije ne smemo vzeti kot indic avtorjevega moralnega profila, vendar razloček *vita/ars* omeji na epiko in dramatiko. V nadaljevanju presenetljivo prizna, da je njegova – in sploh vsa – prvoosebna poezija osnovana v resničnem življenju, ob tem pa zatrjuje, da je edini pesnik v zgodovini, ki je bil kaznovan zaradi erotičnih tematik. Ta nova formula *captatio benevolentiae* se ujema s splošno težnjo izgnanskih elegij: odreka se ideji o poeziji kot fikciji in vzpostavlja retoriko poezije kot avtentičnega izraza trpljenja. *Ibis* je kot eksplisitno, ekstrovertirano sramotilna pesnitev skrajni izraz te poetike.

Ključne besede: Ovidij, *Žalostinke*, *Ljubezni*, *Umetnost ljubezni*, *Pisma iz Ponta*, literarni žanr, elegija, Avgust

SUMMARY

Eros Repentant? Panegyric, Apology and Artistic Self-Consciousness in Ovid's Exile Poetry

The main source of uneasiness for modern readers of Ovid's exile poetry has always been its adulation of Augustus and the imperial family. Subversive elements certainly are there, but probably not to the point of subverting the apologetic programme. This article takes up the implicit suggestion made by two of the earliest humanist commentators of Ovid's *Ibis*, Domizio Calderini and the Capodistrian Cristoforo Zarotto, who perceived that Ovid might have deliberately chosen the genre of invective in order to 'prove' the innocence of the *Ars amatoria*. My main thesis is that Ovid followed a similar strategy already in *Tristia* 2: his argumentation is in some places deliberately inconsistent and relies on over-meticulous classification of literary genres. The poet does paraphrase Catullus in claiming that poetry is not to be taken as an indication of the author's moral profile, but he limits that claim to epic and drama and goes on to confess that that his–or any–first person erotic poetry is based in real life, arguing that he was the only poet in history to be punished for writing about erotic subjects. This new formula of *captatio benevolentiae*, one that abandons the idea of poetry as fiction in favour of a rhetoric of poetry as authentic expression of suffering, accords with the rest of Ovid's exile poetry, with the *Ibis* as an extreme example of extroverted verbal abuse.

Keywords: Ovid, *Tristia*, *Amores*, *Ars amatoria*, *Epistulae ex Ponto*, literary genre, elegy, Augustus