

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ
ОДЕЉЕЊЕ ЗА КЛАСИЧНЕ НАУКЕ

Јована Д. Раденковић

**ЕЛЕГИЈСКО ПЕСНИШТВО КАО
MONUMENTUM: ПИТАЊЕ ОДНОСА
РИМСКИХ ЕЛЕГИЧАРА ПРЕМА СВОМ
ДЕЛУ**

докторска дисертација

Београд, 2023.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOSOPHY
CLASSICS DEPARTMENT

Jovana D. Radenković

**ELEGIAC POETRY AS A *MONUMENTUM*:
THE QUESTION OF THE ROMAN ELEGISTS'
ATTITUDE TOWARDS THEIR WORK**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2023.

Ментор:

др Ненад Ристовић, редовни професор, Филозофски факултет, Универзитет у Београду

Чланови комисије:

др Гордан Маричић, редовни професор, Филозофски факултет, Универзитет у Београду

др Дарко Тодоровић, редовни професор, Филозофски факултет, Универзитет у Београду

др Ана Петковић, доцент, Филозофски факултет, Универзитет у Београду

Датум одбране:

За корисне савете и усмерења захваљујем ментору др Ненаду Ристовићу.

Захвалност за охрабрења и подршку упућујем својој породици.

Александри

Елегијско песништво као *monumentum*: питање односа римских елегичара према свом делу

Сажетак

Рад испитује однос римских елегичара према свом делу са становишта комплексне идеје, обележене појмом *monumentum*, која је била утицајна у античкој римској култури, а нарочито у време цветања жанра римске љубавне елегије. Оквир истраживања одредило је широко семантичко поље појма *monumentum* и кључни квалитети којима се дефинише идеја споменика у римској култури. Истраживање отпочиње издвајањем појмова меморијализације у корпусима римске елегије и њиховом контекстуалном анализом са очекивањем да се открију кључни аспекти идеје *monumentum* у одабраном корпусу текстова (Тибул, Проперције, Овидије) и да се предложи нова читања значаја који они имају за поетику римске елегије код сваког аутора понаособ. Кренули смо од претпоставке да контекст бележења термина меморијализације може да укаже на односе песничког дела према књижевној традицији, актуелним уметничким праксама, друштвено-политичким актуелностима и њиховим утицајима на само дело и његовог аутора. Почетна језичка анализа указује на текстуалне конструкте као носиоце наведених односа, али и на специфичну аналогију песме и ликовних артефаката у процесу *оспомењавања*. С тим у вези методологија истраживања почиваће на интердисциплинарном приступу и анализираће циљана места корпуса из неколико перспектива – сагледавањем филозофских основа елегијске поезије које указују на ауторов однос према идеји смрти/нестајања и потенцијал текстуалних конструката да пониште ту идеју; испитивањем прогласа песме за споменик и значаја књижевних дијалога у формирању оваквих прогласа; уочавањем аналогије у начину комуникације елегијске песме и јавних и ликовних споменика.

Повлачење књижевних паралела у третману песме за монумент између римских елегичара и књижевних стваралаца других жанрова, донеће нам вредна запажања о разликама у ауторском третману песничког дела, док ћемо повлачењем паралела између књижевног текста и ликовних и историјских дела уочити могуће начине на које римски елегичари траже друштвено одобрење и легитимитет за своје стваралаштво.

Кључне речи: римска љубавна елегија, римски елегичари, monumentum, термини оспомењавања, текстуални конструкти, књижевни дијалози, Лукрецијева филозофија, визуелна уметност, јавни споменици

Научна област: класичне науке

Ужа научна област: класична римска књижевност

**Elegiac poetry as a *monumentum*:
The question of the Roman elegists' attitude towards their work**

Summary

This paper deals with the Roman elegists' attitude towards their own work from the standpoint of a complex idea marked by the term *monumentum*, which was very influential in ancient Roman culture, especially during the zenith of the Roman love elegy. The research framework is determined by the wide semantic field of the term *monumentum* and the key qualities which define the idea of a monument in Roman culture. The research commences with extracting the terms of memorialization from the Roman elegy corpus and conducting their contextual analysis in order to reveal the key aspects of the *monumentum* idea in the Roman love elegy (Tibullus, Propertius, Ovid) as well as to propose new readings of its importance for the poetics of Roman elegy in each individual author. We started from the assumption that the context in which the memorialization terms are found can also indicate the relation between the poetic work on one side and the literary tradition, current artistic practices, socio-political events and their influence on the literary authors on the other. The initial linguistic analysis will point to the textual constructs as carriers of the aforementioned relations. It will also reveal the specific analogy between the elegiac song and visual artefacts in terms of commemoration. Therefore, the research methodology will be based on an interdisciplinary approach and will analyze the selected parts of the textual corpus from several perspectives: questioning the philosophical foundations of the elegiac poetics which indicates the author's attitude towards the idea of death/disappearance and the potential of textual constructs to overturn that idea; examining the proclamation of the poem as a monument and the importance of literary dialogue for forming such proclamations; observing the analogy of the manner in which elegy communicates and in which public and art monuments do so.

Making literary parallels – according to treatment of the poem for a monument – between Roman elegists and authors of other literary genres, will bring valuable observations about the differences in the authors' treatment of their poetic work; on the other hand, making parallels between a literary text and both artistic and historical works, will help us to observe possible ways in which Roman elegists seek social approval and legitimacy for their creativity.

Key words: Roman love elegy, Roman elegists, *monumentum*, terms of commemoration, textual constructs, literary dialogues, Lucretius' philosophy, visual art, public monuments

Scientific field: Classics

Scientific subfield: Classical Roman literature

Садржај

У в о д.....	1
1. Оспомењавање: идејни и језички аспекти појма <i>monumentum</i>	
1.1 Термин <i>monumentum</i> у римској култури.....	19
1.2 Значај сећања и <i>ars memoriae</i>	29
1.3 Контекстуална анализа термина оспомењавања.....	37
1.4 Закључак анализе.....	88
2. Лукреције и поетика римске елегије: о природи песника и песме	
2.1 Уводне претпоставке.....	95
2.2 Модалитети трајања.....	98
2.3 <i>MORES</i> : предодређење песника.....	111
2.4 <i>SIMULACRUM</i> : песма из слике и слика у песми.....	120
2.5 Хипотеза стварања: Проперцијева елегија 1.19.....	125
3. Третман песме за <i>monumentum</i> кроз призму књижевних дијалога	
3.1 Оквир анализе.....	136
3.2 <i>Monumentum</i> и конструкт песника.....	138
3.2.1 Песнички проглас (бе)смрт(ност)и.....	138
3.2.2 Песников последњи поздрав.....	153
3.2.3 Између песника и песме: могућа „лица” монумента.....	162
3.3 <i>Monumentum</i> и женски конструкт.....	174
3.3.1 <i>Forma</i> као компонента песничког дела.....	174
3.3.2 <i>Forma</i> у Проперцијевој књизи 26.....	187
3.3.3 Споменик идеји над идејама: једно читање елегије.....	195
3.3.4 Проперцијеве елегије 1.3 и 2.29: ново читање <i>formae</i>	204
3.3.5 Закључак.....	218
4. Функција визуелне уметности у стварању песничког монумента	
4.1 Ликовна перцепција поезије.....	222
4.1.1 Укрштање медија.....	222

4.1.2 Песник, од сликара већи.....	229
4.1.3 Модалитети феномена <i>poesis visa</i>	238
4.1.4 „Аполон од себе лепши”: Проперцијева елегија 2.31.....	246
4.1.5 На трагу сликарства: Проперцијева елегија 1.3.....	254
4.2 Римска елегија попут јавног споменика: ризична аналогија?.....	273
4.2.1 Интерсигнификационо читање Проперција.....	273
4.2.2 Помпејев портик.....	285
4.2.3 Аполонов храм.....	298
4.2.4 Елегија – трајни спомен на песника: случај „палог” Гала.....	314
Закључак.....	331
Извори и литература.....	338
Биографија аутора	356
Изјаве о ауторству, о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада, о коришћењу	

У в о д

Питање односа песника према свом делу, иако је важно за модусе проучавања конкретне поезије, чини се увек одвише свеобухватно да би се могло аргументовано испитати. У случају римских елегичара¹, његова свеобухватност може се донекле суспрегнути жанровским одређењем ових песника, али често то усредсређење није довољно да доведе до јаснијих одговора. Проматрањем ове проблематике, помислили смо да би се наведено питање могло сагледати са становишта идеје коју, читајући римску елегију, налазимо готово увек у вези са начином на који песник гради конструкцију своје поетике. Та идеја препозната је у концепту означеном као *monumentum*, чије широко значење можемо дефинисати кроз неколико најважнијих аспеката. Најпре, *monumentum* у римској култури стоји у чврстој вези са меморијом, односно памћењем/сећањем и главни циљ појава дефинисаних овим појмом јесте стварање *спомена*. Тако *monumentum* постаје врста сведочанства са циљем да подсећа и опомиње, а најчешћа реализације таквог сведочанства – од антике до данас – јесте она која је заступљена у материјалној култури. Отуда се монумент², уз своје многобројне значењске домете, утемељује у објектима и артефактима који фигурирају у простору и који су визуелно дескриптивни и чулно перцептивни.

Кључни пробрани квалитети којима се дефинише идеја споменика (*monumentum*) какву користимо у нашем истраживању, формулисани су с обзиром на опсервације из студије Мери Јегер (Jaeger 1997) „Livy’s Written Rome” у којој ауторка настоји да путем

¹ Римљани ће у својим трактатима тврдити да је елегија жанр у којем су успели надиграти Грке (Quint. *Inst.* 10.2.93). Грци овај жанр нису познавали у облику у којем су га Римљани прославили нити су се у њему доказивали на начин како су то чинили Тибул, Проперције и Овидије. Жанр се заснива на квази-аутобиографији песниковог аутоконструкта, тачније на интимној исповести његовог љубавног живота. Певање о песниковом интимном случају проширује своја значења употребом митолошких егземплума тј. примерака из мита у сврху доказивања универзалности песниковог стања (најчешће емотивне сломљености, страха и стрепње од превара или губитка). Књижевна теорија је установила два стална конструкта елегије – песника који је наратор и вољену жену која је готово увек тема певања – али и низ других конструката (*alii*) који су често песникови савременици или доминантне политичке фигуре песниковог времена. Песника-наратора пратимо кроз његово *страдање* у оквиру књижевног топоса љубавног ропства (*servitium amoris*), посматрамо га у улози роба своје вољене (*servus, domina*) и разматрамо његово одрицање од римског маскулиног дигнитета, грађанског достојанства и послушности (*dignitas, civis*). Видети више у Conte 1994: 321 и даље.

² Транскрипциони облик „монумент” користиће се у раду синонимски у односу на термин *monumentum*. На исти начин функционисаће и одреднице „споменик” и „спомен”.

идеје споменика објасни Ливијев текстуални приступ (ре)конструкцији прошлости Рима. Издвајајући кључне атрибуте идеје споменика у римској култури, она тврди да Ливије, ослонивши се на одлику монумента да мултиплицира референце које разастире, конципира своје историјско излагање по моделу споменика: споменик је средство комуникације његовог творца (тј. онога ко га посвећује) са публиком (посматрачима тј. читаоцима) и активно посредује у креирању (пре но пуком бележењу) сведочанства о најчешће компликованим (прошлим) догађајима, остављајући о њима једноставне поруке. Спомеником се именују перманентне (материјалне) структуре, физички постојане у простору и изложене на јавно доступним местима. Дакле, Ливијево дело *Ab Urbe condita* упознаје читаоце са „написаним Римом” који путем своје организације реферише на стваран свет ван текста и истовремено управља читаочевом перцепцијом тог објективног света (Jaeger 1997: 18). Стваран портрет града и његови *loci* обликују тако наратив описаних историјских догађаја из самог текста (историје). Ауторка у овом поступку препознаје аналогију са принципом какав описују реторски приручници да је у служби формирања и памћења говора, *ars memoriae*³. Према овој студији, Ливије кроз идеју монумента даје читаоцу једну активнију улогу, чини од њега посматрача који носи убедљиву илузију да лично присуствује догађајима о којима текст говори. С обзиром на све предочено, ауторка се у својој студији усуђује да постави тезу о (писаној) историји као монументу.

Поведени закључцима Јегерове и обзирни према коинциденцији времена у којем се пише римска елегија и времена настанка Ливијеве историје, упустили смо се у покушај да римску елегију сагледамо кроз призму исте идеје која је послужила Јегеровој у анализи Ливијеве историје. С тим у вези, рад насловљен „Елегијско песништво као *monumentum*: питање односа римских елегичара према свом делу” преиспитује присуство кључних аспеката идеје *monumentum* у корпусима римских елегичара и предлаже нова читања значаја који би они могли имати за поетику појединачних аутора. Корпус текстова који се испитују обухвата стваралаштво Тибула, Проперција и Овидија, уз извесне специфичности у третманима сваког од њих. Премда ћемо се у уводној језичкој анализи, тачније

³ „This technique for recollecting the substance of a speech entails first memorizing a series of places (*loci*) to create a mental topography and then stocking them with a series of images (*imagines*) that signify each point of the speech to be remembered. The sequence of places can be real landscape, which the orator memorizes, or an imaginary one, which he creates and then memorizes. As the orator delivers his speech, he mentally traverses this landscapes, recalling each point he wants to make when he reaches the image that represents it” (Jaeger 1997: 19).

контекстуалној анализи појмова меморијализације, осврнути и на трећу књигу Тибулових елегија коју рукописна традиција доноси (и) уз име овог песника, настојаћемо да у његовом случају ниједан круцијалан закључак за тему не почива на аргументима исцрпљеним из стихова поменуте књиге. У Овидијевом случају, језичка анализа са којом истраживање почиње, поред збирке *Amores* у којој су стихови са типичним карактеристикама жанра римске елегије, укључиће и песме из збирке *Tristia*. Ова збирка, иако писана у елегијским дистисима, не припада жанру римске елегије онако како је дефинисана у овом раду. Разлог због којег је укључујемо у први део испитивања јесу места у којима песник експлицира идеју дела као монумента, која не срећемо као таква у збирци *Amores*, али у којима итекако препознајемо одјек уобичајеног разумевања концепта *monumentum* какав бележи жанр љубавне елегије однеговане у Риму. Укључење збирке *Tristia* у почетне анализе истраживања олакшаће унеколико доношење закључака о фигурацији идеје *monumentum* у корпусима типичне римске љубавне елегије јер случај ове збирке јасније указује на дистинкцију у функцијама идеје монумента код различитих елегичара. Уз то, пример ове збирке због специфичности у околностима њеног настанка може да објасни утицаје стварних друштвено-историјских околности на однос који аутор заузима према делу и према аутопоетичким порукама упућеним читаоцима. Од свих аутора обухваћених нашом анализом намера је да највише пажње добије Проперције будући да његов опус у целости припада жанру римске елегије, те је с тим у вези и најобимнији. Дакле, случај римског елегичара Проперција биће комплетно обрађен и сагледан у најширим могућим оквирима. С обзиром на чињеницу да је Проперцијев корпус у целости подложен параметрима наше теме – било у смислу искључивости у жанровском одређењу, било у смислу концепта *monumentum* који се код овог песника видно ишчитава и кроз лексичка апострофирања и кроз имплицитни подтекст и кроз референтност текста на актуелне споменике – у највећем броју разноврсних анализа које ћемо користити, биће заступљени примери из Проперцијеве поезије.

Из општег сагледавања појединачних корпуса три поменута елегичара, истраживање ће се природним следом разрачвати у неколико, методолошки различитих праваца. То ће истовремено поставити пред истраживача строг а незаобилазан захтев – тема, из практичних разлога, мора задржати ограничења и свести се на кључне примерке који илуструју постављену тезу. Иако свесни да се на овакав захтев не може у потпуности

одговорити а да се не наруши почетна истраживачка визија и обећање самог наслова, одлучили смо се на следећи корак – тражећи упоришта у досадашњим научним оценама, издвојићемо песника Проперција као јединог „чистог” представника римске елегије, те ћемо стога понајвише на његовим примерима доказивати све почетне хипотезе. Додатно оправдање овакве одлуке заснивамо на убеђењу да поједини докази изведени из примера најрепрезентнијег представника жанра, смеју бити уопштени на ниво целог жанра, утолико пре што је жанр римске елегије подоста обликом уједначен код свих његових малобројних представника. Разлог више што је пажња највећма усмерена на Проперција лежи и у чињеници да се са Овидијевим стваралаштвом дешава специфичан помак од стандардних карактеристика жанра, подигнутим управо на поставкама које имамо намеру да испитамо и прикажемо у овом истраживању. С тим у вези, верујемо да је детаљно испитивање односа аутора према елегији кроз Проперцијев случај, нужна основа са које треба приступити другим случајевима, какав је управо Овидијев, а који, како верујемо, захтева засебно истраживање.

Почетно и најопштије сагледавање текстова из одабраног корпуса одводи анализу на једини разумљив и објашњив правац – интердисциплинарни приступ. Због тога ћемо одабраној теми прићи из четири подоста различита угла посматрања, покушавајући да одговоримо на захтеве почетних претпоставки:

- 1) контекст бележења термина *monumentum* и сродних термина меморијализације може да укаже на односе песничког дела према књижевној традицији, актуелним уметничким праксама, друштвено-политичким актуелностима и њиховим утицајима на само дело и његовог аутора;
- 2) поетика римске елегије и филозофска усмерења у Лукрецијевом спеву формирала су се према истом спољном потицају – слици уништења и нестајања – те су аналогна и њихова стремљења за проналажењем модалитета претрајавања (какво симболизује и идеја монумента);
- 3) песнички проглас монумента и бесмртности осветљава ауторов третман песме;
- 4) римска елегија опонаша начин комуникације јавних и ликовних споменика.

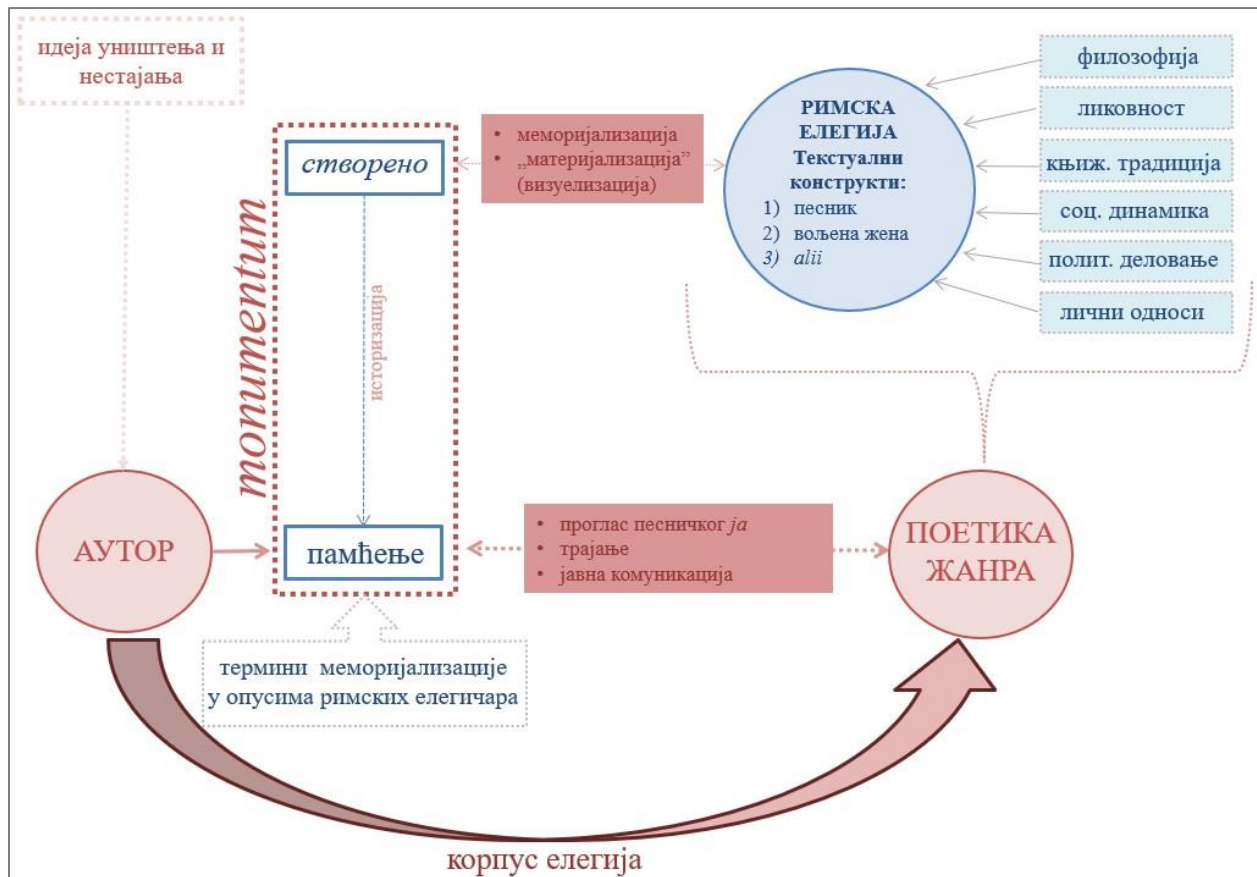
Држећи се увида о основном умрежењу појма *monumentum* са поступком меморијализације у најопштијем смислу овог феномена, најпре ћемо настојати да језичком

анализом претражимо корпусе три римска елегичара и евидентирамо места која бележе сам појам *monumentum* као и њему семантички сродне појмове *meminisse*, *memorare*, *(im)memor*. Циљ овог корака јесте преиспитивање врсте меморијализације и сећања унутар текстова, као и усмерење истраживања на оне елигије у којима се експлицира третман песме као споменика или у којима се препознаје преплет поетички важних исказа и неке од главних компонената идеје *monumentum*.

Но, да би се испитали сви чиниоци који доприносе претпоставци о концепцији римског елигијског песништва као *monumentum*-а, нужно је раслојити одређеност свих појмова који у тој концепцији фигурирају. На првом месту, говорећи о самом термину *monumentum*, потребно је предочити његову значењску бит у римској култури. Тек по установљењу носећих квалификативних елемената овог појма, створиће се услови да се текст римске елигије испитује из више перспектива предочених издвојеним квалификацијама појма *monumentum*. Кренувши од најширег сагледавања појма, како га је дефинисао Варон, према ком је *monumentum* све што је *створено зарад памћења*, истраживање ће се усмерити у више праваца. Најпре, квалификација монумента за *створено* упућује све даље хипотезе на чињеницу нужне материјализације из које је саткана идеја овог појма. Дакле, монумент у бити носи конотацију опредмећене материје која подлеже физичким законима природе. С тим у вези, монумент, будући стваран објекат у простору, својим визуелним атрибутима наслања се на домен ликовности и корелира са идентитетом ликовних артефаката, било да је реч о сликарству, пластици или архитектури. Са друге стране, будући поред простора дефинисан и временом, монумент својим постојањем отвара питање трајања и трајности. На том трагу, јавиће се потреба да истраживање зађе и у домен филозофског разматрања и да се са аспекта најподобније филозофије (актуелне у времену цветања римске елигије) сагледају основе поетике елигијског жанра које би могле понудити доказе за хипотезу о концепту *monumentum* у визији римских елегичара.

Следи да се анализи одношења римских елегичара према сопственој поезији као монументу мора приступати с обзиром на сва наведена становишта. И док ће претрага потенцијалних филозофских поставки јасно одвести до Лукреција и назначити филозофију пресократоваца као пресудну за жанровско опредељење елегичара, те у том маниру и

донекле расветлети разумевање према којем се елегичко дело може видети као монумент, испитивање ликовних аспеката унутар елегичког текста биће сложеније и разгранатије.



Ув. 1. Схематски приказ претпостављених односа елегичког песništва и идеје monumentum

Меморија, илити памћење, круцијалан је задатак монумента, те је управо путем монумента исказано римско разумевање прошлости, њених чиниоца, догађаја и личности. Будући да форме сећања упућују на одсутност сваке врсте – било да је реч о особама, било да је реч о минулим догађајима и временима – сваки подигнути или прокламовани монумент рачуна на будуће одсуство онога који га завештава, а потом и на минулост самих околности које иницирају његов настанак. Правећи паралелу са историјским тренутком у којем се римска елегија разбуктава и постаје један од доминантнијих жанрова, наше истраживање покушава у поетским делима римских елегичара да уочи текстуалне супституенте свих наведених конститутивних одредница концепта *monumentum*. Потпуном и свеукупном концентрисаношћу на памћење као крајњи циљ у постављању идеала *monumentum* за идејну потку песничког дела римских елегичара, у истраживању се наметнуо својеврстан *обрнути принцип* по којем је ток истраживања започет управо из тог

крајњег циља. Дакле, будући да термин *monumentum*, као и њему најсроднији издвојени термини *meminisse*, *memorare*, *(im)memor*, у тексту маркирају контекст памћења, за први истраживачки корак постављена је претрага бележења ових термина у тексту римске љубавне елегије. Тиме ће се осветлети конкретна места из обимних корпуса која директно реферишу на меморијализацију, а њиховом контекстуалном анализом покушаће се открити принцип по ком компонента *памћења* фигурира у жанру римске љубавне елегије. Очекује се да овакво сужење широког поља испитивања уобличи оквир за сагледавање начина одношења песника према елегијском делу кроз призму идеје садржане у термину *monumentum*. Језичка анализа помоћи ће у расклапању хипотетичке конструкције по којој песнички монумент формира своје значење, између осталог, и референтношћу на постојеће материјалне и књижевне споменике, те остварује потенцијал да надиђе једностраност једног изражајног медија у остварењу свог значења. Тако ће се бити на корак ближе доказивању истакнуте тезе кроз преиспитивање следећих компоненти:

- ко се у тексту сећа;
- шта је у тексту означено за предмет сећања;
- како текст доприноси очувању сећања (да ли у том корелира са материјалним монументом);
- који је значај песника при завештању спомена;
- за кога се спомен сачињава (да ли је реч о истој врсти рецепције која је на снази када су материјални монументи у питању).

Предочавање места се терминима меморијализације потврдиће претпоставку да аутори елегијског жанра полажу много на комуникацијски потенцијал песме – вид комуникације коју читаво друштво види у материјалним споменицима тадашњег времена, елегијски песници успевају да препознају у својим стиховима. У језичкој претрази одабраних узорака текста и у анализи контекста у којима се бележе одабрани термини меморијализације, открива се значај оних текстуалних конструката који носе сећања и реферишу на (своја) ранија књижевна сведочанства. У том се лик песника – елегијског песника који је исказан као аутоконструкт – у свим песничким текстовима овог жанра издваја као кључна фигура чија је улога да пренесе крајњу поруку текста до публике. Кроз снажно песничко *ја*, римска елегија смешта у фокус живот појединца о којем се песма

испевава и гради илузију читаочевог погледа у интимни живот ауторовог аутоконструкта, те тако и границе фикције и стварности чини неразазнатљивим. Будући да комуницирани садржај монумента ма које врсте најчешће прераста у пример (*exemplum*) који постаје предмет јавног и колективног сећања, у случају садржаја елегичког „споменика” сусрећемо се са песниковим личним „примером”. С тим у вези, текст излази из граница уметничког оквира и претендује да оствари дијалог са стварним контекстом у ком циркулише, а то значи и са постојећим материјалним споменицима итекако познатим тадашњој публици.

У другом кораку истраживања угао посматрања одабраних узорака из корпуса елегичког жанра формираће се, између осталог, и према једном од важних параметара идеје монумента – мисао о споменику садржи идеју чулно перцептивног објекта. Одношење према песми као тако дефинисаном монументу имплицираће потребу да се компоненте жанра римске љубавне елигије преиспитају кроз сито Лукрецијеве филозофске мисли. Одабир Лукрецијеве филозофије дакако није случајан, већ утемељен на потврђеним утицајима које његово дело *De rerum natura* оставља на Катула, а преко Катула и на римску елигију. Аргумент у одбрани овог угла сагледавања материјала за потребе наше теме, биће важност визуелне перцепције, мотива очију (*lumina*) и мотива лепоте (*forma*) као најважније карактеристике посматраног објекта и уједно као подстрека сензитизације на којој почивају емотивне драме конструкта песника (песничког *ja*) у наративима свих римских елигичара. Преиспитивање основа елигијског жанра кроз дијалог са Лукрецијем скренуће нам пажњу на неколико елемената опште поетике овог жанра без којих он не би био могућ, а у којима леже референтни потенцијали за упирање ка идеји монумента.

Као што је у случају споменика, према квалитетима разлистаним у студији Јегерове, неопходан појединац чије име стоји иза споменика и обележава његовог дедикатора и посматрачевог/читаочевог саговорника, у случају римске елигије постоји неизоставни конструкт песника, тј. песничко (лирско) *ja*, које је истовремено и ауторов аутоконструкт. Фигура овог конструкта кроз читање елигије у дијалогу са Лукрецијем утолико постаје важнија јер се на њеном постојању утемељује и постојање саме песме – жанр у ком аутор ствара условљава се карактером и уопште стварном природом (*mores*) песника који је

аутор.⁴ Други пак конструкт без којег жанр римске елегии не би опстао, конструкт вољене жене, дефинисаће садржај песме понајвише на основу теорије перцепције какву наглашава Лукреције у свом спеву, а то ће пак корелирати поново са једним од квалитета идеје споменика – споменик нужно имплицира визибилитет. У случају Проперцијеве поезије, управо је на овом трагу вољена жена из текста, Цинтија, препозната као визуелни објекат. То је нарочито важно за нашу тему када узмемо у обзир да је Цинтија истовремено оцењена и као Проперцијева пројекција себе као песника (Flaschenriem 1997; Merola 2014).

Песниково биће је, дакле, приказано као део природе која и сама, како је истакнуто код Лукреција, има своје неизменљиве *mores* којима је одређена. Отуда у дефинисању песме постаје много важнија песникова изворна природа и начин његове перцепције света, но што је научена вештина песниковача. Заснивајући концепт песничког бића на траговима пресократских теорија перцепције – према којима перцептивна моћ човека и њен капацитет умногоме зависе од квалитативних структура људског бића које перципира – римска елегија досеже до упоришта да се песничко биће умногоме обликује стварним светом путем интеракције са спољним утисцима. На овај начин принцип перцепције и њених последица добија на значају у контексту говорења о теорији песништва, а чулни утисци постају кључне тачке песничког текста у којима се потврђује истинитост опеваног (што је од Платона на овамо остало вечна тема и тачка спорења). Чулни доживљај појавног света и реакције на њега (а нарочито на призор „лепог“) постаће значајни за ауторску мисао која „себе мисли“ и показаће се важним за свет римске елегии. У прилог доказивању оваквих тврдњи послужиће филозофска објашњења термина *simulacrum*, значајног за теорије перцепције, којем Лукреције посвећује посебну пажњу, а који баш код њега постаје први пут референтна тачка при дефинисању песме као средства спознаје стварности.⁵ На темељу таквог уверења, Проперције се упушта у своју поетолошку игру, с тим да, уместо фокуса на спознају света

⁴ Конструктом песника у тексту, аутор елегии остварује широк простор за аутопоетичка реферисања – приказујући тему личног, искушеног, живота, аутор успоставља занимљиву тезу према којој је извор песничке инспирације далеко изван божанства – у самом песнику. На том трагу следи Лукрецијево одбацивање вере у божанства и њихову ненадмашну и никада до краја спознату моћ која провоцира стрепњу у људском роду. Међутим, Проперције, на пример, не иступа као какав загрижени опонент религијске праксе и њеног институционализовања, већ само потиरे дуговековну људску заслепљеност идејом да је песник *vates*, у смислу медијума бога и света, и истиче да *ars*, подједнако колико и *ingenium*, у трвењу какво нам на пољу поетског стваралаштва претпоставља Хорације у *Ars poetica*, додирују индивидуално песниково биће у оној мери и на онај начин како је оно одређено природним феноменом који је именован термином *mores*.

⁵ То јест, у Лукрецијевом случају, средство спознаје природе свих постојећих ствари.

у изворном, природном бићу, овај песник, кроз метафорске двери и лично иступање конструкта песника у првом лицу, упућује свог читаоца на једну, за дати историјски тренутак, далеко значајнију спознају – спознају друштвено-политичког света и његових консеквенци на срж живота и на постојање појединаца у њему.

Monumentum као појам одређен квалификацијама које ће бити предочене већ на почетку истраживања, стоји на средини пута између појединца и идеала „бесмртног” претрајања. Тај имагинирани пут понудиће се као оквир за претрагу Лукрецијевих утицаја на римску елегију према којима се устворила основа за одношење песника према делу као монументу. Покушај да се објасни место појединца у друштву, односно, уопштеније говорећи, место човека у природи, захтевао је како код Лукреција тако и код потоњих елегичара, да се најпре одреди његова улога према општем и непобитном феномену нестајања којему је неизбежно подлежна природа свих ствари, па тако и човека. Код Проперција ћемо у првој програмској песми (2.1) наићи на упадљиву прокламацију суспрезања времена уметношћу (*in ea conterat arte diem*), и то оном која је песниковој природи блиска, којом он најуспешније влада (*qua pote quisque*). Управо се на основу рашчитавања ове Проперцијеве екскламације кроз призму филозофских теза из Лукрецијевог спева, проналази одговор зашто би и на основу чега таква уметност – самом својом природом блиска песнику – пренебрегла нужност пропадања и носила потенцијал вечног трајања. Наиме, Лукреције, водећи се пресократском филозофијом природе, објашњава природу ствари спојевима неуништивих честица различите каквоће, те твори идеју *mores naturae* која се, како опет експлицитно уочавамо код Проперција, опонаша у самом човеку, тј. песнику (*naturae sequitur semina quisque suae*, 3.9.20). Уткивајући конструкт песника у текстуално и жанровско ткиво, овај елегичар истиче фигуру појединца и преноси важну аналогију из домена реалног у свет текста. Тиме, према нашој хипотези, присаједињује филозофском и поетички аспект, те кроз исказе конструкта песника о себи самом, сазнајемо ауторову концепцију дела и његово схватање процеса стварања – узрока и природе певања.

У елегији 2.25, с краја друге књиге, Проперције раскрива своју филозофију певања, везану за Амора и вољену жену, и утврђује аргументе на којима почива идеја претрајавања песника: поклич *obsistam* у слици свеопштег гњилења и трошења свега створеног, песник

изриче могуће објашњење: *non tamen ista meos mutabunt saecula mores*. Инсистирајући на непромењивости својих *mores*, твори аналогију са устројством саме природе и допушта преношење Лукрецијевог тумачења на конструкт унутар текста који на песниковом лику и почива. Дакле, из одношења песниковог конструкта према феномену пролазности, сагледаног кроз перспективу Лукрецијевог текста, проистичу две велике теме, од којих прва дотиче питање природе песника и утврђује се кроз песниково схватање појма *mores*, док друга отвара питање природе песничког стварања и надовезује се на појам *simulacrum*, преузет из пресократског разматрања перцепције. У тој теми, наше истраживање проналази оквир за разумевање песниковог поимања свог дела кроз значење монумента, управо користећи пресократску филозофију чулног перципирања путем флуксева тј. слапова тананих одливака слика (*simulacra*) за аутопоетичке паралеле – песничко стваралаштво не изврдава утицају песникове перцепције, већ, пратећи принцип да *се слично привлачи*, песников таленат се разуме као потенцијал чије се снаге исказују онда када – будући сам скопчан од најфинијих атома, судећи по Демокриту – привуче најфиније од свих симулакрума. У том маниру, читање Проперцијевог стиха *ingenium nobis ipsa puella facit* (2.1.4), оставља могућност да, говорећи кроз перспективу конструката, песниково перципирање вољене жене сме бити посматрано у аналогији са нашом перцепцијом песниковог стварања и самог дела. У прилог томе говори и песниково опредељење да се вољена жена у тексту окарактерише као *dura puella* и да на тај начин сугерише идеју трајања песничког дела попут монумента чији је стални атрибут термин *durus*. Следећи тај траг, враћамо се наново на почетну идеју трајања коју смо поставили за главну преокупацију на путу појединца, те потврђујемо исту интенцију која је била препозната у песниковом инсистирању на неизмењивости песничких *mores*, из којих проистиче његова поезија, а који једино у својој доследности и неизмењености могу тежити трајању какво је од природе и по Лукрецију дефинисано.

Дакле, поред стилских одлика текста и његовог дискурса, у препознавању третмана поетског дела као монумента (*monumentum*), важну улогу добијају и сами текстуални конструкти који унеколико корелирају са књижевном традицијом, али и са чиниоцима стварности и делима ликовности. Сагледани као предмет стварања, конструкти постају погодно место за испитивање квалификација монумента у идеји песничког дела. Како се специфична ауторска поетика свих римских елегичара ствара у готово непрекинутом

односу два стална и нужна конструкта текста – песника и његове драге – одлучили смо да из перспективе тог односа приступимо слабо транспарентном лику римског елегичара и његовом делу. У фокусу пажње биће песников однос према сопственом делу, а тиме и према својој улози песника, идеји песничке аутономије и према даљим импликацијама сопствене поезије. Дакле, конструкти се испостављају неопходним елементима за конструисање фиктивног поетског тела.⁶

У трећем кораку истраживања фокусирамо испитивање управо око тих стожерних конструката, те најпре испитујемо однос песме третиране као споменик и конструкта песника као лица које посвећује спомен, а потом однос песме и конструкта жене, третиране за (најчешћи) објекат посматрања и за носиоца феномена „лепог”. У испитивању елемената разумевања песме као споменика спрам конструкта песника, осврнућемо се на карактеристичне прогласе песничког споменика какви постоје у традицији античке књижевности ван римске елигије и међусобно упоредити контексте њиховог настанка. Повлачење књижевних паралела о предоченом третману песме између римских елегичара и књижевних стваралаца других жанрова донеће нам вредна запажања о разликама у ауторском третману песничког дела. Овај домен истраживања послужиће нам и за преиспитивање функције многобројних (песникових) епитафа унутар песама из корпуса римских елегичара. Трагови остављени у језичкој анализи потврдиће кроз ова сагледавања своју релевантност. Уједно, тема меморијализације (конструкта) песника, отворена у овом делу истраживања, сугерисаће нам разлоге због којих је добро у тему сагледавања римске елигије за монумент уврстити (макар једним делом) текст Овидијевих *Тужаљки*. Сазнаћемо да третман поезије за монумент од стране аутора, у случају типичне римске елигије садржи много укорењеније разлоге, те да су компоненте тог третмана разнолике и сложене.

Кроз читаво треће поглавље водићемо се принципом интертекста римске елигије са делима блиских песника. Између осталог, идеја проглашавања песништва за споменик доста је старија од саме римске љубавне елигије. Она заправо претрајава још од архајске грчке лирике заснивајући се на песничкој архитектонској имагинацији проистеклој из жеље

⁶ У елигији су они посве фиксни – нарочито када говоримо о књижевним ликовима који својом активношћу и међусобним односом граде динамику радње самих стихова. Конструкти имају сталне и типичне улоге: на једном крају је песникова љуба, а на другом песник-љубавник, уједно песников алтер его и лирско ја. Утолико више су за жанр елигије конструкти значајни, јер се преко конструкта песника оваплоћује директнија и сугестивнија веза са самим аутором.

да се песничко дело сагледа као грандиозна стабилна структура и да се артикулишу и публици предоче снажне песничке аспирације. Међутим, тек се са околностима настанка жанра римске елегије стварају услови у којима се таква идеја може репродуковати далеко утемељеније и у мноштву аспеката поткрепљеније но што је то био случај у ранијем песништву. Дакле, са Августовим добом створени су услови у којима идеја песништва као споменика надилази пуку метафорску одређеност и постаје модус изражавања песникове аутопоетике и важан елемент у конструкцији и у одређењу самог жанра.

Значајне упуте за истраживање ове врсте пронашли смо у Гелеровој студији (Geller 2015) „Roman *architexture*: The idea of the monument in the Roman imagination of the Augustan age” која је понудила важне закључке, сагледавањем теме у контексту читавог Августовог доба. Међутим, ова студија је по питању књижевних текстова усредсређена на фигурацију и функционалност њиховог архитектонског дискурса и посматра га у искључивој вези са праксама читавог Августовог доба. У испитивању како феномен *архитекстуре* фигурира као оперативна метафора путем које се текст уклапа у жанровске структуре, Гелерова истраживање испушта да промотри случај римске елегије. Чини се да је томе допринело уверење да су исцрпљени начини на које је римска елегија испитивана у сличним оквирима, а који су били усредсређени или на метапоетско надигравање текста и грађевина или на књижевни текст као конкретан одговор Августовој градњи. У том светлу, Гелерова студија је имала потпуно обратан циљ од нашег – у нашем интересу неће бити да испитамо како су изабрани књижевни текстови допринели Августовој монументализацији, већ како су је искоришћавали у сопствене сврхе, на првом месту у оне које су поетичке природе.

Пошто је текст римске љубавне елегије препун утисака о појави вољене – она постаје предмет свеколиког описивања и сагледавања – при чему се она дефинише и као потицај самог стваралаштва (нпр. *ingenium nobis ipsa puella facit*, Prop. 2.1.4)⁷, идеју монумента покушавамо да применимо и у анализи фигурације конструкта жене у одабраним песничким текстовима елегијског жанра. Кључни подстицај за то проналазимо у

⁷ Дубљим залажењем у атомистику исцрпљену из Лукрецијевој филозофије, коју смо узели за позадину елегијског стваралаштва, дошли смо до објашњења да песничко дело настаје тако што је природа песничког субјекта подложнија дејству једних у односу на неке друге честице, међу којима су и одливци слика појавних предмета. Будући да се биће конструкта песника пречесто одређује према реакцији коју у њему провоцира појава жене из текста, долази се до тезе о разумевању песничког бића за „одливање” слике жене о којој се пева.

Проперцијевом експлицитном прогласу свог песничког дела за спомене на лепоту опеване жене (*fortunata, meo si qua's celebrata libello! / carmina erunt formae tot monumenta tuae*, Prop. 3.2.16–17) – испеваном кроз интертекст са Хорацијевом познатом одом 3.30. Рашчитавањем тог Проперцијевог прогласа кроз вишеструки дијалог – са Хорацијевом одом на једној страни, и са Овидијевом збирком *Amores* на другој страни – освешћујемо значај мотива форме (*forma*) као важне компоненте песничког дела. Утврђивање могућности за полисемично разумевање термина *forma* у корпусима римских елегичара, омогућиће доношење закључка о томе колико Проперцијев карактеристичан проглас песничког монумента треба третирати као устаљени топос преузет из књижевне традиције, а колико као добро промишљени начин да се збирци пружи целовитост и да се јавности сугерише ново разумевање песничког дела.

Аналогно читање Проперцијевих и Овидијевих елгија, инспирисано студијом Морганове (Morgan 1977) „Ovid's art of imitation: Propertius in the *Amores*”, отвориће питање метапоетског читања важних елемената Проперцијеве поезије који се доводе у везу са идејом монумента. То ће се на првом месту односити на особености у случају конструкта жене, чему у прилог говоре смернице из студија Вајкове (Wyke 1984; Wyke 1987; Wyke 1994), са чијим изласком су постале изузетно популарне идеје да се Цинтија у Проперцијевом тексту чита готово искључиво метапоетски – као метонимија за саму његову поезију. Тим приступом долази се до назнака аутентичног песничког става да његова уметност није „представљачка”, што је са Платоновом критиком нарочито деградирало статус поезије, већ да је то поезија блиска природом одређеним квалитетима, па с тим у вези надматеријална, истинита, лепа и безвремена.

Ослонивши истраживање на досадашња проучавања природе елгијског текста и његове конструкције, те на закључке сродне оном из студије Шарокове (Sharrock 2000) по којем су главни чиниоци у креирању текстуалних конструката засновани колико на уметничким поступцима, толико и на продуктима стварности (књижевност, мит, али и социјална динамика, политичко деловање и лични односи), за последњу станицу истраживања изабрали смо један подоста шири контекст. Пошто књижевни текст успоставља однос са својим стварним окружењем – друштвеном и политичком атмосфером, религијским и свакодневним праксама, књижевном и ликовном уметношћу, публиком и

аутором – определили смо се да одабраној теми приђемо и из угла дијалога текста са ликовним и историјским монументима. У тај дијалог укључени су многоструки утицаји: поред актуелног историјског тренутка и његових тенденција, не занемарују се утицај књижевне традиције и личности аутора, појединца активног у оформљењу света текста и његовог уобличења у конкретну жанровску структуру. Поређење елегичке поезије са монументом у најужем смислу, приказаћемо на конкретним примерима елегича из Проперцијевог корпуса. Та одлука је унеколико условљена односом који Овидије у својој поезији свесно заузима према Проперцију и према његовом тексту као предлошку, те због чињенице да збирка *Amores* представља више експеримент над жанром, установљеним са делима његових претходника.

Наиме, Овидије циљано ствара неку врсту надградње и пародије постојећих дела сврстаних у елегички жанр, те је његова поетика у случају овог дела сасвим одређена том тенденцијом. Такође, Овидијева збирка *Amores* састоји се из три књиге, све на извештан начин увезане са трима књигама Проперцијевих елегича, али не садржи у себи никакав одјек Проперцијеве четврте књиге, у којој овај песник премешта фокус са певања о жени на певање о местима (певајући *sacra diesque et cognomina prisca locorum*, Prop. 4.1.69), важним за римску традицију (уз изузетак свега неколико песама). Проперцијева четврта књига, коју Овидије испушта из свог стваралачког опонашања претходника, испоставља се важна у тези сагледавања песме за монумент, јер њено постојање управо печатире такву идеју. Отуда црпимо и аргументе за став да је Проперцијев случај најрелевантнији у испитивању теме коју смо поставили пред наше истраживање.⁸

За важне феномене које препознаје и описује релативно скора литература, а на којима почива наш приступ последње анализе пробраних елегича према одредници *monumentum*, издвојићемо интермедијалност и интерсигнификацију (Dinter 2013; Roller 2013). Кроз призму првог феномена лакше ћемо разумети везе и аналогije које песнички текст својом формом и концепцијом успоставља са ликовним споменицима – сликом и

⁸ Са друге стране, разлози због којих у Тибуловом корпусу не проналазимо ваљане примере за илустрацију наше тезе, јесу многи и разноврсни. Најпре, Тибулов корпус је невелик спрема Проперцијевог и Овидијевог. Затим, у Тибула нема „учених” места, митолошких примерака, референци и алузија, у оној мери у којој фигурирају код остале двојице. Уз то, Тибул није „урбани” песник. Рим не постоји у његовој поезији као важна одредница идентитета створеног дела, као што је то случај са Проперцијевим корпусом.

скулптуром⁹, без намере да доказујемо појединачне утицаје конкретних материјалних артефаката на Проперцијеву поезију. Осветљавање овог квалитета песничког текста навешће нас да уочимо један посебан песнички став: наиме, песник кроз аналогiju песме и слике, уводи тему надигравања два медија уметничког исказивања, ликовног са поетским. Указујући на њихов подједнаки потенцијал да се дефинишу као *monumentum*, овај елегичар открива разлике у третману ликовних и поетских дела у односу на тај појам и, посредно, доспева у улогу браниоца песничког медија.

Тумачећи поступке на пробраном узорку Проперцијевих елегија, заћи ћемо у нову карактеризацију елегијске поезије: поезија почиње да се „види” (*poesis visa*)¹⁰. Мотив погледа и уопштеније гледања испоставља се вишеструко значајан за римску елегију јер се кроз њега дефинише садржај унутар текста, али и сам процес стварања певања и поетског текста – према многим гранама (изворно грчке) филозофије, душе које су сензибилније реагују на танане „слике” које лебде и које не дотичу сваког живог појединца, али на које суптилна песничка душа неизоставно реагује. У стиховима који реферишу на чулну и духовну реакцију појединца на призорност и видност *лепог* – вољене жене – успоставља се блиска веза са самом теоријом песништва.

У разноврсним модусима исказивања мотива гледања и поигравањима његовим смислом, дословним и пренесеним, створили су се услови да се у оквиру елегијског жанра развије феномен интермедијалности и да се његови крајњи капацитети искористе за остваривање песничких (врло личних и појединачних) тенденција и интенција. Феномен интермедијалности бива додатно подупрт субжанровским супстратима у елегијском песништву које примећујемо у бројности екфрастичних и епитафских уметака. Неће бити могуће ни овде заобићи Катула и његову маестралну песму 64, са којом Проперције води дијалог кроз више својих елегија. Путем поменутих места најлакше ће се моћи истражити однос елегијског песништва према ликовности и уметничким делима материјалне културе,

⁹ Важна разматрања овог типа која ће нам у истраживању послужити пронашли смо у Curran 1966, Leach 1988, Fitzgerald 1999, Breed 2003.

¹⁰ Област визуалитета испоставља се доминантна у целом елегијском песништву: кроз коришћење речи које на њу значењски указују (нпр. глагол *videre*, деиктичке заменице), преко питорескности песничких слика, наративних техника које пресликавају ликовне (а и самим поређењем две уметности и два уметника, сликара и песника) и тенденције да се женски конструкт посматра као објекат дескриптивног потенцијала, па све до потенцирања идеала лепоте и „лепог” уопште.

као и значај и исход корелације ове две сфере. Убеђење да је вредно истражити овај однос црепемо из почетног песниковог прогласа свог дела за *monumentum* и из хипотезе према којој песник верује у монументалну вредност сопственог дела и у моћ којом оно чак (можда) може и да надигра материјалну твар и творевину.

Крајње исходиште нашег истраживања позиционира се у одгонетки статуса елигије у конкретном времену. Пут објашњења увек актуелног питања претрајавања елигије у Августовом добу, формира се захваљујући увођењу у анализу феномена интерсигнификације. Ослонивши се на испитане доказе у студији „On the Intersignification of Monuments in Augustan Rome”, којима се потврђује постојање праксе подизања споменика у маниру интерсигнификације у Августовом времену, приступићемо анализи елигија у којима песник предвиђа оформљење крајњих значења и порука текста кроз директан и активан дијалог са споменицима Августовог Рима. За ту сврху биће искоришћене Проперцијеве елигије које реферишу на објекте Августовог градитељског подухвата и на његову рестаурацију постојећих монумента.

Предочавање аналогија између уметности коју ствара елигичар и оне коју обнавља, подстиче и негује сам Август, осветљава позицију римске елигије колико у поетолошком, толико и у културолошком и историјском смислу. Претраживање текста ради откривања песникових доказивих алузија на домен реалитета, утире пут тези да песник заправо покушава да наметне легитимитет свог дела, односно да одбрани тему коју одабрани жанр представља, а која, таква каква је, није у датом тренутку друштвено пожељна.

На самом крају, и даље се оријентишући феноменом интерсигнификације, осврнућемо се на вредну фигуру за елигијски жанр, како у свету текста, тако и у свету стварне књижевне традиције. Реч је о песнику Галу, који у корпусу Проперцијеве поезије – у најранијим елигијама – искрсава у контексту *меморијализације*: Гал постаје саговорник песниковог аутоконструкта у теми оспомењавања, тик пред Проперцијеву печатну песму (песму са ауторовом личном сфрагидом). Дакле, Проперцијево обележавање прве књиге песама речима које наликују Хорацијевим из оде 3.30, и које подсећају на епитафе са надгробних стела, дешава се кроз тесну везу са фигурацијом Галовог лика који је истовремено конструкт важан за песничко стваралаштво, али и стварна историјска личност са политичким ангажовањем. У овој вези биће важно да испитамо Проперцијева могућа

ослањања на конкретна поступања из Галовог песничког и политичког деловања, ради формирања симболичног значења своје завршне песме – песник опонаша комуникацијску вредност споменика, те се на тај начин и опходи читаоцу.

У овој хипотези главни аргумент опскрбиће управо интерсигнификационо читање којим ће се доспети на траг једног стварног споменика чији материјални остаци идентификују управо Гала као дедикатора. Пошто покушамо да доведемо у везу сведочанства о Галовом пострадању, материјалне остатке споменика који он лично у своју славу подиже, његову улогу у традицији жанра римске елегије и Проперцијеву печатну песму која према свим параметрима корелира са идејом споменика, затворићемо започети круг читања римске елегије под светлом идеје *monumentum*, са надом да ћемо бити бар корак ближе расветљењу питања односа римског елегичара према делу које ствара.

1. Оспомењавање: идејни и језички аспекти појма *monumentum*

1.1 Термин *monumentum* у римској култури

Римска љубавна елегија се као књижевни жанр устоличује крајем првог века пре нове ере, у једном од преломних тренутака историје античког Рима. Након крвавих и мучних грађанских ратова којима се у римској свести урушава идеја трајања и очувања прошлости и традиције, римска држава доживљава својеврсну друштвено-политичку и културолошку ревитализацију доласком Октавијана Августа на чело римске државе. Према се жанр римске елегије тематски не уклапа у временски оквир у којем настаје, он је итекако у дијалогу са актуелним историјским тренутком и његовим друштвеним импликацијама. Стога се не грешу у закључку да елегијско песништво у највећој мери заправо говори о Риму тога доба.¹¹ Идеју да се ово песништво, укоренено у Риму Августовог времена, може дефинисати и анализирати посредством многобројних аспеката термина *monumentum* утемељујемо управо на поменутом односу које оно формира са стварним историјским моментом и друштвено-политичким идејама које обликују тадашњу римску јавност и стварни живот. На хоризонту тог разумевања понајвише је заснован истраживачки осврт на елегијско стваралаштво кроз призму концепта појма *monumentum* – виталног и динамичног у Августовом политичком прогласу и деловању.

Август, ограђујући се од народа омражене титуле краља (*rex*) и прикривајући своју аутократску владу, именује се принцепсом (*princeps*) – првим међу једнакима – а оправданост својих политичких поступака црпи из добре и систематске пропаганде коју ставља у задатак водећим личностима тога доба – војсковођама, правницима, уметницима, писцима. Под паролом враћања пређашњег мира у оквире римске државе, Август се

¹¹ Дефиниција римске елегије која је данас општеприхваћена, проистекла је од Барбаре Голд (Gold 2010: 1): „Roman love elegy was a book-length collection of poems; these poems were usually written in the first person; and many of these poems were written to or about a lover who is addressed by a specific name that is a poetic pseudonym (so Gallus’ Lycoris, Tibullus’ Delia, Propertius’ Cynthia, Ovid’s Corinna). Further, most of the love affairs recounted in the poetry are fraught with difficulty or end badly. And finally, Roman elegiac poetry, while purporting to be about an external lover, in fact is wholly inward-focused, centering almost entirely on the poet himself.” Ипак, римска елегија, сагледана из шире перспективе контекста свог развоја, може се сагледати и подоста изван свог најужег оквира. Уосталом, и ова најужа могућа дефиниција црпи се из најевидентнијих сличности уочених у корпусима песника (Гал, Тибул, Проперције и Овидије) које је још Квинтилијан сврстао у канон овог жанра (*Inst.* 10.1.93). Ипак, важна назнака за проучавање римске елегије мора бити чињеница да су у оформљењу канона учествовали и сами ови песници, апострофирајући у стиховима имена својих претходника (*Prop.* 3.1; *Ov. Tr.* 4.10).

представља најгласнијим поборником старих римских моралних вредности – *virtus, honor, dignitas, fides* – и проглашава се добротвором који свом народу уместо града од цигала, какав је Рим некада био, оставља град у мермеру¹². Документ сачуван на зидовима храма Августа и Роме у Анкари, од огромног је значаја за херменеутичка осветљавања овог историјског периода. Реч је о кратком спису под називом *Res gestae divi Augusti*, у којем сам Август излаже шта је све учинио за римску државу и народ. Тако у овом документу срећемо и следећи градитељски проглас:

„Саградио сам курију и уз њу Халкидикон, Аполонов храм са портицима на Палатину, храм божанског Јулија, Луперкал, портик код Фламинијевог циркуса, дозволивши да се назове Октавијев по имену онога који га је пре мене подигао из темеља. Саградио сам свечано седиште у Великом циркусу, храмове Јупитера Феретрија и Јупитера Громовника на Капитолу, храм Квирина, храмове Минерве, Јуноне Краљице и Јупитера Ослободиоца на Авентину, храм Лара на Светом путу, светилиште богова Пената у Велији, храм посвећен Младости и храм Велике Мајке на Палатину” (Aug. *Ans.* 19, превела Снежана Ферјанчић).

Август кроз своју неимарску улогу вешто изналази пут којим, црпећи суштинску комуникацијску моћ јавних споменика, упознаје народ Рима са својом политиком и тенденциозно обликује у његовој свести позитиван утисак и благонаклоно мишљење о себи. Паралелно са Августовим прогласом сопственог ангажмана на културном и политичком плану, песници римске елегије, као својеврстан пандан, формирају у својој поезији аутопоетичке прогласе и конструишу идеју *песничког споменика* који корелира са стварним материјалним споменицима тога доба. Од почетка постављен између надахнућа и вештине, прошлости и садашњости, себе каквог јесте и себе какав треба да буде, приватне и јавне сфере, песник римске елегије се кроз специфичности жанра и кроз јединственост ауторске

¹² О овим речима које се приписују самом Августу, код Августовог биографа Светонија читамо следеће: „**Urbem** neque pro maiestate imperii ornatam et inundationibus incendiisque obnoxiam excoluit adeo, ut iure sit gloriatus **marmoream se relinquere, quam latericiam accepisset**. Tutam vero, quantum provideri humana ratione potuit, etiam in posterum praestitit” (Suet. *Aug.* 29). У Диона Касија налазимо нешто измењену варијанту наведених Августових речи и њиховог значења: „Εἶτ' οὖν ἐκ τούτου εἶτε καὶ ἄλλως ἀρρωστήσας τοὺς τε ἐταίρους συνεκάλεσε, καὶ εἰπὼν αὐτοῖς ὅσα ἔχρηζε, τέλος ἔφη ὅτι « **τὴν Ῥώμην γήϊνην παραλαβὼν λιθίνην ὑμῖν καταλείπω**». Τοῦτο μὲν οὖν οὐ πρὸς τὸ τῶν οἰκοδομημάτων αὐτῆς ἀκριβὲς ἀλλὰ πρὸς τὸ τῆς ἀρχῆς ἰσχυρὸν ἐνεδείξατο· κρότον δὲ δὴ τινα παρ' αὐτῶν ὁμοίως τοῖς γελωτοποιοῖς, ὡς καὶ ἐπὶ μίμου τινὸς τελευτῆ, αἰτήσας καὶ ἀμπανυ πάντα τὸν τῶν ἀνθρώπων βίον διέσκωψε” (Dio. 56.30). Сва истицања у тексту начинила Ј.Р.

сфрагиде упиње да обезбеди себи место у књижевној традицији и у Августовом друштву. Елегија као жанр не пропушта прилику да отвори, премда мимогред, питање свог легитимитета и питање статуса песника, а сам елегијски песник упућују потоње нараштаје на готово заветну одлуку да га у будућности славе на исти или сличан начин како то елегичари неретко чине са својим претходницима.¹³

Дакле, пошто се и римска елегија, подједнако као и свака друга поезија, није створила у неком херметички затвореном простору, сасвим је приметан утицај којим је на њену концепцију морао проделовати свеопшти процес монументализације, покренут Августовим деловањем кроз изградњу јавних споменика, те с њим уједно и пракса прокламовања личних заслуга појединаца.¹⁴ Слична линија представљања распростире се и унутар елегијског текста, с тим да се као истакнути појединац, наследник традиције у домену свог делања, представља сам елегијски песник. Кроз римску елегију се као централна преокупација провлачи питање индивидуалног претрајавања, што због човекове унутрашње, психичке и емотивне стешњености о којој елегичари певају, што због аксиома физичке стварности према ком је све што постоји пропадљиво и ограниченог века, а што значајно поткрепљују политичке и друштвено-историјске околности сталног превирања, сукобљавања и страдања. Отуда ће и произаћи песничка замишљеност над проблемом личне (бе)смртности, исказана кроз полемику и питање опстанка *песничког споменика*, изниклог из суштинских квалитета материјалних јавних споменика обележених најчешће појмом *monumentum*.

Будући да елегичаре неретко затичемо како се нескривено опходе према свом опусу као нечему *створеном* чему, као таквом, треба утврдити физичку и епистемолошку

¹³ Баш на томе инсистира један важан Овидијев исказ из збирке *Tristia* (4.10.55–56): *utque ego maiores, sic me coluere minores, / notaque non tarde facta Thalia mea est*. Иако ова збирка тематски није одређена жанром римске љубавне елегије, у њеној четвртој књизи која се у великој мери третира за аутобиографску (Кнох 2009), проналазимо важне референце на елегијски жанр (чак се из ових Овидијевих стихова изводи и канон писаца жанра). Због снажне песникове аутореферентности, као и због важности компоненте *сећања на песника* која окупира садржај ове збирке, уврстићемо је у језичку анализу нашег истраживања. У тој одлуци, полазиште нам је претпоставка да на основама зачетим у типичној љубавној елегији (какву пише Проперције) по питању сагледавања песме као монумента, ова идеја прераста у недвосмислен поетички елемент са конкретном социјалном (ако не и политичком) функцијом, баш каква се реализује у каснијој Овидијевој збирци *Tristia*.

¹⁴ Но, при оваквом чину у свим областима друштвеног деловања, неизоставан је моменат у ком појединац најпре евоцира традицију и своје претходнике, па се тек онда тенденциозно приказује као још један изданак евоциране традиције.

стабилност, претражићемо опусе римских елегичара користећи термин *monumentum* као оријентир, у циљу откривања свих унутартекстуалних елемената кроз које се читава ауторов третман сопственог дела било као личног било као јавног споменика, са свим пратећим функцијама које у римској култури материјални споменик и иначе остварује. Било да је овај термин у тексту језички истакнут, било да се на њега само идејно указује, у корпусу текстова римске елигије постоји неупитан утисак меморијализације, који се несумњиво мора довести у везу са Августовим културним и историјским деловањем, сачуваним кроз речи сведочанства *Res gestae divi Augusti*. Путем термина *monumentum* дело римских елегичара директније се везује за материјални свет којим су римски песници окружени, било да се реферише на (хипотетичке) надгробне споменике или пак на посведочене архитектонске и фигуралне артефакте. Отуда се посредовањем истог термина открива простор за испитивање односа и преплета идеја својствених двома различитим сферама – поетике и ликовности у најширем смислу.

Концепција појма *monumentum* јесте и кључ за разумевања односа Римљана према својој прошлости¹⁵, као и за разумевање систематског реанимирања прошлости кроз *exempla* који се појављују у књижевним списима и у материјалној култури. На пример, *exempla virtutis* из митске и историјске прошлости, на које неретко наилазимо проучавајући римску културу и књижевност, служе као модели понашања које треба опонашати и надилазити, или, с друге стране, избегавати и не понављати. Отуда и *меморија* која се утемељује путем *exempla* – честих саставних делова књижевног текста¹⁶ или материјалног монумента – у римском случају служи да подсећа и да упозорава. На значењске нијансе римског термина *memoria* указао је Варон:

„*Meminisse (памтити)* долази од *memoria (памћење, (с)помен)*, јер се наново пролази кроз *оно што је остало на памети*, а што се назива *manimoria*, можда баш отуд што *остаје (manere)*. Стога када Салијевци певају *Мамури Ветури* то заправо означава древно

¹⁵ „...Nema predstavljanja pamćenja (ni historiografije) bez tragova. [...] samo poreklo reči *memorija* izgleda da zahteva *trag* i *obred*. U stvari, latinska reč *monumentum* izvedena je od indoevropskog korena *-men-*, a koji se takođe koristi za jednu od suštinskih funkcija duha (*mens*), *memoriju*. [...] Uistinu, u svojim najposvećenijim najjavama, dijalog između sadašnjosti i prošlosti skoro da poništava rastojanje između subjekta i objekta i predstavlja, više od površne i samožive prakse, jedan srdačan i opšti čin, i jedno podsećanje, odnosno *komemorisanje*” (Katroga 2011: 30).

¹⁶ У случају жанра римске елигије ова врста уметака у текст представља његов неизоставни део и уврстава се у сталну карактеристику овог жанра.

памћење. Од исте речи долази и *monere* (опомињати) јер је онај ко опомиње баш као и сама *memoria*. Тако су проистекла *monimenta* (споменици) који се налазе на гробовима и који су постављени дуж путева да би могли да опомињу све оне који пролазе, на то да су ти покојници некада постојали, те да су пролазници смртни подједнако колико и они. Отуда се и друге ствари које су направљене или написане зарад памћења, називају *monimenta*.¹⁷

Дакле, према Варону појам *monumentum* јесте *locus* преплета прошлости и садашњости, будући да с једне стране чува сећање на догађај или особу која је део прошлости, а са друге стране стоји као упозорење садашњим људима и опомиње их шта из прошлости ваља понављати, а чега се клонити.¹⁸ Са том значењском перспективом овај појам погодује тенденцији елегичара, подстакнутој Августовим деловањем, да се оствари комуникација са будућим нараштајима кроз проглас личног споменика, али и да се међу савременицима освести значај имена и дела које ови песници завештавају. За *monumentum* генерално можемо рећи да представља носећу идеју кроз коју можемо разумети како су Римљани представљали своју прошлост, заједно са концептима *exemplum*, *virtutes* и *mos maiorum*¹⁹. С обзиром на то да је сам термин у блиској вези и са историографијом, уједно нам помаже и да разумемо међусобну повезаност историографије, докумената, церемонија и других меморијалних пракси. Сећање представљено посредовањем *monimenta* јесте сећање које подстиче да се подражавају и надилазе *exempla virtutis* из прошлости који су монументом представљени или их он симболизује (Miano 2012: 98). И елегичка поезија римских песника – Проперција и Овидија много више но Тибула – неретко добија обресе многолике збирке примерака из прошлости који у форми *exempla* фигурирају у стиховима

¹⁷ *Meminisse a memoria, cum in id quod remansit in mente rursus movetur; quae a manendo ut manimoria potest esse dicta. Itaque Salii quod cantant: Mamuri Veturi, significant memoriam veterem. Ab eodem monere, quod is qui monet, proinde sit ac memoria; sic monimenta quae in sepulcris, et ideo secundum viam, quo praetereuntis admoneant et se fuisse et illos esse mortalis. Ab eo cetera quae scripta ac facta memoriae causa monimenta dicta (De lingua latina 6.49).* Са латинског превела Јована Раденковић.

¹⁸ Мери Јегер (Jaeger 1997: 16) за објекте именоване као *monimenta* каже да они „remind people here and now of events and persons that are remote in space and time”.

¹⁹ Значај свега онога што представљају преци (*maiores*) осликава се у институцији *mos maiorum*: „*Mos* was an unwritten yet central part of Roman society because, for example, many rules of the political and legal systems were based on tradition rather than laws and statutes. Similarly, *mos* guided social norms. In this way, *mos* had a normative function in the Roman republic. The ancestors were regarded as the creators of *mos*, and the collective actions and customs of the ancestors was termed *mos maiorum*. The fundamental importance of *mos maiorum* for the right interpretation of constitutional practices of the Roman state meant that the ancestors were revered as providers of such practices and that their actions and decisions were regarded as one of the leading principles in all aspects of life. The nature of *mos maiorum* meant that it was a very flexible source of practices and that the actions and customs of the ancestors could always be reinterpreted” (Blom 2010: 12).

иако су усредсређени на певање о личном животу песничког *ја* унутар песме. Притом, стални подтекст таквог певања јесте овековечавање ове личне, наизглед биографске приче песниковог аутоконструкта као да је још један, али посве јединствен *exemplum* вредан памћења.

Уз сталну референцу на феномен сећања и уз неодвојивост од личности која иза конкретног сећања стоји, монумент се у римској култури неретко квалификују за супституцију онога што је „одсутно” (Jaeger 1997: 18). Тај аспект појма свакако се понајпре исказује у случају означавања надгробних споменика и њихових епитафских текстова.²⁰ Но, заснованост односа елегичара према сопственом делу као монументу, у нашем истраживању неће бити ограничена само на површинску и лако уочљиву језичку везу конкретних стихова и термина *monumentum*, као ни на утврђивање општеусвојене значењске одреднице овог појма која, како смо видели код Варона, може бити у служби обележавања сваке ствари *направљене* или *написане зарад памћења*. Напротив, намера је да у појединачним текстовима римске елегије, а понајвише Проперцијевим, детаљно испитамо све елементе који суделују у дефинисању идеје обележене термином *monumentum*, а засноване на следећим квалификацијама:

- *Monumentum* задржава увек у себи компоненту сећања која му дефинише улогу и намену – он свог посматрача подсећа (на прошлост);
- *Monumentum*, било као надгробник, било као архитектонско дело, везује се за личност појединца, његове заслуге и намере;
- *Monumentum* симболизује трајност и посредује у историзацији догађаја, места и личности;²¹
- *Monumentum* је неизоставно материјални артефакт, здање или обележје – стварна физичка структура коју, између осталог, дефинише визибилитет.

²⁰ „For the Romans, the fundamental task of a *monumentum* was to act as a prompt for memory, to remind; Varro defines the primary sense of *monimenta* (sic) as funeral markers or physical monuments, and from there extends the term to include *other things written for the sake of memory*” (Feldherr 1998: 12).

²¹ Са становишта поетике дефинисане Лукрецијевом филозофијом, стоји између коначности и бесмрности, постајања и пропадања.

Квалификације које смо сажели и предочили препознају се као кључне за дефинисање идеје монумента у студији Мери Јегер (Jaeger 1997). Валидност њиховог преузимања заснована је на темељности поменуте студије којом се испитује многострукост односа успостављених путем термина *monumentum*: на првом месту *monumentum* стоји између онога ко га је направио и онога који га гледа/чита; истовремено он указује на особу или чин којем је посвећен, као и на онога ко споменик посвећује (Jaeger 1997: 16). Стога Мери Јегер о значењском дијапазону термина *monumentum* закључује следеће:

„Пошто термин *monumentum* подразумева публику коју треба опоменути, латински писци користе ову реч да њоме означе споменике постављене на јавним местима. Ти „споменици” могу подразумевати много тога – од здања до назива места, од наменски направљених предмета, попут натписа и статуа, до стечених знакова као што су ожиљци и белези: могу чак подразумевати објављене верзије говора, трофеје и плен. Као **истрајни материјални симболи прошлости**²², *monimenta* постоје физички у простору (или попут топонима одељују место од његовог окружења) али истовремено и они сами стварају нови хибридни простор где се природни простор и време укрштају са оним што би се могао назвати „монументални простор”. Када се особа која се креће кроз природни простор сретне са *monumentum*-ом, њене се мисли путем тог монументалног простора враћају до особе, места или догађаја на који споменик сећа [...] На крају, можемо у свим *monimenta* издвојити неке заједничке карактеристике: спомени сећају на ствари и људе који нису присутни, они опомињу и подсећају тренутно присутну публику, спомен или подстицај увек се односе на нешто што је социјално релевантно; значење споменику одређује онај ко споменик подиже у намери да опомене, али га исто тако одређује и његов физички контекст, као и околности сваког посматрача. Сусрет са *monumentum*-ом је стога много више од посматрања једног споменика – искуство је у суштини и спацијално и динамичко, и у њему улогу играју посматрачева полазна тачка, путања и одредиште.”²³

У истраживању које је пред нама намера је да се у текстовима римске елигије, испитају између осталог и модуси и елементи креирања монументалног простора, каквим га професорка Јегер дефинише, односно да се претраже и анализом објасне места укрштаја монументалног и природног простора, како у спацијелном смислу, кроз стварне помене

²² Истакла Ј.Р.

²³ Наводи из литературе цитирани су у раду према преводу ауторке, осим у случајевима где је другачије назначено.

познатих локација и архитектонских здања, тако и у симболичком смислу кроз укрштање стварног и фиктивног света. Премда испитивање монументалног простора који се формира у тексту искључује компоненту физичког контекста у ком се налази сам текст, ненаметљиво спомињање архитектонских споменика и историјски важних обележја који се везују за Октавијана Августа, оствариће нарочиту димензију у елегијским стиховима – садржаји наоко минорног значаја, везани за емотивни живот једног појединца (у тексту представљеног као песник-љубавник), који су притом главна тема жанра, нужно ће постати значајнији и упамћенији код шире публике, јер се њихов контекст реализације смешта у историјски добро познату и друштвено признату позадину каква је она коју у сваком смислу обележава и дефинише Августова владавина. Атмосфера упорног и унапред осмишљеног рада на оспомењавању актуелних политичких догађаја, затим у друштвеном смислу важних појединаца и њихових заслуга – атмосфера каква је владала у Августовом добу – повлачила је и културне посленике, и све друге учеснике јавног живота у процес свеопште *историзације*. Иако је елегијски песник само појединац који испева (квази)личну историју, довољно је било да мудро у текст, као обавезну поставку, имплементира звучне локације тадашњег Рима и архитектонска здања из домена реалија не би ли постао део опште, велике историје – баш такве су, на пример, многобројне песме у другом делу Проперцијеве друге књиге. Но, истој сврси допринеће и конструкти „других” (*alii*)²⁴, готово увек историјски посведочених и стварних ликова који су живи учесници у испеваној *личној историји* овог појединца. Уз то, сам аутоконструкт песника омогућиће да се у тексту као носећи утисак развије да је елегија сведочанство појединца, што је нарочито важно у времену у којем је настала, а које је у потпуности окренуто колективу и усмерено на идеализацију заједничке историје и наметање колективних идеала.

²⁴ Конструкти *других*, поред доприноса веризму, неретко у римској елегији служе да дочарају контраст између опредељења, понашања и ставова конструкта песника-љубавника у тексту, који је индивидуалац и стоји усамљен наспрам свих *других* који чине већину у актуелном римском друштву и који су помодни, те се ни по чему не издвајају из масе. Конструкти *других* користе се и када песник жели да критикује нове навике које су продрле у римско друштво, а које, према његовом мишљењу, заслужују сваку критику. Тако, на пример, Тибул у почетним песничким сликама прве елегије, којом и отвара књигу своје поезије, свом аутоконструкту, који се опредељује за скроман живот ван града, претпоставља урбаног и похлепног *другог* – „*Divitias alius fulvo sibi congerat auro / Et teneat culti iugera multa soli, / Quem labor adsiduus vicino terreat hoste, / Martia cui somnos classica pulsa fugent: / Me mea paupertas vita traducat inert, / Dum meus adsiduo luceat igne focus*” (Tib. 1.1.1–6).

Поред свега наведеног, римска елегија препознаће се у значењском потенцијалу термина *monumentum* и кроз инсистирање на визуелној компоненти, како поменутог просторног контекста унутар елегијског текста, тако и у појавности њених конструката, те кроз упорно истицање паралеле књижевности и ликовности, писца (*scriptor*) и сликара (*pictor*). Читалац поезије многокад биће заправо пре *посматрач*, у сталној активности осматрања текста и његових елемената (*videre, poesis visa*). Стилске и техничке особености текста које ће бити подробно испитане и разложене на примерима елегија песника Проперција, најаутентичнијег међу римским елегичарима, допринеће да се ова поезија приближи квалификацијама термина *monumentum* испостављеним у његовој нужној материјалности. У том смислу, римска елегија биће подложна унутартекстуалној монументализацији²⁵ и оствариће у себи компоненту интермедијалности о којој ћемо исцрпније говорити, а која је главна комуникацијска веза елегијског текста са стварним материјалним светом. Такође, форме обраћања, вокативи и показне заменице²⁶ испостављају се за пандане видовима комуникације какви се срећу на надгробним споменицима, а који се неретко такође именују као *monimenta* и који комуницирају са пролазницима, саопштавајући им приче вредне памћења о животима упокојених појединаца. Све наведене перспективе из којих намеравамо да приђемо елегијском тексту, сачиниће наше уникатно сагледавање – елегијски текст носи у себи снажан „монументални” потенцијал: у дијалогу је са стварним временом и простором, укључујући и њихов друштвено-историјски контекст, *приказује и симболише*, и на крају *сећа* и *опомиње*, баш како то сам термин *monumentum* предвиђа и означава.

Ослањајући се на истакнуте карактеристике термина *monumentum*, језичком анализом испитаћемо још и колико се ове карактеристике читавају на конкретним местима

²⁵ Процес оспомењавања који је уско везан за домен материјалне културе и подизање јавних споменика у циљу историзације догађаја и ликова, преноси се на сферу поетског текста који симболички постаје јавни простор у ком се формира значење новог монумента који завештава песник. Нови монумент своју валидност и релевантност у највећој мери црпи из постојећих материјалних, као и из књижевних споменика, одобрених од стране јавног мњења. Сталном референтношћу на старије споменике, важне за римску заједницу, поетски текст накупља богат потенцијал да оформи ново значење не само за себе, већ и за та пређашња дела (*monimenta*). Овакво укрштање пренебрегнуће домете уметничког стваралаштва кроз један медиј и превазићи ће праксу да текст као пропратни елемент допуњава ликовне, архитектонске и надгробне споменике. Текст ће у стваралаштву елегијског жанра римске књижевности постати носилац значења једног специфичног монумента, а поменуто материјална дела имаће само посредну улогу у оформљењу тог значења.

²⁶ Овакв језик често служи симулацији непосредности и једноставних дијалога из свакодневних ситуација.

у стиховима са употребљеним термином *monumentum*, као и са терминима семантички сродних њему – *meminisse*, *memorare*, *(im)memor*. Корпус претражених текстова сачињаваће стихови римских елегичара, Тибула, Проперција²⁷ и Овидија, уз изузеће неких Овидијевих дела која, премда испевана у елегијском дистиху, не држе се стриктно норми и дефиниције жанра римске елегије.²⁸ При томе, вођени идејом о импликацијама Августовог градитељског подухвата на стварање уметника тога доба, нарочито ћемо се фокусирати на однос ових термина и ауторове свести о сопственом певању, покушавајући да пронађемо евентуални нови *usus* коришћења термина у сврху подизања нове врсте споменика, препознатог у литератури као *песнички споменик*. Ипак, као део припреме за најављену анализу којом истраживање уводимо у подробнија испитивања и тумачења места значајних за одношење елегичара према поетском делу као монументу, најпре ћемо сагледати аспекте компоненте сећања, било под окриљем термина *monumentum*, било уопште у разумевању римског света.

²⁷ Премда је по много чему елегијско песништво усмерено на „монументализацију” у облику у ком смо је описали спрам квалитета идеје монумента, испоставиће се, можда изненађујуће, што нема више места на којима се експлицитно среће појам *monumentum* у оквиру четири Проперцијеве књиге (будући да је овај песник главни репрезент елегичара). Но, без обзира на фреквентност, занимљиво ће бити открити да овај појам почиње да се појављује код Проперција тек од треће књиге што ћемо минуциозније истражити и представити у мањој лингвистичкој анализи у наставку истраживања.

²⁸ Треба додати још један нарочит разлог одустајања од анализе неких Овидијевих дела, какве су, на пример, *Хероиде* – Овидије је, стварајући у свом експерименталном маниру, од елегијског жанра многогде одступио нарочитим одмицајем од онога што је чинило срж ове књижевне врсте, користећи пак многе њене елементе на аутентичан начин и развивши их у потпуно нове компактне и иновативне целине. Отуда, посвећивање Овидијевим текстовима и његовом стваралаштву у целости, па с тиме и оном делу тог стваралаштва у којем се читава нарочит и специфичан аспект теме нашег истраживања, завређује посебан истраживачки простор на којем би било довољно места за приказивање свих Овидијевих надградњи и ауторског односа према делу као својеврсном споменику. Вођени том мишљу, задржаћемо се на испитивању елегијских текстова у ужем значењу, онаквом какво они имају у Проперцијевом случају.

1.2 Значај сећања и *ars memoriae*²⁹

Испитивање и тумачење идеје монумента, у којем год контексту да се појављује, везује се, дакле, за феноменологију сећања. Кренувши од семантичке везе појма *memoria* са појмом *monumentum*, дошли смо до претпоставке да употребу појма *monumentum* у опусима римских елегичара ваља испитати заједно са другим појмовима који указују на домен сећања (меморијализације): *meminisse*, *memorare*, (*im*)*memor*.³⁰ Полазимо од претпоставке да идеја монумента у елегији упоредо јача са интензивирањем Августовог рада на пољу стварне, архитектонске, монументализације града, те очекујемо да то покаже и резултат анализе фреквентности наведених појмова – очекује се да се њихова појава умножава код млађих аутора.³¹ Но, статистика фреквентности термина помоћи ће нам да уочимо и неке друге нијансе одношења према феномену меморијализације код различитих аутора, односно у различитим целинама корпуса код истог аутора. Нарочиту важност за даљи ток нашег истраживања пружиће коначно контекстуална анализа забележених појмова. На овај начин дефинисаћемо модалитете функционисања сећања у текстовима римске елегије и опскрбити се индицијама о могућим схватањима идеје монумента на поетичком плану римских елегичара.

Дакле, претпоставили смо да је термин *monumentum* у елегијске стихове продро из материјалне културе која добија замах Августовим актуелним политичким прогласом и која циља колективно сећање заједнице. Оно се пак у овом и у каснијим периодима формира кроз строгу рецензију императора, стављајући све индивидуално у други план и обликујући га искључиво под утицајем колективног:

²⁹ У контексту претраживања ове теме указујемо на озбиљну едицију многобројних есеја о начинима на које су Римљани памтили своју прошлост и о начинима на које је римска прошлост предавана сећању у доцнијим историјским епохама – Elke Stein-Hölkeskamp, Karl-Joachim Hölkeskamp (edd.), *Erinnerungsorte der Antike – die römische Welt*, Munich: C.H. Beck, 2006. За ширу слику ове теме значајно је претражити Galinsky 1996, Galinsky 2014 и Galinsky, Lapatin 2016.

³⁰ Разлог с којег из анализе изостављамо сам термин *memoria* је лингвистичке природе. Реч *memoria* је заснована на именској вредности и општије је природе но што је то случај са придевима ((*im*)*memor*) и глаголима (*meminisse*, *memorare*). Придеви и глаголи, природом своје синтактичке конгруенције, директније могу указати на односе који су важни у испитивању наше теме.

³¹ Но, не само да се очекује чешће бележење ових појмова у Проперцијевом и Овидијевом корпусу у поређењу са корпусом старијег Тибула, већ, такође, очекујемо да се појмови умножавају и у оквиру корпуса истог аутора, како његово стваралаштво одмиче. На пример, код Проперција се сам термин *monumentum* не региструје све до треће књиге.

„Сећање и комеморација имали су истакнуту улогу у римском друштву, а нарочито у вишим класама. У царском Риму сећања су свесно бирана и прилагођавана у циљу личне добити и славе. Цар је имао могућност да утиче на такозвано колективно сећање римских грађана путем јавних споменика, књижевности и церемонија” (Mommers 2017: 2).³²

На значај јавних споменика, али и на изванредан сукоб који тиња између јавног и приватног, указује пример Проперцијеве четврте књиге елгија у којој Цинција као конструкт готово ишчезава, а песник се усредсређује на певање о етиологији и уопште о традицији познатих локација тадашњег Рима. Овај преокрет код најистакнутијег римског елегичара у досадашњој пракси неретко је тумачен из перспективе Проперцијеве условљености да одустане од „ниских тема” с обзиром на њихово неуклапање у Августову политику и моралну реформу која је у то време активно спровођена и рекламирана од стране државног врха. Но, ипак, под светлом нашег истраживања, Проперцијева четврта књига чини се много мање заокретом од елгијског жанра и његове стандардне теме, а сам Проперције утолико мање песником који под притиском цензуре премешта фокус свог певања. Због хронолошке прегледности тачног развоја песниковог односа према сопственом стваралаштву – које се у Проперцијевом случају може врло лако пратити и анализирати из књиге у књигу – верујемо да је релевантност Проперцијевог случаја недвојбена, те отуда и да је његово дело у целости најподобнији узорак за дубље и детаљније анализе нашег истраживања.

Будући да пробрана терминологија из контекста меморијализације, са предводећим термином *monumentum*, алудира на сферу материјалне културе и њених архитектонских трагова, за продубљивање претпоставке о концепту монумента унутар песничког текста, користећемо постојећа запажања о упливима архитектонског концепта у основе различитих идејних сфера.³³ У једној рецентној и врло иновативној студији коју следимо (Geller 2015), истиче се да Август користи архитектонски дискурс у проглашавању новог конституисања

³² „Memory and commemoration had a very prominent role in Roman society, especially in the higher classes. In Imperial Rome memory was consciously selected and adapted for personal goals and glory. The emperor had the ability to influence the so-called collective memory of the Roman citizens with public monuments, literature and ceremonies”. Видети и Gowing 2005: 2.

³³ Са једним доста необичним примером изнете тврдње можете се упознати у студији Robert Hahn, „Architectural Technologies And The Origins Of Greek Philosophy”, *Revista Archai*, 29, 2020 (Epub Apr 09, 2020). У овом истраживању аутор поставља хипотезу да су Анаксимандрови закључци о облику и величини земљине кугле изведени аналогјом са тамбуром архитектонског стуба, те да се Анаксимандрова скица космоса подудара са нацртом цилиндричног тамбура на стубу.

римске државе, те се отуда у истој студији разоткрива и утемељује специфичан феномен *архитекстуре*.³⁴ Исто тако, основе архитектонских идеја могу се назрети и у градњи поетског текста путем конструктора³⁵, чиме се текст својом структуралном конципираношћу приближава архитектонском здању.³⁶ Ипак, најзанимљивија, а можда и најзначајнија јесте улога архитектонског концепта у процесу памћења, чији се најпознатији пример црпи из Цицероновог описа рушења једне виле³⁷, у којем главну улогу има песник Симонид. Том појавом баве се и неке новије научне тезе:

³⁴ „The different focus of my dissertation arises from the fact that some of the most important monumental constructions that Augustus accomplished were not constructed with extravagant, long-lasting marble, but with the words of the Latin language in his *Res Gestae*. Augustus did monumentalize the city of Rome, of course, but he also “constructed” the *res publica* anew after years of civil strife had left it in “ruin”. That was his charge, after all, when he first assumed power as a *triumvir rei publicae constituendae*. As this study will suggest, an essential part of Augustus’ success in accomplishing this task was in how he skillfully used architectural discourse to establish his novel *constitutio* for Rome – the one in the imagination as much as the physical one – upon foundations that were at the same time traditional” (Geller 2015: 2).

³⁵ Алисон Шарок (Sharrock 2000: 282) тврди да текстуални конструкт, односно персона у тексту, оживљава тек кроз конструкцију сачињену од књижевности, мита, социјалне динамике, политичког делања и личних односа, а да се сам конструкт израђује у садејству живота и уметности.

³⁶ Једно упечатљиво тумачење сродно овом гледишту начинила је Јелена Пилиповић (2016: 180–194) говорећи о алузивној спони дорског храма, тачније његових стубова, са систематичним наводом три рода војске – коњицом, пешадијом и морнарицом – с почетка Сапфиног *Фрагмента 16*, протумаченог као *песма о суду лепоте*. Ауторка у својој студији сагледава феномен поетског *ткања* и његов производ који „прелази пут од песничке слике до теоријског појма и функционише као погодан израз не само књижевне структуре него и структурисаности и *створености* ма ког фикционалног ентитета – ткање метафоризује уређени и вештачки симболички свет”, а за појам текста каже да се шири „ка свакој творби која поседује унутрашњи *правилан преплет нити*, односно поредак, *космос*”. У поистовећивању реда стубова храма и одреда из песме, како ауторка тврди, пресуђује понајвише многолика функција стуба, а као кључна околност препознате алузије испоставља се спона овог архитектонског елемента, са људским, и то мушким телом које стоји у основи храма подједнако колико и у основи војног одреда. Стога, ауторка закључује: „Уређена творевина коју та појединачна мушка тела граде није нешто индивидуално, издвојено, па чак ни нешто тварно: то је институција војног одреда која не може бити уништена – не више конкретан физички скуп већ симболички склоп. Поједини одреди коњаника, оклопника или бродова могу бити сатрти, мада много теже но сваки од бораца, али одред коњаника, оклопника, бродова као облик устројавања мушких тела, као симболички склоп елемената, уопште не може бити уништен. У таквом облику или склопу људско биће је прерасло своју конкретну телесност, трансформисано је у нешто надтелесно и по томе се приближило бесмртности коју у себи поседује дорски храм”.

³⁷ *Dicunt enim, cum cenaret Crannone in Thessalia Simonides apud Scopam fortunatum hominem et nobilem cecinissetque id carmen, quod in eum scripsisset, in quo multa ornandi causa poetarum more in Castorem scripta et Pollucem fuissent, nimis illum sordide Simonidi dixisse se dimidium eius ei quod pactus esset pro illo carmine daturum, reliquum a suis Tyndaridis quos aequae laudasset peteret, si ei videretur. Paulo post esse ferunt nuntiatum Simonidi ut prodiret; iuvenes stare ad ianuam duo quosdam, qui eum magnopere vocarent; surrexisse illum prodisse vidisse neminem. Hoc interim spatio conclave illud, ubi epularetur Scopas, concidisse; ea ruina ipsum cum cognatis oppressum suis interisse. Quos cum humare vellent sui neque possent opritros internoscere ullo modo, Simonides dicitur ex eo, quod meminisset quo eorum loco quisque cubuisset, demonstrator unius cuiusque sepeliendi fuisse. Hac tum re admonitus invenisse fertur ordinem esse maxume, qui memoriae lumen adferret. Itaque iis, qui hanc partem ingenii exercerent, locos esse capiendos et ea, quae memoria tenere vellent, effingenda animo atque in iis locis collocanda; sic fore ut ordinem rerum locorum ordo conservaret, res autem ipsas rerum effigies notaret atque ut locis pro cera simulacris pro litteris uteremur (Cic. *De orat.* 2.86.351–54).*

„Један од најзначајнијих извора за римску концепцију *меморије* проналази се у латинским реторским трактатима. Ораторска *ars memoriae* помагала је студентима реторике у развијању техника за приказивање готово форензичких детаља. Реторски приручници, попут списа *Rhetorica ad Herennium*³⁸, Цицероновог дела *De oratore*³⁹, и Квинтилијановог *Institutio oratoria*, усвајају методу *loci*, подучавајући студенте да ментално сместе сећања унутар одређених локација у замишљеном простору. Овај систем артифицијелне меморије омогућује да говорник приступи сећању подузимајући ментално путовање кроз ове замишљене просторе (*loci*), посматрајући објекте (*imagines*) унутар њих, при чему сваки од њих представља једну ставку коју треба запамтити. Посматрање места (*loci*) и објеката/слика (*imagines*) у оку свог ума, омогућује говорнику да учинковито приступа похрањеним сећањима” (Lee 2016: 5).

Намеће се закључак да функција архитектонског концепта у процесу запамћивања долази отуда што меморија тј. памћење, остварује највећу учинковитост када се ослони на елементе визуелности, тј. када користи метод менталне креације слика. С тим у вези, архитектура уопште, а нарочито њене главне квалификације попут строге и уређене структурираности, могу се окарактерисати за граничне појмове два процеса – меморијализације и монументализације.⁴⁰ Август се у новом конституисању државе и у увођењу државног и друштвеног реда, и сам опредељује за „архитектонски дискурс” у делу *Res gestae*, те на тај начин свој мегаломански подухват физички стварне „монументализације” Рима подржава и одабраним стилским карактеристикама пратећег пропагандног текста оличеног у *Res gestae*. Отуда он не утиче на изглед римског главног града само у стварном урбанистичком смислу, већ монументализује и саму идеју града Рима у имагинацији Римљана. Управо са тим Августовим процесом песници овог доба ступају у дијалог, те се може претпоставити да однос стварне материјалне архитектуре града и

³⁸ Rhet. Her. 3.16.29.

³⁹ Цитирана места из одељка Cic. *De orat.* 2.86.351–54.

⁴⁰ На однос архитектуре и појма реда указује се такође и у Витрувијевом спису *О архитектури* (Vitruv. 2.1–5), истицањем појма *еуритмије*: „Дакле, прво што треба одредити је мера сразмере, од које не сме да се одступа, затим да се на месту градње обележе ширина и дужина будуће зграде, па кад се једном одреди њена величина, само грађење треба да прати основу у складу са лепотом сразмере, тако да гледалац не посумња у еуритмију њеног облика” (Витрувије 2009: 166). Занимљиво је истаћи да и Јелена Пилиповић у тумачењу алузивне споне дорског храма и песничке слике са почетка текста Сапфиног *Фрагмента 16* помиње појам еуритмије у контексту доживљаја естетике неког творења (било оно архитектонско, текстуално или некакво треће) и утиска реципијента о посматраном објекту: „Еуритмија именује тешко описив *доживљај лепог*, феномен како естетски, тако и хедонистички и емотивни, којим реципијент одговара на дубљу хармоничност и уређеност уметничког дела које се даје његовом *погледу*: идеалног скулптуралног, архитектонског или вербалног *тела*” (Пилиповић 2016: 186).

актуелних мисли писаних дискурса – натписа и уопште прогласа ма које врсте, а нарочито оних књижевних унутар поетских текстова – формира кључан оквир за анализу начина на који и сами песници третирају сопствено дело као *monumentum*.

Вредно је на једном примеру илустровати на који начин се поменути процеси монументализације и меморијализације укрштају у градитељском потхвату и кроз које модусе заправо делују на имагинацију тадашњег света. Колико је идеја лоцираности и успостављање својеврсних спацијалних веза са конкретним локацијама важан елемент памћења, тј. *ars memoriae*, толико је спацијални елемент битан у Августовом програму државне реорганизације, а нарочито у реконцепцији римске религије која је прати. Примера ради, битна компонента Августовог архитектонског подухвата односи се на градњу и обнову храмова, условљену реформацијом религије и култова коју је дати тренутак изнудио. Наиме, грађански ратови донели су сукобе између самих Римљана, и дошло је до колапса „могућности да се у физичком смислу дефинише шта тачно подразумева бити Римљанин” (Wallace Hadrill 2000: 295). Сви Италици су масовно добили на значају и приближили су се могућности да и сами посвоје идентитет Римљана. Стога Август чини следеће: конструише „a unified sense of cultural identity comprising both Romans and Italians, that is, redefining what it meant to be Roman so as to include the Italians“ (Orlin 2007: 75), а религију у овом процесу користи као један од главних инструмената. Како и сам каже у *Res gestae* (20), обновио је у Риму чак 82 храма, а обнављањем тих храмова који су били колико религиозни објекти толико и историјски споменици, узео је директно учешће у прекрајању и преобликовању историје.⁴¹ Август је за приоритете поставио обнављање храмова који су повезани са преримским херојима Италије и на тај начин усмерио пажњу на „значај култова који би могли да припадају подједнако свима који живе на полуострву Италије” (Orlin 2007: 85). Поред градње нових храмова и давања на значају италским божанствима, Август у обнову старих храмова инволвира и нови *dies natalis* храма, те се и светковине почињу обележавати а божанства славити по новом распореду који им одређује сам Август:

„Августова одлука да мења утврђене датуме римских светковина, померајући *dies natalis* храмова у којима се оне славе, следи његову одлуку да умањи значај неких места од религијског значаја. Годишње прослављање светковина у обновљеним храмовима требало

⁴¹ „Roman temples, then, served not only as the *loci* for ritual activity in providing places for Roman religion, but also as monuments in which Roman memories and Roman history resided”. (Orlin 2007: 83)

је да потцрта одбацивање раније историје храмова у Риму. Обреди нису указивали на изворно оснивање храмова, већ су служили да подсети на њихово поновно оснивање од стране Августа. Стога се оваквим храмовима инсистирало на свесном поништавању и заборављању њихове раније историје, при чему је такво заборављање прошлости могло бити кључан састојак у конструисању новог римског идентитета” (Orlin 2007: 86).⁴²

У цитираној студији закључује се да се реорганизацијом топографског и хронолошког простора успева преобликовати и „римско сећање и идентитет”, што је довољно јак аргумент за истицање општег значаја појма *места* и конкретних локације у Риму тога доба, које ће уоквирити личне теме поезије римских елегичара.⁴³ Рим заправо, сам по себи, индиректно представља централну тему римске елегије, а без њега као физичког простора са којим елементи текста у многим својим аспектима комуницирају, римска елегија не би ни приближно могла да оствари значењске потенцијале које у себи носи. Дакле, колико са политичког и друштвеног становишта, толико и са уметничког, град Рим се чини нужним местом са којег се мора кренути и у које се мора поново вратити при сваком преиспитивању овог јединственог жанра. Елегијско песништво осликава атмосферу Рима и у њему неодвојиво срастају појам града и значења текста. Уз то, а такође и у прилог томе, јесте и чињеница да је идентитет самог песника и симболично и буквално – колико оног унутар текста који се појављује као један од његова два главна конструкта, толико и оног који постоји и афирмише се у стварности – у потпуној и целовитој аналогiji са идентитетом једног тадашњег Римљанина.⁴⁴ Испоставља се да је урбанистичка

⁴² „Augustus’s decision to change the established times of Roman religion by moving the dies natalis of a temple thus parallels his decision to de-emphasize the specific places of Roman religion. The festivities held annually at the restored temple would have underlined the disavowal of the temple’s prior history in Rome; rather than recalling the temple’s original foundation in Rome, the rites served as a reminder only of the temple’s refoundation under Augustus. These temples thus insist upon a willful forgetfulness of the prior history of the temple, and this forgetfulness of the past may be an essential ingredient in the construction of a new Roman identity.”

⁴³ „Augustus’s reforms, therefore, did not aim to displace Rome as the center of Roman religion, but to *re-place* Roman religion in the city. Physically this can be seen in the restoration of the eighty-two temples, all located in the city of Rome. The importance of place flows naturally from Augustus’s charges against Antony during their propaganda war that the latter desired to move the capital from Rome to Alexandria, while Augustus had the support of tota Italia (RG 25)” (Orlin 2007: 89).

⁴⁴ Значајно је истаћи да на исти начин како Августов спис *Res gestae* суделује у подузетој физичкој реконструкцији града, те посредно и у тенденциозној реконструкцији римског идентитета и разумевања историје, то чине и друге врсте текстова овог доба, доприносећи истој сврси. Међу њима, баш у једном поетском, уочавамо позив на обнову храмова, сродан оном Августовом који смо покушали да илуструјемо на невеликом ексерпту текста. Поменуто место потиче из једне од шест такозваних „римских ода” песника Хорација, насталих, односно објављених 23. године пре н. е. Реч је о оди 3.6 која је готово сигурно написана 28. пре н. е., у време када је подузета рестаурација религиозних споменика – ово је била прилика не само да Хорације подржи Августов „political effort“, већ и да га прослави као „author of Rome's future adornment with

реконструкција Рима, уз ону доктринарну и културолошку, од стварног и ненаметнутог значаја за елегичког песника:

„За песника је физичка обнова Рима сасвим кључна за његову метафоричну реконструкцију – Римљани не могу надоместити штету коју су начинили држави у прошлости све док не обнове храмове који симболишу њихове старе врлине. Другим речима, споменици (*monumenta*) су почели да пуцају, па је са њима почело да пуца и веровање људи у врлине које су у њима представљене” (Geller 2015: 41).⁴⁵

Дакле, римска елегија у потпуности следи специфичан тренутак у којем настаје – долазак новог доба иницирао је подизање мноштва нових споменика, као и многобројне реконструкције постојећих споменика на којима је било нужно оставити нови траг који ће оформити знамења новог доба и нових људи. Масовно „оспомењавање” продира из градитељства на текстуални план елегичке поезије, будући да овај жанр карактерише стална комуникација са спацијалним простором града Рима. Отуда, по закону природе, елегички жанр инкорпорира и различите форме казивања које опонашају натписе какве проналазимо на новоизграђеним споменицима тадашњег Рима.⁴⁶ Оно што, међутим, ниједном околношћу није било условљено у креацији конкретних песничких остварења елегичког жанра, јесу довитљиви и вешти начини на које аутори одлучују да пошаљу многилике и важне поруке које ће бити од подједнаког значаја за сваког појединца у

splendid new buildings“ (Günther 2013: 402). Ова се ода послужује реминисценцијом на прошлост и познате историјске догађаје не би ли контрастирала тренутну ситуацију са идеалном прошлошћу (Santirocco 1986: 124), док се њена главна тема препознаје у моралној декаденцији исказаној у занемаривању култа: „Римљанине, ти ћеш, и ако невин, испаштати грехове својих отаца, **догод поново не подигнеш порушене храмове и светилишта...** Ти си господар света зато што се покораваш боговима... Кад си увредио богове, они су учинили Италији велико зло и бацили су је у велику жалост. Већ су двапут Парћани одбили наше нападе, јер нас не штите ауспиције, и они ликују од радости што су украсили своје бедне огрлице нашим пленом. Дачанин и Етиопљанин готово су уништили Рим, који раздиру унутрашње буне... Наш век, плодан у злочинима, најпре је оскрнавио бракове, римски сој и породицу” (Вулић 1958: 94). Истицање у тексту начинила Ј.Р.

⁴⁵ „For the poet the physical renewal of Rome is absolutely essential to its metaphorical reconstruction: the Romans cannot make up for the damage they did to the state in the past until they rebuild the temples that represented their former virtues. The monumenta in Rome had begun to crack, in other words, and so had its people’s belief in the virtue that these structures were supposed to represent.”

⁴⁶ Август је, на пример, вешто искористио епиграфику као комуникацијско средство водећи се идејом да нови политички програм пронесе градом и широм империје, те да га тим путем и *оспомени* – почевши са делом *Res gestae* које је урезано у камен, па преко мноштва олтара, гробља, споменика различите намене, подножја статуа, зграда, храмова, позоришта, амфитеатара, кула, капија, лукова, мостова, стубова etc. Отуда не чуди да су и књижевни ствараоци тога времена потпали под снажан утицај овакве епиграфске занесености и симулирали форме епитафа и монументалних и надгробних натписа у својим песничким текстовима (Nelis-Clément, Nelis 2013: 325).

грандиозном римском колективу; да афирмишу уметност љубавне лирике у времену историзације индивидуалних поступака и прегнућа; да отворе недоречену, а врло речиту полемику са актуелним тренутком и његовим доминантним идејама, подједнако оним друштвеним, оним политичким и оним културолошким.

Дакле, хипотезу о односу римских елегичара према свом песничком делу као споменику заснивамо на идеји да су песници из актуелног политичког тренутка спознали потенцијал који носи *monumentum* као феномен, а који се заснива на његовој широкој комуникативној функцији. Доказивање хипотезе започећемо језичком анализом текстова римских елегичара при чему ћемо квалитативно испитати специфичности контекста у којима се евидентира употреба термина семантички блиских кључном термину *monumentum* – дакле, реч је о терминима *meminisse*, *memorare*, *(im)memor*. С таквим испитивањем, овладаћемо сазнањем о начинима употребе моћи сећања као важног топоса римске културе, које песник уграђује у своје дело како би манипулисао интерпретацијом порука из песничког текста и читалачком рецепцијом свог књижевног дела. Испитаћемо ко се у тексту означава за носиоца сећања и у каквој је спреси сам текст као носилац свих својих конструктора са сећањем које они носе; затим, испитаћемо шта се у тексту означава као вредно сећања и на који начин текст доприноси очувању сећања на све издвојене и истакнуте објекте и појаве; на крају, покушаћемо да откријемо ко и за кога сачињава спомене који су означени за важна места, вредна глорификације и историзације, и постоји ли јасна и тенденциозна веза између наведених релација и самих аутора елегијских текстова.

1.3 Контекстуална анализа термина *оспомењавања*

У наставку истраживања табеларно ће бити представљена места са идентификованим терминима *meminisse*, *memorare*, *(im)memor*, *monumentum*, која су евидентирана претрагом целовитих корпуса Тибула и Проперција, и Овидијевих дела⁴⁷ *Amores* и *Tristia*. Поред текста у латинском изворнику, превода и адаптације на српски језик, биће приложена и контекстуална анализа издвојених одломака. Након тога, узимајући у обзир резултате до којих се дошло, понудићемо закључке који предлажу објашњења употребе свих термина *оспомењавања* у делима римских елегичара, те дају даље смернице за испитивање претпостављене везе концепта песничког текста и идеје споменика.

- **MEMINISSE**

Tibullus ⁴⁸	
1.2.11–14⁴⁹ Et mala signa tibi dixit dementia nostra, ignoscas: capiti sint precor illa meo te <i>meminisse</i> decet, quae plurima voce peregrini supplice, cum posti florida sarta darem.	Ако се сметнутог ума о вас огреших, праштајте: Дабогда се све на моју главу сручило. Да памтите ваља и што гласом молећивим чиних, докле венцима цветним праг ваш красих.
1.2.39–40 Siquis et inprudens adspexerit, occulat ille perque deos omnes se <i>meminisse</i> neget.	Ако непажљиво ко погледа, нек поглед скрије, и закуне се боговима да ничег не сећа се.

⁴⁷ Овидијеви елегијски стихови у делу *Ex ponto* неће бити обухваћена у нашем истраживању из разлога што тематика овог дела суштински одмиче од основног садржаја жанра римске елегије. На овом месту ваља нагласити и специфичност Овидијевог дела *Tristia* које, иако је писано у елегијском стиху као и *Ex ponto*, не сврстава се у жанр типичне римске елегије, чија је тематика, у најопштијем смислу, усмерена на љубавну исповест конструкта песника, и дефинисана општим мотивским местима — *domina*, *servitium amoris*, *militia amoris*. Но, ми ћемо збирку *Tristia* уврстити у контекстуалну анализу појмова баш стога што се код Овидија дешава нарочит искорак и промена у одношењу према делу. За разлику од Проперција, он експериментира са жанровима, а за то му, као битна основа, мимо реторског образовања и праксе, служи управо идеја песме као монумента, коју он развија лакше стварајући дела која нису строго одређена темом љубавне елегије, али су свакако на њој заснована. Нажалост, да би се истражио у потпуности Овидијев искорак и допринос у овом аспекту, потребно је приредити детаљно истраживање које би било посвећено искључиво овом песнику, што простор нашег рада не дозвољава. Ипак, верујемо да ће закључци којима стремимо кроз ово истраживање бити ваљани предуслов и ослонац за неку будућу студију овог типа која ће се тицати специфичности Овидијевог третмана сопственог дела, утемељеног на концепту аналогичне поетског дела и споменика.

⁴⁸ Све препеве Тибулових стихова цитираних у раду начинила је ауторка, осим у случају када је другачије назначено.

⁴⁹ Одломак се односи на речи које песник-љубавник упућује са прага своје вољене улазним вратима док му бране улазак у кућу. Ова форма дијалога је честа у римској елегији и припада подврсти потеклој из грчке традиције назива *paraklausithyron*.

1.3.26 ⁵⁰ Te – <i>memini</i> – et puro secubuisse toro?	(И каква корист) што си, памтим, спавала у постељи чистој?
1.4.73 Haec mihi, quae canerem Titio, deus edidit ore, sed Titium coniunx haec <i>meminisse</i> vetat.	Мени је све ово што Тицију певам божанским гласом дато, ал' Тицију да се тога сећа жена строго брани.

Интерпретација

Од четири места са употребљеним глаголом *meminisse*, не може се констатовати већа заступљеност једног лица на месту субјекта, те се из приложене употребе овог термина закључак не може свести на његову унификовану функцију. На пример, на једном месту реч је о личном сећању конструкта песника (1.3.26). На другом пак песник је објекат глагола, те отуда и предмет сећања, док су на месту субјекта улазна врата дома песникове љубе (1.2.13).⁵¹ Међу наведеним местима, свакако највише пажње у контексту наше теме завређује последње цитирано место из Тибулових стихова. У њему песник упућује на ствари које је сам у истој песми претходно опевао и којих се истакнути појединац сећа, или макар треба да их запамти, а којих му притом бива забрањено да се сећа – наиме, песник је пророк божанске мисли и кроз њега сам бог шаље одговоре и савете свету. У целовитом тексту ове Тибулове елегије, испред наведених стихова, уочавају се два *exempla* – ни издаје Ниса⁵² ни Пелоповог уништење не би било да нема креативне стваралачке моћи песничке⁵³: „*Carminе purpurea est Nisi coma: carmina ni sint, / Ex umero Pelopis non nituisset ebur. / Quem*

⁵⁰ Ова елегија представља оду посвећену животице означеном као *vita iners*. У њој конструкт песника опева свој удес на Феакији, далеко од дома и вољених, предвиђа своју смрт и претпоставља садржај епитафа на свом надгробнику.

⁵¹ Иако је узорак поприлично сведен, чак и у њему можемо препознати увезаност идеје посматрања (*adspererit*, 1.2.39) и индиректног надзора (1.3.26), који ће се према нашој студији испоставити за важне чиниоце поетике елегијског песништва.

⁵² Скила је издала свог оца Ниса, мегарског краља, за љубав критског краља Миноја.

⁵³ Упоредити са Вергилијевом *Шестом еклогом* – „Како да опевам Скилу, Нисову кћи, о којој глас / славан се вије, у вртлогу да је дулихијске лађе / повукла, на бедрима прекривеним чудовишним / псима да је морнаре растргла престрављене”. Вергилије непосредно пре овог стиха (61–73) наводи промену теме Силенове песме – пева о елегичару Галу и његовом певању и прославља савремену литературу (Clauss 2004: 83). Затим се пита шта би могао рећи о Скили, те потом и о Тереју, при чему у причи о Скили видимо нову верзију, а не ону из Хомерове *Одисеје* (Нот. *Od.* 12.85–7), што евентуално указује да Вергилије алудира на изворник који нама данас није сачуван а чији је аутор неки од књижевних претходника на којег је Вергилије хтео да укаже, баш као и на Гала. Томе у прилог говори и Овидијева екскламација у *Am.* 3.12.21–2 да његова верзија приче потиче од неког песника (мада то се може односити и на самог Вергилија чије *Еклоге* претходе и Овидију и Тибулу). Тибулово помињање Ниса и његовог пурпурног прамена косе за који му је био везан живот али и судбина града, а по чијој предаји Миноју Нис се преображава у морског орла (1.4.63–6), искоришћено је зарад илустровања моћи поезије да завреди бесмртност (Peirano 2009: 188). Видети такође Bright 1978: 236 etc.

referent Musae, vivet, dum robora tellus, / Dum caelum stellas, dum vehet amnis aquas” (1.4.63–66). Сама функција песништва утолико је у овој елегији запаженија и дата јој је већа вредност и моћ, јер се ова елегија усредсређује на завођење оних који су *pueri teneri*, а за пандан скупим поклонима којима би се куповала њихова љубав поставља се управо песма као дар Муза. Премда је садржај песме испричан кроз дијалог песника-љубавника (*amator*) и статуе бога Пријапа, из стиха 73, горечитираног, сазнаје се да је адресат свих савета које је Пријап упутио песнику заправо дотични Тиције. Ваља узети у обзир и претпоставку да је Тиције заправо Тибулов песник савременик⁵⁴ – из перспективе значаја меморије за поетско креирање, овај стих илуструје заокрет Тибуловог наратора ка Тицију и као љубавнику и као дидактичком песнику који подучава љубави према дечацима: „Titius’ abrupt inclusion in 1.4 therefore brings to light inner concerns about the male’s position in a competitive society, and his longing for power and public recognition” (Nikoloutsos 2007: 76).

Иако би се морале подробније испитати пропратне околности садржаја ове последње наведене елегије⁵⁵, можемо констатовати да се код Тибула назире специфична веза певања и сећања – примери из прошлости постају кључни објекти глагола *meminisse* захваљујући песницима – најпре оним претходницима, али и свима онима чији ће претходник постати и сам песник чије стихове слушамо/читамо. Све добро познате *примере* из прошлости, какав је Нисов или Пелопов, управо песници чине предметом општег сећања публике која се поставља за субјекат истог глагола. Но, ипак, Тибул указује и на разлике у вештини и моћима појединачних песника – док је Тибулов аутоконструкт приказан песником који ће успети пренети даље божанске речи и подучити своје читаоце љубавним вештинама означеним за насушну тему песме, дотле ће Тиције као песник остати спутан својим искуственим запонима и спрегама који потврђују тезу да је писање елегије колико песнички толико и животни позив.

⁵⁴ Претпоставка се може доказати аналогијом са Проперцијевим уплитањем Галовог лика у своју поезију о чему ће се у наставку истраживања подробније говорити. Претпоставка да је реч о савременнику песнику, у досадашњој литератури се односи на Тиција којег помиње Хорације у епистули 1.3.9.

⁵⁵ На пример, фраза *verba edere* ретка је у поезији, те је очит уплив из неке друге сфере друштвеног деловања – проналазимо је, на пример, у правном домену код Цицерона (Cic. *Quinct.* 63). Исто тако, сама форма разговора конструкта песника и статуе је по много чему занимљива са аспекта нашег истраживања, а уз њу и живописна слика описа дечака са израженом енергијом са почетка песме.

Propertius ⁵⁶	
1.1.17–18 In me tardus Amor non ullas cogitat artes nec <i>meminit</i> notas, ut prius, ire vias.	Лењи Амор мени не припрема замке, стазе не памти старе, њима неће да иде.
1.10.3–6 O noctem <i>meminisse</i> mihi iucunda voluptas, o quotiens votis illa vocanda meis, cum te complexa morientem, Galle, puella vidimus et longa ducere verba mora!	Сећање на ноћ ме ту милином прожме слатком, ту једну коју вазда и сам призивам често, кад те видех загрљеног са девојком где се топиш, и уздасима, Гале, многим сечеш реченице нит.
1.10.26 Nec <i>meminit</i> iustas ponere laesa minas...	Заслужене претње повређена жена заборавити неће...
1.11.7–10 An te nescio quis simulatis ignibus hostis sustulit e nostris, Cynthia, carminibus, ... ut solet amoto labi custode puella, perfida communis nec <i>meminisse</i> deos?	Ил' душман те неки жаром претворним од песама, Цинтија, одвојио мојих? ... без надзора тако кад остане цура, заборави савет и богове све.
2.1.51–52 Si <i>memini</i> , solet illa levis culpae puellas, et totam ex Helena non probat Illiada.	Ако ме сећање служи, често је лакоумне кривица жене и целу одбацила Илијаду због једне Хелене.
2.13.39–40 Tu quoque si quando venies ad fata, <i>memento</i> , hoc iter ad lapides cana veni memores.	А теби кад се дој судњи куцне час, запути се гробу, Цинтија, што памти.
2.19.27–28 Tu quotiens aliquid conabere, vita, <i>memento</i> venturum paucis me tibi Luciferis.	Само ли би покушала нешто, запамти, животе, створићу се брзо, кроз само пар дана.
2.20.27–28 Cum te tam multi peterant, tu me una petisti: possum ego naturae non <i>meminisse</i> tuae?	Тражили су те многи, ал' само мене си хтела. Зар могу да твоју не памтим доброту?
2.25.33–34 Quamvis te persaepe vocet, semel ire <i>memento</i> : invidiam quod habet, non solet esse diu.	Често ли те зове, отиди јој једном, ил' минуће срећа што завист сад буди.
3.15.10–12 Vix <i>memini</i> nobis verba coisse decem. cuncta tuus sepelivit amor, nec femina post te ulla dedit collo dulcia vincla meo.	Једва се између мене и ње десет речи сетити могу, јер љубав је твоја све одреда сахранила скупа и ниједна после тебе није љубавне окове даривала мени.
3.20.1–2 Credis eum iam posse tuae <i>meminisse</i> figurae, vidisti a lecto quem dare vela tuo?	Мислиш ли да твоју лепоту још памти тај што ти из постеље побеже тек тако?
4.2.27 Arma tuli quondam, <i>memini</i> , laudabar in illis: corbis at imposito pondere messor eram.	Сећам се – кад оружје носих у том хваљен бејак, жетелац пак некад под теретом корпе.

⁵⁶ За преводе Проперцијевих стихова, свуда где је било могуће, коришћени су постојећи преводи Гордана Маричића, Милице Кисић Божић и Јелене Годоровић према издању Проперције, *Прекратка је љубав ма кол'ко да траје: изабране елегije*, Београд: Српска књижевна задруга, 2014. (Из прве књиге према овом издању цитирају се песме 1, 3, 5, 7, 9, 11, 12, 13, 15, 18, 19; из друге књиге песме 1, 2, 5, 6, 8, 9, 11, 13, 15, 16, 17, 20, 21, 22, 23, 25, 27, 28, 29, 34; из треће књиге песме 5, 6, 8, 10, 16, 20, 21, 23, 24, 25; из четврте књиге песме 7, 8, 11.) Одломци осталих Проперцијевих песама наведени су у преводу ауторке овог рада.

Интерпретација

У читавом корпусу Проперцијевих елегија глагол *meminisse* среће се дванаест пута. У првој књизи елегија четири пута, у другој пет, у трећој двапут, у четвртој само једном. На првом истакнутом месту прве књиге, Амор је носилац радње сећања (1.1.17–8), а сам стих има значајно место у песми с обзиром на то да означава прелаз са митског примера (*exemplum*) на лично искуство песника.⁵⁷ Уколико се термином *artes* – трикови, умећа – којих се Амор више не сећа, означавају домислице из ранијих Аморових опевања у поезији песникових претходника, стих нам разоткрива Проперцијеву аутопоетичку свест и њену индиректну екскламацију у тексту. Будући да је у лику Амора симболично представљен сензибилитет елегијског жанра, те да се сам Амор у каснијој елегији 2.12 опева као „објекат” подједнако подложен ликовној и књижевној интерпретацији, на трагу смо специфичне употребе феномена меморије у поетском стваралаштву – наиме, текстуалном конструкту приписује се способност да се сећа својих пређашњих уметничких интерпретација⁵⁸, те да на тај начин остварује многобројне интертекстуалне и вишеструке тзв. интермедијалне везе⁵⁹ у којима се твори порука о умешности аутора који је створио неку конкретну (најчешће и најмлађу) уметничку обраду познатог лика. Отуда се читаоцу сугерише утисак о ванредној успешности те обраде у поређењу са свим претходним на које она сама алудира и кроз које подједнако колико и кроз себе саму утемељује властито значење.

На другом месту (1.10.3–6) проналазимо аутоконструкт песника како се сећа нечега што је лично искусио – описује ноћ у којој је сведок љубави свог пријатеља Гала⁶⁰. На овом

⁵⁷ О овом месту говорићемо прецизније у контексту песниковог помињања лика Гала, будући да се кроз читање Вергилијеве *Шесте еклоге* претпоставља да је митски пример Миланионов који песник наводи заправо само алузија на Галов поетски текст у којем се о истом јунаку, на сличан начин пева.

⁵⁸ На овом потенцијалу текста Овидије ће развити концепт свог дела *Хероиде*, те ће добро познате теме обрадити у посве новом жанровском маниру. На пример, у поређењу наратива Аријадниног писма Тезеју (десето писмо у *Хероидама*) са ранијом Католовом обрадом садржаја исте приче у епигрију *Песме 64*, приметитиће се видно сужење наративног оквира, али и амплификација Аријадниног унутрашњег монолога, услед чега је Фулкерсонова (Fulkerson 2005: 141) закључила да „сукцесивно са сваким потоњим литерарним интерпретирањем Аријаднине приче, расте и њена лична фрустрираност што је осуђена да бесконачно много пута пролази кроз, ма како имагинаран, али поетски реалан процес напуштања” (вид. Раденковић, Маричић 2021: 206). О питању носиоца сећања у тексту видети и Armstrong 2006: 46.

⁵⁹ Растумачено према Dinter 2013. У нашем раду биће темељније предочено у целини „Функција визуелне уметности у творењу песничког монумента”.

⁶⁰ Наведено место испоставиће се веома значајним за тумачење основних поетичких поставки Проперцијеве, али и уопште елегијске поезије. Cairns (2006: 222) каже да Проперције овде није војаер већ да чита песме претходника Гала, док Keith (2008: 120), слично, тврди да је песма „Проперцијев екстатичан одговор на Галово достигнуће у елегијском жанру”. Овим се потврђује претпоставка поменута на основу узорка из елегије 1.1.

се месту претпоставља иста употреба глагола *meminisse* као код Тибула (1.4), а тиче се интертекстуалног освртања. У истој елегији, нешто касније, и конструкт жена наћи ће се у функцији субјекта овог глагола – наиме, жена не заборавља оно што је лоше – увреде, те се кроз овај глагол враћа активност лику жене тако да она остаје доследна свом гневу и улози негативца.⁶¹ Ова елегија занимљива је нарочито са аспекта читања које претпоставља да Проперције заправо говори о садржају неке од елегија свог претходника Гала. То подразумева да се његов аутоконструкт најпре сећа фиктивне љубавне приче из поезије претходника, а онда, након што се хвалисаво буде приказао као неко ко може да измени ток испричане приче и преобрати охолу и горду Галову љубу – *possum ego diversos iterum coniungere amantes / et dominae tardas possum aperire fores; / et possum alterius curas sanare recentis, / nec levis in verbis est medicina meis.* (Prop. 1.10.15–18) – истиче да жена, ма која, па и ова Галова, не заборавља лако, те да ће памтити све претходно речено и учињено. Ако лик Галове драге посматрамо на исти начин као ликове ма које митске хероине која преживљава преобликовања и појављује се у увек новим уметничким обрадама – при чему сваки од њихових аутора рачуна на читалачко познавање претходних обрада лика, будући да нови прикази неретко на тим обрадама творе нова значења – онда морамо у наведеним Проперцијевим стиховима ишчитати и недвосмислену ауторову поруку о покушају да надиђе уметност свог претходника⁶², да поново оживи причу и ликове окамењене у тексту, и да повећа њихове могућности и спознаје. У том светлу може се тумачити и последњи стиховани наводи из Проперцијевог корпуса у којима се евидентира глагол *meminisse*. Стихове изговара статуа бога Вертумна, карактеристичног по моћи трансформације о којој управо у наведеним стиховима пева. Ова елегија остварује дијалог са Тибуловом елегијом 1.4 којој наликује идејом да се статуа бога обрати песнику наратору, као и у томе што је и код Тибула одабран бог који изворно није римски, већ је посвојен од Грка, као што је и код Проперција приказани бог, како сам каже, некада био етрурско божанство:

„Вертумно, некада етрурски, а сада римски бог, представља фигуру у којој је приказана моћ Проперцијеве елегије да премости прошлост и садашњост, подједнако колико и да

⁶¹ Што се потврђује и на наредном примеру – уз лик неверне жене иде и заборављање свега доброг, врлих примера из прошлости, па и самих богова. При том, богови су јасно дефинисани као *communis* – заједнички, што евентуално указује на прекршене завете.

⁶² Како многи још од антике тврде и првог правог зачетника римског елегијског жанра.

конструише променљиву и субверзивну, а опет компактну песничку збирку” (Nikoloutsos 2007: 74).⁶³

Вертумнов случај и његов наратив о сопственој способности да добија нова обличја⁶⁴ – премда су ранији истраживачи били склони да га тумаче као последицу ауторовог прилагођавања новим захтевима на које је његова четврта књига елегија требало да одговори, због чега је и задобила нешто другачији концепт и садржај⁶⁵ – релевантан је за могуће читање да текстуални конструкт говори о својим ранијим књижевним интерпретацијама. Вертумно се сећа својих различитих приказа и иако нигде експлицитно не казује да је заправо реч о ранијим уметничким интерпретацијама, у ширем контексту Проперцијевог стваралаштва и са места на којем се ова елегија у његовом корпусу налази, свакако је дозвољено овакав закључак донети.

Из цитираних места може се такође закључити и да је феномен сећања у тексту увек позитиван, без обзира да ли сам предмет сећања носи позитивну или негативну конотацију, јер је дужина сећања параметар величине догађаја и људи. То потврђују и пронађена места у трећој књизи на којима препознајемо немогућност сећања на жену зарад истицања минорности њеног значаја. На првом месту (3.15.10–12) субјекат је сам песник, док је на другом месту (3.20.1–2) субјекат његов ривал. Недостаци ривала овде се истичу управо кроз његову немоћ да такву жену смести у сферу егземплара. Оно што се намеће као општи утисак наведених места јесте чврста спона сећања са чином посматрања, било да се односи на стварни чулни опажај и сазнавање путем њега, било да симболично означава посматрање песничке слике, која се твори кроз сусрет ауторског текста и имагинације читаоца. Уз чин посматрања, проналазимо и мотив надзора над женом (*custode*, v. 1.11.9), који ће искривати многоде у корпусима римских елегичара.

У другој књизи елегија први наведени помен термина *meminisse* (2.1.51–52) поново се тиче песниковог личног искуства. Наиме, песник се сећа своје драге која се пак сећа (иако

⁶³ „Vertumnus, a quondam Etruscan, now Roman god, stands as a figure for the capacity of Propertian elegy to bridge past and present, as well as to construct a changeful and subversive yet unified poetry book.”

⁶⁴ Треба уз то додати да елегија најављује тему коју ће Овидије маестрално упесничити *Метаморфозама*. С тим у вези, ово Проперцијево дело вреди истражити са поетичких аспеката.

⁶⁵ Проперцијева четврта књига има значајно мање елегија од претходних; у њима не фигурира лик вољене жене као централна преокупација, премда се ипак појављује; елегије су сконцентрисане на етиолошке теме и говоре о конкретним локацијама римске земље и самог града.

није експлицирано) Хелениног примера, при чему сам пример носи негативну конотацију. Надаље кроз другу књигу, глагол поново срећемо на месту (2.20.27–28) у којем је субјекат глагола песников аутоконструкт – читава елегија 2.20 показује песникову решеност да се издржи у верности и љубави до коначног краја – смрти. Убрзо по помену смрти (*me tibi ad extremas mansurum, vita, tenebras: / ambos una fides auferet una dies*, v. 17–18) долази и песниково сећање на прошло време миља и на светао пример своје одане жене, што је у крајњој супротности са примером ривала из треће књиге који ће песникову драгу, како сам песник упозорава, врло брзо заборавити. Проперције, дакле, инсистира на томе да је његов лични пример, на којем заснива читаво своје поетско ткање, једини достојан да на њему уче будући нараштаји, па тако у елегији 2.25 упућује свом адресату савет, али и упозорење, користећи термин *meminisse*⁶⁶, а, с тим у вези, на самом почетку исте елегије покушава да својој поезији и себи обезбеди заслужено место на песничком небу следећим стиховима: „Једина муко слатка, рођена мене да тиштиш, / судба одне те мени: дођи, о вазда, дођи! / Књижице ће ти моје узнети лепоту, / допусти ли Калв и Катул са њиме.” Позвавши се на уметност претходника који су поезијом прославили лепоте својих драгих жена, Проперције не само да указује на моћ своје песме да оспомени поетску персону, већ се позиционира међу славне песнике претходнике и иште за себе идентитет елегијског песника.

У анализи предочених места уочава се и то да од пет места на којима се у другој књизи употребљава глагол *meminisse*, на чак три места он је употребљен у императиву. Песник, дакле, кроз другу књигу претендује да чешће објављује упозорења, два пута (елегије 2.13 и 2.19) својој драгој која не сме заборавити на несрећног песника ни после његове смрти⁶⁷, као ни на чињеницу да он због љубави страда, док се трећи пут (елегија 2.25) обраћа читаоцу „што горд је одвећ у љубави срећној”, из потреба да га посаветује, поучен властитим примером у љубави. За разлику од Тибула, а у складу са својом праксом симулирања дијалога унутар текста, Проперције користи термин *meminisse* у функцији адмониције каква је пречеста у његовом корпусу. Уз то, у Проперцијевој елегији 2.13 препознајемо и истицање везе термина *meminisse* са мотивом смрти, будући да је ова веза у

⁶⁶ И Овидије у делу *Ars amatoria* на сличан начин, као *praceptor amoris*, саветује свог читаоца, с тим да се суштински његов савет сасвим разликује од Проперцијевог.

⁶⁷ Проперције у свом љубавном страдању иде чак до хиперболе „костију које памте пређашњу фаталну љубав”, те ни не чуди што даје на значају мотиву умирања.

римској култури евидентна с обзиром на чињеницу да са смрћу долази и захтев за што дужим сећањем на оно што од тог тренутка постаје заувек *одсутно*. Оно што је за наше херменеутичке претпоставке у овој Проперцијевој елегији значајно јесте да он доводи у најтешњу везу са сопственом смрћу статус својих стихова и своје песничке славе⁶⁸. Папангелис (Paranghelis 1987: 76) тим поводом истиче да Проперције креира слику „камена” као хладног будућег монумента, изостављајући мотиве украшених цветних и мирисних гробова, покојниковог тела и других ритуалних елемената које смрт доноси у мирнијем и племенитијем контексту. Песма се завршава стихом „узалуд ћеш, Цинтија, нему сен ми звати, / како да ти моје одговоре кости?” који нам омогућује да уочимо контраст између могућности и немогућности говора – у Проперцијевом случају певања – и да се на тај начин увећа значај песничке моћи и моћи *поетског монумента*.⁶⁹

Дакле, можемо закључити да у другој књизи елегија песник дефинише своју улогу песника: он своје читаоце и симпатизаре, па и оне који то нису, све док је жив опомиње, саветује и подучава тако да својим делањем за живота обезбеђује за себе спас од заборава по смрти. Самим тим што би га се друштвена заједница сећала, он би тиме постао јавно признат у својој песничкој улози, а његова поезија друштвено одобрена. Реципијент сећања пре свих других постаје вољена жена – све и да не буде других, она ће то увек бити као конструкт у тексту, те на тај начин и омогућавати постојање спомена на песника. Уз све наведено, сам аутор не пропушта да увек изнова пошаље опомену онима до којих његова поезија допире, зато што је он тај који свом споменику даје значење и предвиђа значај свог дела у будућности, као поучног и корисног примера на којем ваља да уче будући љубавници.

⁶⁸ Реч је о стиховима које доносимо у преводу професора Маричића: „већ Цинтију стихом да зачара, треба / тад славнији бићу но Инахов Лин”; „три су књиге само ко пратња ми доста / најлепши су дарак Персефони оне”. Оба цитата тумаче се као алузије на Калимаха.

⁶⁹ Папангелис указује на значај Проперцијевог чулног проживљавања, и у прилог томе износи суд „this is no morbidity but an expression of his intense vitality” (према Michels 1955: 179). Ако то осмотримо из перспективе подстицаја и теме његовог певања, које је увек на тој чулности засновано, онда је наша паралела сасвим оправдана.

Ovidius ⁷⁰	
<i>Amores</i>	
1.6.43–44 ⁷¹ at, <i>memini</i> , primo cum te celare volebam, pervigil in mediae sidera noctis eras.	А сећам се добро првог пута када хтедох ти умаћи, стражарио си будно тад под звездом поноћном.
1.12.3–6 missa foras iterum limen transire <i>memento</i> cautius atque alte sobria ferre pedem.	Други пут послата вани, сети се опрезно прећи праг, и да трезвена ногу подигнеш високо.
1.14.50 Fama tamen <i>memini</i> cum fuit ista mea. ⁷²	Сећам се пак кад та је слава припадала мени.
2.1.11–12 Ausus eram, <i>memini</i> , caelestia dicere bella centimanumque Gyeu – et satis oris erat ⁷³	Сећам се да се осмелих о небеским ратовима и о гигантима сторуким да певам.
2.11.1–2 Tu mihi, tu certe, <i>memini</i> , Graecine, negabas uno posse aliquem tempore amare duas?	Памтим кад си баш ти, Грецине, одрицао мени да ико у исто време може две жене да воли.
3.1.33–34 Altera, si <i>memini</i> , limis subrisit ocellis – Fallor an in dextra myrtea virga fuit?	А оној се другој ⁷⁴ , памтим, у очима сакрио подсмех, и беше ли јој то у десници гранчица мирте?
3.1.55–56 Quin ego me <i>memini</i> dum custos saevus abierat, ancilae miseram delituisse sinu.	Зар да помињем како ме је слушкиња међ’ недрима крила, док замакô није љутити чувар? ⁷⁵
3.6.5–6 Parvus eras, <i>memini</i> , nec te transire refugi summaque vix tallos contigit unda meos.	Кад си малена била, обилазио те нисам, и једва ми је до чланка достизао твој највећи вал.

⁷⁰ Сви Овидијеви стихови наведени у овом раду цитирани су у преводу ауторке рада. Изузетак су наводи из Овидијевог дела *Метаморфозе* који се цитирају у преводу Томе Маретића.

⁷¹ Читава елегија је упућена неумољивом чувару (*ianitor*) на прагу куће песникове вољене. Молбе песника наратора у овој елегији сличне су молбама наратора из Тибулове елегије 1.4.

⁷² Ради се о речима које се у форми хипотетичког управног говора приписују вољеној жени. Наиме, елегија приказује да су поред одеће, злата и накита, из римске војне доминације над спољним непријатељима приуштене и друге награде и добити за жене, какве су на пример германске перике, донете као плен из победе над Сикамбрима. Отуда похвала на рачун косе која је заправо сикамбријска перика, може бити схваћена за похвалу некој Сикамбријки, уместо Римљанки која перику носи. Видети Keith 2015: 138–156.

⁷³ Овидије се, за разлику од Проперција и Тибула, одиста и опробао у другим жанровима.

⁷⁴ Мисли се на Елегију, насупрот Трагедије, које су у овој Овидијевој песми персонификоване. Овидије је у *Amores* 3.1 указао читаоцу на своју свест о конструктивности поетског текста, жанровској квалификацији и артистичкој вокацији. Елегију и Трагедију обликује као жене, а њихов изглед и говор описује складно стилским одликама ова два књижевна жанра. Побројаним мотивима песник потврђује своје претходнике у традицији жанра и открива своју личну дилему у избору — „by the close of *Amores* 3.1, the encounter between two female figures has been clearly identified as a contest between styles of writing, and love is understood to be a poetic activity” (Wyke 2002: 129).

⁷⁵ Елегија у односу на трагедију истиче своје предности у свакодневной примени, какве су поруке или честитке.

3.7.25–26 Exigere a nobis angusta nocte Corinnam me <i>memini</i> numeros sustinuisse novem.	Памтим кад ме је за једну ноћ кратку Корина могла девет чак пута подићи.
<i>Tristia</i>	
1.1.49–50 ⁷⁶ Denique securus famae, liber, ire <i>memento</i> nec tibi sit lecto displicuisse pudor.	Пази, књиге моја, да одеш сигурна у своју славу, без стида због понеког незадовољног читаоца.
1.1.72–73 Esse quidem <i>memini</i> mitissima sedibus illis numina, sed timeo qui nocuere deos.	И мада памтим добро да су силе одатле милостиве јако, опет вазда стрепим богова што штете.
1.5.1–6 O mihi post nullos umquam memorande sodales, et cui praecipue sors mea visa sua est, attonitum qui me, <i>memini</i> , carissime, primus ausus es adloquio sustinuisse tuo, qui mihi consilium vivendi mite dedisti, cum foret in misero pectore mortis amor	Тебе треба да памтим ко пријатеља првог, и као јединог који је моју видео ко судбу своју. Ти, најдражи, који си се први усудио (памтим) да ме рањеног зауставиш речима својим, и савет ми даш да наставим мирно да живим, премда ми у јадноме срцу би жеља да мрем.
2.89–90 At <i>memini</i> , vitamque meam moresque probabas illo, quem, dederas praetereuntis equo. ⁷⁷	Памтим кад си одобрио мој живот и склоности, даровавши ми коња намењеног извршима.
2.451–454 ⁷⁸ Saepe velut gemmam dominae signumve probaret, per causam <i>meminit</i> se tetigisse manum	Често тобоже хвалећи геме и прстење владарки својој, сети се да јој намерно дотакне руку.

⁷⁶ Овидијеве елегije *Tristia* засноване су на „стратегiji” да сачувају пред очима јавности Овидијев индивидуални случај – реч је о песнику који бива прогнан из Рима, кривицом свог објављеног љубавног дела, на шта сам упорно указује у потоњим стиховима (нпр. у завршним стиховима прве елегije збирке *Tristia* – *siquis erit, qui te, quia sis meus, esse legendum / non putet, e gremio reiciatque suo, / ‘inspice’ dic ‘titulum, non sum praecceptor amoris; / quas meruit, poenas iam dedit illud opus.* (65–68). Директно обраћање књизи поезије из прве песме збирке указује на тенденцију да се збирка персонификује, како то и Хорације чини у првој својој епистули, приказујући збирку писама као лепог и негованог дечака-роба. У Овидијевом случају тиме је постигнуто специфично одвајање збирке од самог аутора, тј. збирци је дата потребна самосталност која се са развојем песничких збирки у Риму заснивала искључиво на лику аутора (вид. Miller 1994).

⁷⁷ Значење стиха засновано је на процесу избора појединаца у витешки ред (*equester ordo*). Сам Овидије је био један од тзв. *equites Romani*, те овим стихом управо на то признање алудира. О прикључењу римских писаца у витешки ред видети Taylor 1968.

⁷⁸ Место се односи на Тибула, односно његове потезе у оквиру поезије о којој пише. Овидије у стиховима који претходе наведеном, као и у онима који за њим следе, сачињава каталог песника чија су дела добила одобрење и умакла цензури, премда су, иако врло вешто и стилски дотерано, певала на ласцивне теме о којима би се тешко могло рећи да осликавају идеал узорности и високе моралности. Овидије овом песмом, као и целом песничком збирком, покушава да смекша Августову одлуку о свом прогонству, те је занимљиво како, говорећи у контексту Тибуловог стварања, поставља Августу питање нису ли све те Тибулове еротске сплетке и упути за женске преваре, биле написане, односно објављене, у тренутку Августовог принциповања – *non fuit hoc illi fraudi, legiturque Tibullus / et placet, et iam te principe notus erat.* (463–462). Дакле, према Овидију, Тибулове песме је јавност угледала нешто мало после 28. године пре н. е. Видети Powell 1974: 107.

<p>3.10.1–2 Siquis adhuc istic <i>meminit</i> Nasonis adempti, et superest sine me nomen in urbe meum...</p>	<p>Ако се ико још сећа Назона прогнаног, и моје име у граду живи према ме тамо нема...</p>
<p>3.11.29–30 Me quoque, quem noras olim, non esse <i>memento</i>: ex illo superant haec simulacra viro.</p>	<p>Знај да што сам био, нисам више, од тога човека обрис оста тек.</p>
<p>4.3.55–56⁷⁹ Tempus ubi est, quo te – nisi non vis illa referri – et dici, <i>memini</i>, iuvat et esse meam?</p>	<p>Где је време оно кад волела ти си мојом да се зовеш и моја да будеш (осим ако нећеш о њему да причам)?</p>
<p>4.4.27–30; 40 Nam tuus est primis cultus mihi semper ab annis – hoc certe noli dissimulare – pater, ingeniumque meum (potes hoc <i>meminisse</i>) probabat plus etiam quam me iudice dignus eram. [...] Aut sine me fati non <i>meminisse</i> mei</p>	<p>Од мојих најранијих година – порећи нећеш – отац твој одобравао је мој таленат – можеш ли тога да се сетиш? и више но што сам, како ценим, заслужио. [...] Нека се не сећам судбине своје.</p>
<p>5.3.5–6⁸⁰ Inter quos, <i>memini</i>, dum me mea fata sinebant, non invisita tibi pars saepe fui</p>	<p>Међу њима, памтим, и ја сам увек итекако био, све док је то судба допуштала мени.</p>
<p>5.4.34–35⁸¹ Te sibi cum paucis <i>meminit</i> mansisse fidelem, si paucos aliquis tresne duosne vocat.</p>	<p>Памти да си с неколицином остао му веран, ако се двојица ил' тројица могу назвати неколицином.</p>
<p>5.9.33–35⁸² Ne tamen officio memoris laedaris amici parebo iussis (parce timere) tuis at non parerem nisi me <i>meminisse</i> putares.⁸³</p>	<p>Да те омаж пријатеља што мисли на те угрозио не би твоје ћу услишити молбе, без бриге буди. Послушао те не бих ако би да мислим на те посумњао.</p>
<p>5.13.17⁸⁴ Di faciant, ut sit temeraria nostra querela, teque putem falso non <i>meminisse</i> mei.</p>	<p>Нек богови учине да тужалка је моја одвише нагла, и да криво мислим како се мене не сећаш више.</p>

⁷⁹ У запажањима неких истраживача срећемо закључак да се са четвртом књигом збирке *Tristia*, Овидије враћа маниру „писања поезије”: „The first three books of *Tristia* speak of unmitigated despair, detailing loneliness and illness, misery and isolation: a deep depression – a stage of grief, if you wish, lasting for many years before a glimmer of hope appears. By Book IV, Ovid begins to write poetry again”(Szykaruk 2020: 222).

⁸⁰ Ова песма упућена је Бакху.

⁸¹ Песма има форму писма упућеног Овидијевом драгом пријатељу, те се кроз речи из писма, у трећем лицу говори о Овидију.

⁸² Елегија представља писмо захвалности Марку Аурелију Коти Максиму, млађем Месалином сину, који је био Тиберијев присталица (Tac. *Ann.* 6.5–6.7; Plin. *H.N.* 10.52; Juv. 5.110; 7.94).

⁸³ Кроз целу песму Овидије не помиње име пријатеља којем је захвалност упућена, с тим да се на многобројне начине довија да истакне да, када би имао сагласност да га именује, у многим би стиховима то и учинио. С тим у вези не треба сумњати у добре намере и помоћ коју је Кога пружио Овидију, већ пре треба закључити да је Овидијева погрешка тешко опростива из перспективе угледних људи римског естаблишмента, те отуда никако није могло бити пожељно бити именован у Овидијевој песми. Ово становиште уједно може и да објасни фокус Овидијеве нове елегијске форме.

⁸⁴ Овидије тужи због неузвраћеног писма и стрепи да је заборављен.

Интерпретација

У Овидијевим *Amores* глагол *meminisse* је употребљен десет пута, а од тога шест пута у првом лицу у контексту песниковог сећања на сопствено пређашње искуство. Само на једном месту проналазимо глагол у императиву где га песник упућује вољеној уз тон упозорења. Такође, можемо издвојити и то да се термин *meminisse* у наведеним стиховима елегије 2.1 збирке *Amores* употребљава у тесној вези са поменом песничког стваралаштва, и то кроз извргавање Проперцијеве омиљене елегичке конвенције – таленат елегичара је одвише скроман да би писао епове, па се стога овакав песник опредељује за елегију о чему сведочи Проперцијева елегија 2.1 (*quod mihi si tantum, Maecenas, fata dedissent, / ut possem heroas ducere in arma manus, / non ego Titanas canerem, non Ossan Olympo / impositam, ut caeli Pelion esset iter, / nec veteres Thebas, nec Pergama nomen Homeri, / Xerxis et imperio bina coisse vada, / regnave prima Remi aut animos Carthaginis altae, / Cimbrorumque minas et bene facta Mari: / bellaque resque tui memorarem Caesaris, et tu / Caesare sub magno cura secunda fores.* (17–26)). С друге стране, Овидијева дисторзија овог општег места састоји се управо у опречној поруци коју ишчитавамо из наведених стихова елегије 2.1⁸⁵ – Овидије не само да истиче како се већ опробао у писању епа, већ и то како се тај његов подухват врло успешно завршио. Дакле, код њега се као један од повода за писања елегичке конвенције истиче функционалност ове врсте коју песник и експлицитно наглашава кроз говор самог персонификованог лика Елегије у песми 3.1 (Morgan 1977: 16)

Цитирано место пак из елегичке конвенције 1.12 занимљиво је тумачити полазећи од мотива таблица за писање које су окосница садржаја елегичке конвенције 12 као и њене претходнице у збирци, елегичке конвенције 11. У контексту већ поменуте многоструке функционалности елегичких стихова, елегија 11 прве књиге збирке *Amores* указује управо на значај елегичке врсте у свакодневној комуникацији двоје љубавника. Таблице са исписаним стиховима песник шаље драгани, очекујући одговор и потврду о састанку. У наредној елегији, чије смо стихове навели, песник истиче своје разочарање због одговора који је добио – „*Flete meos casus — tristes rediere tabellae / Infelix hodie littera posse negat.*” (1–2), да би на крају гневно раскрстио са таблицама као медијумом – „*Quid precer iratus, nisi vos cariosa senectus / Rodat, et inmundo*

⁸⁵ Треба приметити да Овидије ову елегију смешта на исто место у оквиру своје збирке на ком се и поменута Проперцијева песма налази у његовом опусу (2.1).

cera sit alba situ?” (29–30)⁸⁶. Елегију сличног мотива коју обележавају воштане таблице са стиховима, проналазимо и у старијег Проперција (3.23), с тим да код овог песника примећујемо снажну увереност да таблице постају сурогат онога који је на њима утиснуо стихове, баш како то може уопштено поезија да учини за свог аутора – „illae iam sine me norant placare puellas, / et quaedam sine me verba diserta loqui” (5–6). Дакле, Проперцију је мотив таблица послужио да отргне и истакне свој бесмртни ауторски глас из ограничења пропадљивог материјала какав представљају таблице (Roman 2006: 366)⁸⁷.

Важно је такође истаћи – што и истраживач Роман напомиње на почетку своје студије – да се узорак који је био могући узор Проперцијевој и Овидијевој елегији, заправо проналази у Катуловој збирци песама, *Carmina*. У Катуловој песми 42 песник позива саме стихове из таблица/свезака (*tabellae*) да имитирајући поступак *flagitatio*, познат из права, скандирају следеће: „Свеске, опајдаро, свеске ти нам врати, / Врати опајдаро, врати нам те свеске”.⁸⁸ Мотив је губитак таблица са стиховима, баш као и код Проперција, с тим да је код Катула јасно код кога се таблице налазе. Можемо претпоставити да је изостанак реакције на послате таблице/свеске са стиховима, а с тим и изостанак повраћаја послатог, заправо значио емотивно одбијање, те отуда песник, повређеног ега, кипти од беса и засипа дотичну жену увредама. Веза са Катуловим текстом истовремено се може прочитати и из цитираног стиха Овидијеве песме 1.12 са императивом *temento* – наиме, он има у себи потенцијал да твори алузију на Катулову песму 68, тачније митски *exemplum* Лаодамије који се у песму уводи стихом чије пресликавање код Овидија препознајемо:

tale fuit nobis Allius auxilium.
is clausum lato patefecit limite campum,
isque domum nobis isque dedit dominae,
ad quam communes exerceremus amores.
quo mea se molli candida diua pede
intulit et trito fulgentem in limine plantam
innixa arguta constituit solea,

⁸⁶ „Нека вас разједи гњила, староћа и нека вам восак изблиједи на некоме гнусном мјесту”. Са латинског превео Гордан Маричић. Видети коментар преводиоца (број 334) у издању Проперције 2014: 128.

⁸⁷ „Whereas Propertius used the occasion of the tablets’ loss to extricate his immortal authorial voice from the confines of its perishable material, Ovid tests and exposes the contradictions of Propertius’ strategy of differentiation, depicting an author still enslaved to desire, vitally dependent on the offices of surrogates, exposed to the dubious fides (reliability) of persons, language, and media. He comes to curse and reject his tablets, which, however, in their duplicity, resemble nothing so much as the compulsively deceiving lover himself.”

⁸⁸ Превод је цитиран према издању Катул, *Мрзим и волим*, СКЗ, 2018, 52. За прецизније објашњење термина *flagitatio* погледати Joksimović 2015: 120–121.

coniugis ut quondam flagrans aduenit amore
Protesilaeam Laodamia domum
inceptam frustra, nondum cum sanguine sacro
hostia caelestis pacificasset eros.⁸⁹ (66–76)⁹⁰

Глагол *meminisse* као посредника интертекстуалног смисла и као свесну ауторску референцу на поетички домен, већ смо срели код Проперција (1.10), а и код Тибула (1.4). Према истом моделу, а у складу са свим изнетим тврђењима, императив *memento* из елегије 1.12 збирке *Amores*, у спреси са значењима Катуловог текста песме 68, подсећа заправо на Лаодамијин пример из прошлости који је од заборава сачувао један песник, како би га сада још једном потврдио у свом делу и сам Овидије, истакавши значај своје елегијске поезије која је на трагу већ познатих и прихваћених песника претходника. Ова песма, утолико је значајнија за перцепцију нашег истраживања што у дијалогу са Проперцијевом песмом 3.23 отвара питање трајања поезије и живота песничког гласа, наспрам пропадљивости материјалних артефаката који носе уметничка значења, какав је случај са материјалом на којем су и стихови писани.

У *Tristia* пак глагол *meminisse* срећемо дванаест пута, од чега је у половини наведених случајева реч о личним сећањима и субјективном доживљају песничког *ja*, који су и предочени из првог лица кроз цело ово Овидијево дело. Збирка *Tristia* одмиче од збирке *Amores* најпре у форматирању изворне ауторске идеје. Наиме, конструкт песника-љубавника који је амбивалентно комуницирао са аутором и успевао да задржи извесну самосталност од самог аутора – те отуда и да разбија илузију коју ствара код читалаца да је конструкт слика самог песника аутора – у Овидијевој збирци *Tristia* бива потрт стварним ауторским *ja*, што због епистоларног призвука донетог кроз структуру, што због директног обраћања читаоцу. Текст постаје сурогат аутора, слично како је то Проперције најавио у елегiji 3.23. Читањем елегија-епистула искушава се *одсутно присуство* аутора, а пошто је

⁸⁹ Это, од помоћи такве мени је Алије био! / Он широко отвори ми поље, до тад недоступно, / драгани мојој и мени подари дом, / у којем љубавне играли смо игре. / Богиња моја бела – корак беше јој лак – / ушла је тад и табаном сјајним / на истрти стала праг: сандале зачу се шум, / ко Лаодамија некад, у љубавном пламу, / кад у Протесилајев ушла је дом. / Узалуд започет беше тај дом јер Вишњи / још жртвену крв примили нису да би подали мир. (Катул 2018: 36)

⁹⁰ „Песник покушава да, у наративном току и у свести читаоца, замрзне фаталан тренутак – у церемонији ступања у брак млада опрезно подиже ногу док прелази кућни праг како би избегла лошу срећу. Лезбија ипак неспретно спушта ногу на праг куће коју Алије пријатељски препушта њој и Катулу ради изведбе љубавног чина. Своју љубавну причу Катул прекида кад Лезбијина сандала „удари” о ивицу прага, а читаоца, остављеног у том звучном одјеку, премешта у дигресију једног митског поређења – Протесилај и Лаодамија постају поетски архетипови Катулових љубавника” (Катул 2018: 36).

аутор уједно и песник, топос *одсутног присуства* коинцидира са топосом саме песме, односно књиге поезије, те на тај начин написано има потенцијал да постане споменик (*monumentum*) песника, тј. спомен и подсетник на његово постојање⁹¹ (Hardie 2002: 297). За разлику од збирке *Amores*, у овом делу проналазимо места на којима песник од субјекта који се сећа постаје предмет сећања⁹²: у 3.10 пророчки предвиђа могућу судбину спомена на себе; у 3.11. кроз императив упозорава на муку свог тренутног положаја, и то као покуду непријатељу који га клевеће, упркос његовим тренутно малим снагама и јачини⁹³; у 4.3 песникова драга треба да се сети односа песника и свог оца; у 5.13 изражена је песникова скепса у то да је сећање на њега још увек живо.

Занимљиво је да код Овидија у збирци *Tristia*, иако се фокус са конструкта песника-наратора премешта на песника лично, примећујемо да песник инсистира на томе како је његова књига (*liber*) поезије од њега независна и слободна (*liber*). Персонификација књиге није непознати песнички елемент, те је тако један овакав узорак у Хорацијевом писму 1.20⁹⁴. Док Овидије упућује књизи захтев да из Рима шири даље спомен на свог творца, Хорације у завршним стиховима писма 1.20 оставља следећу сфрагиду: „Cum tibi sol tepidus pluris admoverit auris, / me libertino natum patre et in tenui re / maiores pinna nido extendisse loqueris,

⁹¹ Овидије у овом тону говори о себи и свом делу и у завршним стиховима *Метаморфоза*: „Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignis / nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas. / Cum volet, illa dies, quae nil nisi corporis huius / ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi: / parte tamen meliore mei super alta perennis / astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum, / quaque patet domitis Romana potentia terris, / ore legar populi, perque omnia saecula fama, / siquid habent veri vatum praesagia, vivam.” (15. 871–879). Премда глагол *exegi* из првог наведеног стиха алудира на уводни стих Хорацијеве оде 3.30 (*Exegi monumentum aere perennius...*), Овидије не посеже за термином *monumentum* у прогласу трајања свог дела, иако се он у много чему кроз читав завршни сегмент наслућује. Може бити да одабир теме трансформације и идеје преображавања за песму, упућује на свест песника да би употребом термина *monumentum* – нечег стаменог, статичног, непомичног и непроменљивог – сачинио на крају парадокс свом делу које је кроз испевану тему у сталној „промени”.

⁹² Премда је и у збирци *Tristia* актуелна идеја да је песник моћник који ће дати вечан живот другима, чувајући у својим песмама туђа имена и подвиге од заборав (на пример 5.9).

⁹³ Овидије себе назива *umbra, cinis, busta, simulacra*. Међутим, убрзо са жала иницираног личном причом, прелази на тему својих дела и њихове евентуалне функције која би се односила на следеће: Овидијева поезија овековечиће његов лични удес, али ће као његова заоставштина служити будућим нараштајима и подучавати их, јер, премда је Овидијева прича само једна на овом свету, превртљивост среће је опасност која вреба апсолутно сваког (3.13): *utque meae famam tenuent obliuia culpaе, / facta cicatricem ducere nostra sine; / humanaeque / memora sortis, quae tollit eosdem / et premit, incertas ipse uerere uices.* (Пошто ће заборав ублажити фаму о мојој кривци, допусти да мојим делима срасте ожилјак. Имај на уму да судбина људска час диже, час спушта, и почни да стрепиш и сам од неочекиваних преокрета.)

⁹⁴ Хорацијев наратив о тенденцији сопствене књиге за мноштвом публике и поседовањем репутације у широкој јавности у много чему наликује алузији на сексуалну жељу, па чак и на промискуитет (више стидљива ниси; све хоћеш у масе; све док си млада и свежа, и Рим ће те волети, али / почне ли светина да те по рукама преврће, прља...;).

/ ut quantum generi demas virtutibus addas; / me primis urbis belli placuisse domique, / corporis exigui, praecanum. solibus aptum, / irasci celerem, tamen ut placabilis essem. / forte meum si quis te percontabitur aevum, / me quater undenos sciat implevisse Decembris, / collegam Lepidum quo duxit Lollius anno.” (19–28)⁹⁵. Овидије пак, изневши захтев за растајање и одвајање од свог дела, шаље га назад у Рим – tu tamen i pro me, tu, cui licet, aspice Romam (57) – и то кроз адмонитивну употребу глагола *meminisse* (1.1.49)⁹⁶. Покушај Овидија да наметне тезу да је књига његове поезије апсолутно самостална и поседује пуну аутономност, нарочито је поткрепљена стихом 58 у којем песник говори о својој жељи да сам постане та књига – „di facerent, possem nunc meus esse liber!” Тумачењем Овидијеве збирке *Tristia* с обзиром на контекст песниковог егзила у којем је збирка стварана, долази се до закључка да је однос аутора према свом стваралаштву вишеструк: писање чува песниково име од заборавља у Риму (3.10); истовремено чува од заборавља и слику Рима у сећању песника (4.2); писање, уз све наведено, такође помаже песнику да заборави на своју муку (4.1) у прогонству и делује као лек (*medicina*), на онај начин на који је Цицерон описао дејство бављења филозофијом (Nagle 1980: 100). Дакле, сва три третмана писања од стране Овидија имају директну и недвосмислену везу са феноменом сећања, било са његовом изворном суштином, било са његовом противтежом – заборавом.

У елегији 5.4 песник чак говори о себи из трећег лица што може указивати на тенденцију да свој удес уопшти до те мере да се његова егземпларност може третирати подједнако вредно као она коју носе *exempla* са ликовима из митске прошлости које елегија увршћује као обавезни елемент. Дакле, можемо закључити да док у збирци *Amores* термин *meminisse* ређе фигурира у аспекту важном за поетичку доктрину, у збирци *Tristia* песник, као и Проперције у својој другој књизи, дефинише свој сурогативни лик јасније и истиче га тако да предмет песме постаје он сам. Уз то, нужност мотива сећања за чин певања се у Овидијевим стиховима потврђује још и кроз близину идеје коју носи глагол *meminisse* и

⁹⁵ „Ипак кад припека мене, па застане свет да те слуша, / реци им да сам, из беде и унук ослобођеника, / крила размахнуо широм и преко свог убогог гнезда / – што од порекла ми узмеш, то додај врлинама мојим: / миљеник великих људи да бејаш у рату и миру, / нискога раста и рано оседео, сунце да волим, / зачас да планем, то реци, ал’ брзо ме љутња и прође. / Ако те случајно когод за године припита моје: / Четири пута једанаест да напуних летâ баш оне / године када је Лепид са Лолијем постао конзул”. Превела Радмила Шалабалић (Хорације 1972).

⁹⁶ Адмонитивна употреба императива глагола *meminisse* – *memento* – својствена епитафским порукама, среће се и у елегији 3.11 збирке *Amores*.

термина какви су *famae, liber* (1.1.49), *nomen* (3.10.2), *ingenium* (4.4.29), а каква се уочава у тексту Овидијевих елегија, издвојених у нашем пређашњем прегледу.

- **MEMORARE**

Tibullus	
<p>2.5.7–10⁹⁷ Sed nitidus pulcherque veni: nunc indue vestem sepositam, longas nunc bene pectē comas, qualem te <i>memorant</i> Saturno rege fugato victori laudes concinuisse Iovi.</p>	<p>Пресветли, красни, дођи и припремљену хаљу обуци, власи расуте сапни, па буди каквим те овековечише да био си док Сатурн губише престо, а ти хвалише победника Јова.</p>

Интерпретација

Глагол се среће само једном при обраћању божанству у песниковом зазиву. Наиме, песник од Аполона тражи да се прикаже онаквим каквог су га приказали песникови претходници. Премда се то у стиховима директно не казује, употреба глагола *memorant* сугерише да је реч о претходним књижевним приказима Аполоновим – и то о врло конкретној интерпретацији која се тиче Аполонове песме о борби Сатурна и Јупитера. Заправо, контекст читаве слике упућује на врло конкретно дело – Вергилијеву *Енеиду*. У осмој књизи *Енеиде*, Вергилије опева сусрет Еуандра и Енеје и шетњу будућим Палатином уз Еуандрово приповедање историје Лација. На том месту проналазе се стихови о Сатурновом добу које прекида Јупитерова победа: „Primus ab aethereo venit Saturnus Olympo, / arma Iovis fugiens et regnis exsul adeptis.” (319–320)⁹⁸. Убрзо затим, у наставку шетње Палатином, Еуандар долази до Карменталске капије, те објашњава њен настанак и Аполонову улогу: „me pulsum patria pelagique extrema sequentem / Fortuna omnipotens et ineluctabile fatum / his posuere locis matrisque egere tremenda / Carmentis nymphae monita et deus auctor Apollo.” (333–336)⁹⁹.

Тибулова песма има неколико делова: кратак наратив римске историје од Енеје до модерних дана, обраћање Аполону, нада у поновни долазак мирног доба, жеља да Амор одложи стреле, дигресија о емотивном стању конструкта песника (*exemplum* песниковог

⁹⁷ Ова дуга и комплексна песма представља химну Аполону намењену обележавању уласка Месалиног старијег сина (*Messalinus*) у свештеничко братство задужено за чување Сибилинских књига.

⁹⁸ „Најпре им с старског пристиже Олимпа Сатурн, а отуд / избеже када му Јупитер тамошње краљевство оте”. Све наведене изводе из *Енеиде* са латинског превела Марјанца Пакиж (Vergilije 2014).

⁹⁹ „Мене пак изгна из очинске земље на путеве морске, / и амо доведе свемоћна Срећа, несвладиви усуд; / нимфа Кармента што беше ми мајка то пророштво прва / изрече ужасно мени, а одреди тако Аполон.”

приватног живота) и о његовом односу са Немезом. То уједно постаје повод да се истакне мотивација и карактер песниковог певања, те да се он сам представи као пандан сибилинском свештенику – *vates*. Дакле, песма у својој целини приказује да је песник итекако био ангажован на плану предочавања властите поетике и креирања својеврсног антагонизма између алузије на Вергилијев еп с почетка¹⁰⁰ и своје чврсте елегijske догматике са краја песме. Томе у прилог могло би да посведочи и изванредно запажање из једне скорије студије у којем се откривају два акростиха у Тибуловим пентаметрима – први, на почетку, док је на снази говор о Енеји и римској историји и гласи *AUDI ME*¹⁰¹, и други, у завршним стиховима, којима песник скреће пажњу на нужно правдање због одабира елегijsког жанра и на себе као песника и пророка, те за акростих изводи реч *AMES*¹⁰² (Kronenberg 2018: 508–512). У поменутој студији се закључује:

„The elegiac theme of the *AMES* acrostic provides support for those who read the poem not simply as a public endorsement of Augustan values or a serious religious hymn, but instead as a poem full of tensions between public and private, Augustan and elegiac values. While Tibullus may begin Poem 2.5 in serious hymnic mode, exemplified by his *AUDI ME* acrostic, he leaves the prophecies about war and empire to the Sibyl. Tibullus himself always comes back to singing

¹⁰⁰ Ипак, постоје спорења о утемељености претпоставке да је реч о алузији на Вергилијев текст (видети Murgatroyd 1994: 165–167).

¹⁰¹ te duce Romanos numquam frustrata Sibylla,
Abdita quae senis fata canit pedibus.
Phoebe, sacras Messalinum sine tangere chartas
Vatis, et ipse precor quid canat illa doce.
haec dedit Aeneae sortes, postquam ille parentem
Dicitur et raptos sustinuisse Lares
nec fore credebat Romam, cum maestus ab alto
Ilion arduos respiceretque deos.
Romulus aeternae nondum formaverat urbis
Moenia, consorti non habitanda Remo
sed tunc pascebant herbosa Palatia vaccae
Et stabant humiles in Iovis arce casae. (15–26)

¹⁰² at tu, nam divum servat tutela poetas,
praemoneo, vati parce, puella, sacro,
ut Messalinum celebrem, cum praemia belli
Ante suos currus oppida victa feret,
ipse gerens laurus: lauro devinctus agresti
Miles 'io' magna voce 'triumphe' canet.
tunc Messalla meus pia det spectacula turbae
Et plaudat curru praetereunte pater.
adnue: sic tibi sint intonsi, Phoebe, capilli,
Sic tua perpetuo sit tibi casta soror. (113–122)

of his *puella*, and, as an elegiac *vates*, ultimately weaves an acrostic that contains a plea for love” (Kronenberg 2018: 513).

Дакле, премда ова песма својим химничким тоном упућује на посве другу тему, испоставља се да је треба опрезно читати, имајући на уму да елeгијски песници ретко када одступају од опште тенденције да свуда бране властиту поетику и исказују, директно или индиректно, форму *recusatio*¹⁰³. Отуда употреба глагола *memorare* уз Аполона као објекат, имплицитно нас може упутити да, вођени нитима песме, претпоставимо нови потенцијални објекат овог глагола тј. уопште оспомењења, за који се у Тибуловој интерпретацији очекује да увек буде вољена жена, у овом случају Немеза (*usque cano Nemesim, sine qua uersus mihi nullus / uerba potest iustos aut reperire pedes.* (111–112)). Елeгијски песник, за разлику од песника какав је Вергилије и сви они који стварају у хексаметру и опевају грандиозне епске теме и ликове, не намерава да оспомени ликове епске прошлости нити божански и фантастични митски свет, већ стварне појединце актуелног римског друштва и времена.

Propertius	
2.1.25–26 Bellaque resque tui <i>memorarem</i> Caesaris, et tu Caesare sub magno cura secunda fores.	Цезара твог опево би ратове и дела а следећа брига после њега моћног, био би ми ти.
2.10.3–4 Iam libet et fortis <i>memorare</i> ad proelia turmas et Romani mei dicere castra ducis.	Храбре трупе у борби да овековечим воља је моја и да о логору римског ми вође проговорим сада.
3.11.69–70 Leucadius versas acies <i>memorabit</i> Apollo: tanti operis bellum sustulit una dies.	Лефкадски Аполон подсетиће на одбијен напад – у једноме дану рат с толико мука, скончан беше.
3.17.39–42 Haec ego non humili referam <i>memoranda</i> coturno, quails Pindarico spiritus ore tonat;	Што ваља да се памти, певаћу достојним стилем – грмеће он равно Пиндаровом гласу.
4.6.77–79 Ille paludosos <i>memoret</i> servire Sycambros, Cephean hic Meroen fuscaque regna canat, hic referat sero confessum foedere Parthum	Нек онај мочварне Сикамбре у ропству овековечи, овај нек пева тамнопута краљевства и Кефејеву Мероу овај пак о поразу Парћана због савеза касног.

Интерпретација

¹⁰³ *Recusatio* је песничко правдање, најчешће због избора лаких тема за писање, место оних високих епских.

Глагол *memorare* посведочен је у Проперцијевој другој и у трећој књизи по два пута, док се у четвртој појављује само једном. На оба места у другој књизи глагол се појављује у искључивој вези са функцијом самог певања, а за објекат му се надењују одабране теме песништва. Занимљиво је да је на оба места у спреси са високом тематиком певања каква приличи епу, а каква се у устаљеном топосу елегијског правдања због избора теме, сусреће као пандан теми елегијског жанра. У трећој књизи употреба глагола је на истом трагу: на првом месту (3.11) говори се о изворишту песме, односно о надахнућу које ће песнику за песму Аполон дати (уосталом, песник истиче да је ово божанство као ратник и само учествовало у боју о којем ваља певати), док се на другом (3.17) указује на стил – раван оном узвишеном доличном за певање епа – који треба бити „пиндарски”, ако је песма о „стварима које треба да се памте”. Уз то, употреба глагола *memorare* у елегији 3.11 на својеврстан начин корелира са употребом истог глагола евидентираном и у четвртој Проперцијевој књизи. Наиме, обе песме су посвећене Аполоновом учешћу у борби код Акција – док се за елегију 3.11 само претпоставља да реферише на храм Аполона Акцијског и да се поклапа са прослављањем прве годишњице празника *Ludi Quinquennales* (24. пре н. е.), за елегију 4.6 је то ван сваке сумње будући да је у целости посвећена храму Аполона Акцијског, у складу са целовитим концептом четврте књиге – и већина осталих песама у овој књизи реферише на етиологију места значајних за римску историју.

Оно што скреће посебну пажњу јесте чињеница да у песми 3.11 Проперције говори о *Leucadius Apollo*, те постоје несигурности у тумачењима да ли је реч о песниковом неразликовању различите атрибуције Аполона (*Apollo Leucatas* и *Apollo Actiacus*)¹⁰⁴, или о унапред смишљеном избегавању да се нагласи место Акција у песми¹⁰⁵, или се пак

¹⁰⁴ Bremer (2013: 157) истиче да је реч о једном те истом божанству, те да је именовање божанства као *Appolo Actius* заправо „an official title of this god on Roman coins of the Augustan period”.

¹⁰⁵ Премда је то мало вероватно с обзиром на то да је песма настала деценију после Акција, а не у периоду 28–27. године, када је Август настојао „to legitimise the new regime by obtaining public assent for it and casting it in republican guise” (Steenkamp 2012: 91). Иако је и сам Аполонов храм на Палатину подигнут 28. године, те га и Проперције опева у својој другој књизи, не искључује се могућност да је конкретизација посвећења Аполону Акцијском придодата касније, када су се за то стекли услови: „it must be mentioned that, the temple may have accrued its associations with the battle of Actium only a decade later. The temple, as Propertius saw it when he composed 2.31 — presumably on October 9th 28 BC — may not have been the finished article. Some of the important artworks mentioned in later texts, like Vergil’s *Aeneid* 8, Propertius 4 and Pliny may have been added later. By 18 BC Octavian, then Augustus, was in a much stronger political position and could afford to mythologise his image to a greater extent by, for instance, adding artworks commemorating the victory at Actium to the collection in the temple.” (Steenkamp 2012: 91). Уосталом, ни сам Проперције, ни кроз другу, а, како

референца заиста односи на Аполона Леукатског чији се храм налази на Леукади која чува улаз у простор у коме се битка код Акција догодила.¹⁰⁶ Нарочито светло на ово место баца анализа која као компоненту тумачења укључује и грчке епиграме¹⁰⁷ попут једног под бројем 982 из *Supplementum Hellenisticum*¹⁰⁸:

Ἄκτιον ἀμ[φιέπων, ἄνα ν]αυμάχε, Καίσαρος ἔργων
μνημα καὶ εὐ[τ]υχέων μαρτυρὴ καμάτων,
Αἰῶνος σ[τ]όμασιν βεβημένε, σοὶ γὰρ Ἄρης
π[λή]γματα καὶ σακέων ἐστόρεσεν πάταγον,
Εἰρήνης μόχθους εὐωπίδος ἔνθα κλαδεύσας
γῆν ἐπὶ Νειλῶτιν νίσεκτο γηθαλέος,
Εὐνομ[ί]ης φόρτοισι καὶ Εὐθενίης βαθυπλούτου
βριθόμενος βύζην Ζεὺς ἄτ' Ἐλευθέριος.
δωροφόροις δὲ χέρεσσιν ἐδέξατο Νεῖλος ἄνακτα
καὶ δάμαρ ἢ χρυσεοῖς πήχεσι λουομένη
ἀπτόλεμον καὶ ἄδηριν Ἐλευθερίου Διὸς ὄμβρον,
ἀτρεκέες ἐσβέσθη δ' οὔνομα καὶ πολέμου.
χαῖρε, μάκαρ Λευκάτα, Διὸς Κρονίδαο Σεβαστοῦ
νικαίων ἔργων ἐν πρυτάνευμα καλόν.

У анализи коју је поставио Бремер (Bremer 2013), овај епиграм химничког тона датира из првог века пре нове ере.¹⁰⁹ Придев Σεβαστός (*Augustus*) приписан Октавијану у завршним стиховима химне указује да химна сигурно није могла настати пре 13. јануара 27. године пре н. е. Ова химна, премда истовремено изгледа и као зазивна химна (κλητικός) и као епиникија, на почетку користи термине нетипичне за химну – наиме, у обраћању Аполону

видимо, ни у трећој књизи, не реферише директно на Аполона Акцијског. То чини тек са изласком четврте књиге.

¹⁰⁶ Премда је мало вероватно поверовати у ово тумачење, с обзиром на то да се не проналази ниједно сведочанство о Августовом обнављању овог храма нити да му је ма каква посебна пажња посвећена (Richardson 1977: 368)

¹⁰⁷ Miller (2009: 54–94) је у својој опсежној студији обухватио и оне из збирке *Anthologia Palatina* попут 6.251 и 9.553.

¹⁰⁸ Према издању Lloyd–Jones, Parsons 2005.

¹⁰⁹ Премда је химна сачувана као препис на неисписаној страни једног трговачког папируса, Бремер (Bremer 2013: 153), позивајући се на радове Силвије Барбангани, истиче да је химна највероватније била оригинално угравирана испод статуе Аполона у монументалном светилишту у Александрији, 30. године пре н. е., у знак обележавања Августовог уласка у Египат. Август за разлику од претходних великих императора који су доспели у Египат, није прихватио египатске обреде и култове, већ је своју власт утврдио подизањем велелепних грађевина у оквиру Краљевског комплекса у Александрији.

ово божанство се апострофира са *μνῆμα* и *μαρτυρίη*. Први атрибут говори у прилог тези Силвије Барбантани да је химна била део посвећене статуе Аполона, док се са друге стране подудара са Проперцијевом квалификацијом из елегиије 3.11 (*Leucadius versas acies memorabit Apollo*) према којој ће Аполон лично – вероватно као монументална статуа – сведочити о акцијском боју и овековечити га за будућа времена, баш како то метафорично наведени грчки епиграм описује у свом трећем стиху. Са друге стране, улога Аполона као сведока, што наведени епиграм такође истиче, биће потврђена и више пута поновљена и у Проперцијевим елегиијама које су сконцентрисане на Аполонов комплекс на Палатину и важност његовог присуства у стварном простору тадашњег Рима (2.31, 2.32, и посредно 2.34). Дакле, паралелно читање грчког епиграма и Проперцијеве елегиије допушта претпоставку да је постојао један устаљени и општеприхваћени модус опевања акцијског места, Аполонове улоге и Августове заслуге, и да је највероватније био саставни део Августове пропаганде.¹¹⁰ С друге стране, може бити да оба песничка текста указују на исти писани извор, или још вероватније на неку познату и врло конкретну статуу Аполона, или пак на више различитих статуа, јер се претпоставља да је уведена пракса масовног подизања статуа тог типа, опет, наравно, као део Августове пропаганде.

Дакле, код Проперција се на свим примерима у којима се бележи глагол *memorare* указује на тесну везу певања са памћењем и *оспомењавањем* – премда у елегиији 3.11 није до краја дефинисано да ли је реч о Аполону који, сам по себи као монумент, тј. статуа постаје спомен на догађај, или се његово деловање у процесу оспомењавања реализује посредно, тако што подстиче песника да опева догађај. У другом од два предложена случаја ипак је од минорног значаја да ли је реч о епифанији Аполона или његовом скулптуралном приказу, јер је песничка намера да читалац увиди ненадмашан значај песништва у сваком смислу – ако се у песми и реферише на статуу Аполона, песник индиректно подсећа да је домет ликовне уметности у процесу меморијализације врло ограничен, а нарочито ако се упореди са песништвом као медијем. Треба још додати да и последње издвојено место из текста (4.6.77), потврђује још једном закључак донет из претходних узорака – песник или божанство које га надахњује је вршилац радње и субјекат уз глагол *memorare*. Оно пак што

¹¹⁰ Ипак, избегавање помињања Августових официјелних титула и његово поистовећивање са божанством какав је Зевс Спаситељ у грчкој химни, може се тумачити и као пракса ових песника да не подлежу Августовој пропаганди (вид. Bremer 2013: 162).

свакако треба приметити и истаћи јесте искључивост тематике песме која као објекат стоји уз овај глагол. Наиме, реч је увек о високим, историјским и ратним темама, својственим епу и свечаном стилу певања које римски елегичари, кроз општи топос жанра, одбацују са увек спремним оправдањем.¹¹¹

Ovidius	
<i>Tristia</i>	
1.5.1–2 O mihi post nullos umquam <i>memorande</i> sodales et cui praecipue sors mea visa sua est.	Тебе треба да означим ко пријатеља првог, и као јединог који је моју видео ко судбу своју.
1.10.37 Inde Mesembriacos portus et Odeson et arces praetereat dictas nomine Bacche, tuo et quos Achatoi <i>memorant</i> e moenibus ortos sedibus his profugos constituisse Larem.	Затим да прође месембријску луку, Одесу и тврђаву названу именом, Бакхо, твојим и изгнанике, како се бележи, из зидина Ахатојевог града ¹¹² који су на овом месту подигли свој дом.
2.69–72 Fama Iovi superest: tamen hunc sua facta referri et se materiam carminis esse iuvat, cumque Gigantei <i>memorantur</i> proelia belli, credibile est laetum laudibus esse suis.	Преостаје Јову слава: јер њему се мили да о себи слуша и да песме тема буде, и док се величају борбе из гигантског рата, несумњиво он је срећан слушајући хвалу своју.

Интерпретација

Код Овидија глагол *memorare* забележен је свега три пута у делу *Tristia*, док га у збирци *Amores* не проналазимо. У другој књизи збирке *Tristia*, исто као и код Проперција, оно што се узима за објекат глагола уједно је и *materia carminis*. У 1.10 обликом *memorant* алудира се на претходну литературу¹¹³ тј. на оно што је у традицији речено и забележено,

¹¹¹ Песма очито може подједнако колико и историја да овековечи догађај. Треба се само сетити прогласа Тита Ливија у уводу историје *Ab urbe condita*, и повући паралеле са примерима које смо управо изложили: „utcumque erit, iuuabit tamen rerum gestarum memoriae principis terrarum populi pro uirili parte et ipsum consuluisse; et si in tanta scriptorum turba mea fama in obscuro sit, nobilitate ac magnitudine eorum me qui nomini officient meo consolet. [...] hoc illud est praecipue in cognitione rerum salubre ac frugiferum. omnis te exempli documenta in inlustri posita monumento intueri; inde tibi tuaeque rei publicae quod imitere capias, inde foedum inceptu foedum exitu quod uites.” (praef. 10).

¹¹² Ахатојев град је Мегара. Назив јој долази од Пелоповог сина који јој је подигао бедеме након разарања у рату против Крићана. Овидије Мегару овако назива и у *Метаморфозама* (7.443; 8.7). Ахатојев потомак је Нис, а Нисов Бизант који важи за оснивача ове познате мегарске колоније.

¹¹³ Уколико се алудира на град Бизант, мегарску колонију из седмог века пре н. е., који је итекако могао бити део Овидијевог путовања у Томе, може бити да песник глагол *memorare*, између осталог, везује за Теогнидово сведочанство из корпуса елгија која су нам данас позната као *Teognidea*. „Мегара је морала да шаље колонисте пошто њена област стешњена између Атике и Коринта није могла да опскрби храном становништво које се множило пошто је најбоља земља била у рукама дорског племства. Теаген је управо као заштитник угњетених сељака могао да приграби власт [...] Племићи су, међутим, узвратили ударац. Теаген је протеран [...] уследио је дуг период немира у коме су племићи настојали да пруже чврст отпор социјалним и

баш како се то иначе неретко чини употребом израза *fertur* или *aiunt*. У елегији 1.5¹¹⁴, за разлику од друге две наведене у којима се издвојени глагол *memorare* везује за својеврсну историзацију догађаја из прошлости, фактичне или фиктивне, глагол је употребљен у облику герундива, а на свој објекат указује реферишући на друго лице – песниковог неименованог¹¹⁵ пријатеља. Поменути адресат, песников пријатељ и читалац, како песник сам истиче, може остати запамћен у широј јавности управо захваљујући том спомену из песме. Модел овакве идеје, премда уз извесне модификације, среће се и кроз целу Проперцијеву поезију, с тим да су Проперцијеви адресати готово увек именовани, њихово присуство у елегијском жанру означено је топосом *alii* и најчешће су и сами личности већ познате јавности (а често и сами песничењу склони). Најпознатији овакав пример Проперцијевог „оспомењавања” свакако је спомен Гала из елегија прве Проперцијеве књиге, чему ћемо посветити посебну пажњу у нашој предстојећој анализи текста. Дакле, нема основа да се претпостави како Овидије уводи новину у идеји да поезија носи потенцијал да оспомењује и појединце из друштва подједнако колико и значајне појединце заслужне за успеле ратне подвиге, као и саме те подвиге и уопште сличне теме. Ипак, у контексту тумачења употребе термина *memorare* унутар елегије, једино на издвојеном месту из Овидијеве збирке *Tristia* (1.5) проналазимо експлицитно овакве назнаке.

- **(IM)MEMOR**

Tibullus	
1.3.1–2 Ibitis Aegaeas sine me, Messalla, per undas, O utinam <i>memores</i> ipse cohorsque mei.	Без мене ћете, Месала, Егејско море прећи, и камо среће да ме се сетите ти и дружба твоја.
3.2.25 ¹¹⁶	

политичким променама које је покренуо Теаген. Жесток сукоб се огледа у песмама Теогнида, који није имао разумевања за друштвени преврат.” (Бјури, Мигс 2008: 185).

¹¹⁴ Исту персону (*Messalinus*) као објекат оспомењавања песник експлицира у већ поменутој песми *Trist.* 5.9.33–35.

¹¹⁵ „The names, however, of the friends and patrons whom he addresses, are not mentioned, since, during this time, his relatives and acquaintances were afraid lest they should incur the displeasure of Augustus, by holding any communication with the unhappy exile” (Dunlop 1828: 413–414). Заправо, изостанак именована адреса је кључна дистинкција при успоредби збирке *Tristia* са збирком *Epistulae ex Ponto*: „These elegiacs epistles differ from the *Tristia* merely in the poet’s correspondents being addressed by name, instead of receiving no appellation whatever, or being only mentioned under some private and conventional title.” (Dunlop 1828: 414).

¹¹⁶ У приказивању Тибуловог стваралаштва, трећа књига се најчешће изоставља (Luck 1969), због спорења у погледу ауторства. У песмама треће књиге (1–6) песник искључиво носи псеудоним песника

et nostri <i>memores</i> lacrimae fundantur eodem	и да сузе што сећање на ме носе, буду на истом просуте месту
3.7.16–17 ¹¹⁷ Nec quoque sit gratus parvus labor, ut tibi possim inde alios alioque <i>memor</i> componere versus.	Драг нека ти буде незнатни труд овај, да надаље још стихова ти певам буднога сећања.

Интерпретација

Придев се у Тибуловом корпусу среће на свега три места, с тим да морамо бити опрезни при недвосмисленом сврставању треће књиге у Тибулов корпус песама. Уколико бисмо трећу књигу изузели из анализе, можемо издвојити само једно место на којем је придев *memor* забележен код Тибула, и то у елегији чији је садржај послужио Овидију за предмет моћних алузија у песамама *Amores* 3.9 и касније у *Tristia* 3.3. На све три поменуте елегије, једну Тибулову и две Овидијеве, било је указано и у досадашњем прегледу термина *оспомењавања* у тексту римске елегије, а њихова преплетеност и значај за увиђање специфичности песниковог односа према делу, тек ће бити подробније истражени. Са друге стране, у оквиру поменуте треће књиге, придев *memor* среће се најпре у погребном контексту – проливане сузе вољене жене означене су као носиоци сећања, што указује на важност те фунералне праксе на коју елегичари неретко и са жалом указују увек када се укаже простор за сумњу да она неће бити могућа, било због одсуства самог песника и хипотетичког војног путовања у далеке крајеве, било због издаје вољене жене. Затим, исти придев видимо у песниковом панегирику свом мецени Месали Корвину, при форми *recusatio* којом се панегирик отвара, са нарочитим истицањем песникове намере и прегнућа

Лигдама – само име карактеристично за грчког роба потврђује и најпознатији топос овог жанра, *servitium amoris* – а распоред елегија прати ток везе са вољеном, именованом као *Neaera*, те кроз шест елегија пратимо Лигдама, од обраћања својој вољеној поклон-елегијом, па све до очајног вапаја да се љубавна бол утоли у алкохолу. Елегија 3.2, премда садржи елегијски топос фантазије песниковог погребља, познат и из Тибулових елегије 1.1 и 1.3, као и Проперцијевих 2.8 и 2.13, има и велики број специфичности које не карактеришу друга наведена места поменутог топоса елегијског жанра. „Though the elegiac poets’ funerary fantasies are triggered by something in the relationship, their occasions and functions vary widely. While Tibullus’ funeral fantasy in 1.1 is the culmination of his happy vision of the relationship between himself and Delia, Propertius in 2.8 fantasizes about his own death and funeral as a continuation of his misery as he is harassed by Cynthia even after death (19–20). In 3.2 Lygdamus positions himself somehow between the two: the occasion for the fantasy is that he is heartbroken, but at the same time the fantasy is idyllic as in Tibullus 1.1” (Skoie 2012: 94).

¹¹⁷ Песма представља панегирик Месали. Структура треће књиге разликује следеће целине: шест елегија под псеудонимом Лигдама (3.1–6), панегирик анонимног аутора (3.7), пет елегија атрибуираних особи означеној као *amicus Sulpiciae* (3.8–12), шест Сулпицијиних песама (3.13–18), и две песме Псеудо-Тибула (3.19–20) (Skoie 2012: 88).

да у част Месалину, као носилац спомена на њега, опева његов живот и заслуге и сачува их од заборава.

У чувеној пак елегији 1.3, на коју Овидије у два наврата алудира, премда је песник предвидео да у њој опева топос смрти и предвиђања свог скончања и погребца, и иако је очекивано да се у њој евидентира и неки термин чије значење указује на спомен и сећање, занимљиво је да овај термин *temor* песник не везује за надгробни камен, нити за вољену жену (што се очекује у елегијском жанру у оквиру поменутог књижевног топоса). Већ из трећег стиха разјашњава нам се околност под којом Тибул не говори о (надгробном) камену који би на њега сећао – наиме, песник је у „туђини”, далеко од најдражих:

Me tenet ignotis aegrum Phaeacia terris,
Abstineas avidas, Mors, modo, nigra, manus.
Abstineas, Mors atra, precor: non hic mihi mater
Quae legat in maestos ossa perusta sinus,
Non soror, Assyrios cineri quae dedat odores
Et fleat effusis ante sepulcra comis,
Delia non usquam; quae me cum mitteret urbe,
Dicitur ante omnes consuluisse deos. (1.3.3–10)¹¹⁸

Тибул Феакију користи не би ли поставио богату мрежу симболике која се протеже кроз целу ову песму, па отуда мотив Феакије треба видети као значајан елемент у песниковом виђењу себе самог и његовог разумевања сопственог места у свету (Mills 1974: 226). Песник се ослања на конотацију овог места, познатог из Хомера¹¹⁹, где читалац испрва очекује да Феакија значи дивоту и блаженство, да би ипак закључио да је за елегичара она заправо место одвојености, смрти и заборава. Потом, песник одлучује да опише и Сатурново и Јупитерово доба, да би се испоставило да ниједно од описаних времена није оно којем песник исконски припада. Штавише, последње доба, Јупитерово, донело је и разлог за песников полазак са Месалом на пут, чиме је ова елегија започела, а ће постати узрок песникове одвојености од оног што му је најдраже – дома и вољене Делије. У 50 стиху се тек утврђује зашто сапутници са почетка елегије треба да остану *temores* по питању

¹¹⁸ Ја сам се задржао у Феакији, земљи непознатој. / Уклони лакоме руке, црна Смрти, молим! / Овде није мајка да тужна покупи / спаљене кости у своја недра, / нити је ту сестра да прелије / асирским мирисом мој пепео, / и да плаче пред мојим гробом расплетене косе. / Делија није овде, која пред мој полазак из града кажу / да је питала за савет све богове. (Сви цитирани одломци Тибулове елегије 1.3 наведени су према препеву Младена С. Атанасијевића.)

¹¹⁹ Види *Od.* 6.8, 204–205, *Od.* 7.24–26.

песника – наине, страх од смрти заправо је страх од тога да ће страдалник остати заборављен (*nunc mare, nunc leti mille repente viae*). У молбама свевишњима, песник истиче значај надгробног епитафа који би евентуално зблажио страх од заборава:

‘Hic iacet inmiti consumptus morte Tibullus,
Messallam terra dum sequiturque mari.’ (55–56)¹²⁰

Текст епитафа одговара стиху са почетка елегије у којем Месала први, заједно са својим пратиоцима, треба да постане живи сведок Тибуловог постојања (*memor*). Међутим, завршни део елегије, чини се да отвара још једну могућност на коју песник указује када је у питању његов *живот после смрти*. Тибул, премда у епитафу није истакао своју песничку вокацију нити је своје песничко дело икако споменуо, одмах по наведеном епитафу истиче предност коју по смрти може имати управо зато што је песник – као Аморовог миљеника, Венера ће га однети у Елизиј¹²¹, за чији се опис песник, нимало случајно, ослања у потпуности на значај звука и аудитивне сензације:

Sed me, quod facilis tenero sum semper Amori,
Ipsa Venus campos ducet in Elysios.
Hic choreae cantusque vigent, passimque vagantes
Dulce sonant tenui gutture carmen aves,
Fert casiam non culta seges, totosque per agros
Floret odoratis terra benigna rosis;
Ac iuvenum series teneris inmixta puellis
Ludit, et adsidue proelia miscet Amor.
Illic est, cuicumque rapax mors venit amanti,
Et gerit insigni myrtea sarta coma. (57–66)¹²²

¹²⁰ „Овде лежи Тибул, уграбљен свирепом смрћу, / док је пратио Месалу на суву и мору.”

¹²¹ Паралела овој Тибуловој визији јесте Хорацијево предвиђање свог постморталног живота који је у идеализованом заносу изражен описом песникове метаморфозе: „Iam iam residunt cruribus asperae / pelles et album mutor in alitem / superne nascunturque leves / per digitos umerosque plumae.” (2.20.9–12). Намера песникова јесте да истакне непролазност свог поетског дела и сопствене песничке славе, те да поништи вредност надгробне хумке и стварног споменика над њом као места спомена и вечног сећања на песника: „Absint inani funere peniae / luctusque turpes et querimoniae; / conpesce clamorem ac sepulcri / mitte supervacuos honores.” (2.20.21–24).

¹²² Мене ће сама Венера водити у Елисејска поља, / што сам увек био одан нежној љубави. / Овде се игра и пева. / Птице, летећи на све стране, / цвркућу слатку песму из нежног грла. / Необрађено поље рађа дивљи цимет / и по свим ливадама на благословеној земљи / цвета миришљава ружа. / Овде игра гомила младића / у друштву са нежним девојкама, / и Амор непрекидно замеће љубавне битке. / Тамо су сви љубавници / које је шчепала грабљива смрт. / Они се познају по венцима од мирте / које носе на коси.

У завршници, песник описује Тартар не би ли остварио контрастну слику пређашње описаном Елизију. То чини нијансама које Тартар поистовећују са Феакијом за коју лично везује тескобну појаву *Mors nigra*.

Премда код Тибула видимо усредсређеност на јединственост песниковог случаја када је питање постморталности на снази – врло слично оној коју је прокламовао и Хорације са одом 2.20 – ипак, на основу података из хипотетичког Тибуловог епитафа, примећујемо да песник изражава забринутост за своју стварну, овоземаљску, надгробну хумку. С тим у вези у садржај епитафа имплементира само официјалне податке о свом животу. Овидије касније, кроз алузију на Тибула у елегији 3.9 збирке *Amores*, настоји да истакне ништавност надгробних натписа и то кроз поруку: да нам се као спомен на Тибула сачувао само његов епитаф – онакав каквог га Тибул предвиђа у елегији 1.3 – ми заправо ништа не бисмо истински знали о ванвременској вредности овог песника за ког се Овидије не либи да тврди како вечно траје у рајском пределу Елизија и у вечном сећању потоњих нараштаја (Huskey 2005: 379–380):

Memnona si mater, mater ploravit Achillem,
Et tangunt magnas tristia fata deas,
Flebilis indignos, Elegia, solve capillos!
A, nimis ex vero nunc tibi nomen erit! —
Ille tui vates operis, tua fama, Tibullus
Ardet in extracto, corpus inane, rogo. [...] (1–6)
Defugiunt avidos carmina sola rogos;
Durant, vatis opus [...] (28–29)
Si tamen e nobis aliquid nisi nomen et umbra
Restat, in Elysia valle Tibullus erit. (59–60)¹²³

Очит значај Тибулове елегије 1.3 потврђује још једна Овидијева алузија на њу, која се касније понавља и у збирци *Tristia* (3.3)¹²⁴, а у којој се песник недвосмислено усредсређује да на личном примеру исправи Тибулову „омашку” коју је Тибул на личну

¹²³ Ако су и Мемнона и Ахила оплакивале њихове мајке, / и ако смрт тужна погађа и божице веље, / распусти, Елегијо, у знак жалости косу! / Сад ће ти одвећ пригодно бити име што носиш. / Тибул, твој песник и слава твоја, / на ломачи високој сад ко трупло гори. [...] / Од похлепне ломаче само песме узмичу; / трају дела песника само [...] / Ако пак за нама остаје ишта сем сенке и имена, / Тибул ће сигурно онда у Елизиј отићи.

¹²⁴ quosque legat versus oculo properante viator, / grandibus in tituli marmore caede notis: / HIC . EGO . QVI . IACEO . TENERORVM . LVSOR . AMORVM . / INGENIO . PERUII . NASO . POETA . MEO / AT . TIBI . QVI . TRANSIS . NE . SIT . GRAVE . QVISQVIS . AMASTI / DICERE . NASONIS . MOLLITER . OSSA . CVBENT / hoc Satis in titulo est. etenim maiora libelli / et diuturna magis Sunt monimenta mihi, / quos ego confido, quamvis nocuere, daturus / nomen et auctori tempora longa suo. (3.3.71–81)

штету начинио испепавши свој надгробни натпис без икаквог експлицитног помена себе као елегијског песника. И сами коментатори Тибулове елегије 1.3 изненађени су да песник у оквиру епитафа не чини никакав помен овог типа, што се сасвим очекује, према паралелном читању са сличним местима код Овидија и пре Овидија код Проперција.

Међутим, изгледа да су Тибулове екскламације далеко суптилније и посве индиректне у односу на оне које испевавају Проперције и Овидије. Тибулов епитаф, премда не садржи ниједну директну реферернцу на елегијску поезију, заправо пресликава готово све термине који се провлаче кроз целу ову елегију, творећи у том пресликавању нова значења која у потпуности одговарају контексту поетичких прокламација типичних за римску елегију. На првом месту, како смо већ поменули, јесте Месалино име из епитафа, истакнуто и на почетку елегије са нарочитом споном оствареном придевом *temor* између његовог лика и трајања сећања на песника Тибула. Затим, карактеризација смрти придевом *immitis* из 55 стиха, одговара стиху 48, у којем се истим придевом ковачка вештина квалификује као немилосрдна јер је изнедрила свирепе мачеве – „Non acies, non ira fuit, non bella, nec ensem / Inmiti saevus duxerat arte faber” (47–48). На крају, епитафска фраза *terra ... marique*, иако се у том виду не експлицира истоветно нигде у остатку текста, својом конотативном вредношћу реферише, с једне стране, на пловидбу, коју је изнедрило Јупитерово доба и која је узрок песниковог тренутног удеса истакнутог на почетку, док се, са друге стране, утапа у најистакнутији симбол читаве елегије из трећег стиха – феачку земљу (*me tenet ignotis aegrum Phaeacia terris*). С тим у вези, испоставља се да Тибулов епитаф сумира у себи вредност расутих мотива који се протежу кроз целу елегију 1.3, а са извесном сигурношћу, премда ипак опрезно, можемо рећи и кроз целу елегијску поезију овог песника.¹²⁵ Дакле, и у случају придева *temor* примећујемо његово искрсавање на местима референтним за поетику, те отуда, како нам указује елегија 1.3, овај придев постаје индикатор најаве бесмртности песника и његовог литерарног монумента.¹²⁶

¹²⁵ „So the phrasing of Tibullus’ epitaph, though it contains no reference to love or poetry, is inextricably bound up on a thematic level with some of the poem’s most pervasive concerns. [...] Tibullus 1.3.55–6 do not in themselves offer a comprehensive summary of the motifs of Tibullan elegy, but — like the poet’s description immediately following this couplet of the eroticized underworld to which he can look forward after death — they nonetheless perform a consolidatory function. Read in conjunction, epitaph and afterlife are complementary: between them they encapsulate and juxtapose the two major strands of the poet’s world, Messalla and Delia” (Houghton 2013: 253–254).

¹²⁶ За даље испитивање ових трагова, највише ће допринети анализа Овидијеве елегије 3.3 у збирци *Tristia*, тј. испитивање бележења самог термина *monumentum* у њој.

Propertius	
1.4.19–22 ¹²⁷ Nec tibi me post haec committet Cynthia nec te quaeret; erit tantis criminis illa <i>memor</i> et te circum omnia alias irata puellas differet: heu nullo limine carus eris.	Цинтија ме теби препуштати неће, нити ће те више она икад звати. Такав злочин памтиће та добро. Нагрђен постаћеш код свих цура других – врло недраг гост баш свакога прага.
1.6.35–36 ¹²⁸ Tum tibi si qua mei veniet non <i>immemor</i> hora, vivere me duro sidere certus eris.	Ако ти наврати час сећања на ме, Не сумњај да живим под окрутном звездом.
1.11.5–6 ¹²⁹ ...nostri cura subit <i>memores</i> adducere noctes? ecquis in extreme restat amore locus?	Под окриљем ноћи да л' памтиш ме још? Да л' у кутку срца љубав ти још чуваш?
1.19.8–9 ¹³⁰ Illic Philacydes iucundae coniugis heros non potuit caecis <i>immemor</i> esse locis	Херој се Филакид у Подземљу мрачном супружнице миле још сећао своје.
2.13.39–40 ¹³¹ Tu quoque si quando venies ad fata, memento, hoc iter ad lapides cana veni <i>memores</i> .	А теби кад се дој судњи куцне час, запути се гробу, Цинтија, што памти.
2.34b.7–8 ¹³² Tu satius <i>memorem</i> Musis imitere Philitan ¹³³ et non inflati somnia Callimachi.	Боље стихом подражавај брижног ¹³⁴ Филету, и скромнога Калимаха снове.
3.11.71–72 At tu sive petes portus seu navita, linques, Caesaris in toto sis <i>memor</i> Ionio.	А ти, морнару, било да тражиш ил' напушташ луку, по читавом мору Јонском Цезара се увек сећај.
4.11.91–93 Seu <i>memor</i> ille mea contantus manserit umbra et tanti cineres duxerit esse meos discite venturam iam nunc sentire senectam.	Ако пак сенима мојим отац ваш остане веран, сматрао буде ли прах мој да верности тол'ке је вредан, мотрите помно на оца јер старост већ њему се ближи.

¹²⁷ Песма је адресирана на Баса, песниковог пријатеља који је и сам песник. Мало је вероватно да су у тексту дати стварни биографски подаци, што тврди и Проперцијев коментатор (Richardson 1976: 155)

¹²⁸ Песма је адресирана на Тула, песниковог пријатеља, и говори о песниковом оклевању да са Тулом пође на исток. Оправдање за одустајање од пратње пријатељу Проперције налази у вољеној жени из песама – Цинтији.

¹²⁹ Вољена Цинтија је на путовању у познатом монденском летовалишту Бајама, што чини песника узнемираним и сумњичавим.

¹³⁰ Ово је последња елигија прве књиге у којој се Цинтијино име апострофира. Уједно ово је, уз елигију 11 и 12, трећа и последња елигија прве књиге у којој је песник замишљен над разстанком са драгом. Разлика између ове и елигија 11 и 12, јесте та што су у ранијим елигијама мотиви ове замишљености били Цинтијина путовања и сумња на прељубу, док је у елигији 19 мисао о смрти као коначном разстанку покретачки мотив наратива у песми.

¹³¹ Ова елигија, за разлику од претходне наведене, исказује далеко озбиљнију песникову визију сопственог краја. Песникова предикција спровода је изречена и као предвиђање и као посмртна жеља. Наведена два стиха већ су била предмет проучавања у оквиру анализе термина *meminisse*.

¹³² У неким другим издањима у којима нема ситније поделе елигије 34, ови стихови се воде као 2.34.31–32 (на пример Richardson 1976).

¹³³ У рашчитавању текста постоје неслагања да ли придев *memor* треба читати као акузатив, те отуда као квалификацију Филетиног имена, или пак треба бити склон читању *tu memor est satius*, уз пригодан превод „боље је за тебе да свесно/пажљиво опонашаш Филету у својим песмама” (Ричардсон је склон да верује да је друга верзија вероватнија).

Интерпретација

За разлику од Тибуловог корпуса, у Проперцијевом је придев (*im*)*memor* далеко фреквентнији. Чини се мало вероватним да је могуће извести неко општије правило о песниковој употреби овог термина, будући да су контексти његовог бележења поприлично разнородни. Међутим, изведена статистика сугерише три карактеристике које можемо донекле уопштити. Најпре, придев се на два од осам забележених места јавља при адресирању песникових пријатеља-песника – елегија 1.4, упућена Басу и елегија 1.6, упућена Тулу. Та карактеристика следи манир који смо приметили и у Тибуловој елегији 1.3. С тим у вези, уочавамо да се елегијски песници одлучују на неретко имплементирање „стварних” саговорника, тј. конструката „других” (*alii*), управо на оним местима где намеравају да потенцирају на свом песничком *ja*. Овакви поступци искључиво су у спречи са песниковим правдањем (*recusatio*) који, премда је у највећем броју случаја приказан као ствар личног, друштвеног, па у извесној мери и политичког живота песника, заправо има за циљ да се пренесе у сферу поетичког и жанровског правдања – конструкт песника уверљиво прича о свом емотивном животу и односу са вољеном женом као да је он сасвим стваран, да би увек изнова тај однос везао за само стварање елегијских стихова, те на тај начин указао на своју позицију песника и ствараоца, а оправдање тих наизглед личних одлука, пренео на оправдање властитог песничког стваралаштва и одабир елегијског жанра. Отуда се сви конструкти „других” индиректно испостављају битни за разумевање аутопоетичких постулата сваког елегичара понаособ.¹³⁵

За другу уочљиву карактеристику коју нам пружа анализа места са употребљеним термином *memor*, можемо слободно рећи да је у још чвршћој вези са закључцима наслућеним кроз анализу истих места у Тибуловом корпусу. Придев се на чак три места директно везује за погребни контекст и предикцију коначног краја (1.19, 2.13 и 4.11). У прве

¹³⁴ Превод *брижан* одабран је у складу са тумачењем Allen 1975. Наиме, поменуто читање сугерише да, премда не налазимо ниједан генитив који би се експлицитно надовезивао на овај придев и указивао „чега се то Филета сећа”, разумевање стиха црпи се из ширег контекста. Будући да претходни стихови истичу немоћ грчких филозофа и трагичара да олакшају песнику Линцеју који у недоба нагиње да ствара у лирском жанру, може се разумети да насупротив тим ауторима који су *immemores* у односу на Линцеја, Филета је виђен као неко ко је итекако у овом погледу *memor* сиротог Линцеја, те ће његово штиво бити од користи Линцеју за песнички потхват у који се упушта – „I suggest that Propertius uses *memor* here [...] to mean as it regular means, in somewhat old-fashioned English *mindful of*” (Allen 1975: 72).

¹³⁵ У општијем сагледавању, а нарочито са освртом на Овидијев корпус где се ова идеја поприлично развија и сугестивније открива, наведени закључак није оспоравајућ. Ипак, посматрајући само елегију 1.4, у којој је придев *memor* употребљен неvezано за песниково *ja*, није сасвим извесно доћи до наведеног закључка.

две наведене елeгије мотиви смрти су иницирани песниковом предикцијом сопственог скончања. За наше истраживачке претпоставке, елeгија 1.19 отвара многобројне важне аспекте и утемељује врло живу и јаку хипотезу о вези и пресликавању конструкта вољене Цинтије са самом Проперцијевом поезијом, што као идеја у овој песми почиње да фигурира управо са стихом о Протесилају и Лаодамији, у ком се овај херој квалификује придевом *memor*:

illic Phylacides iucundae coniugis heros
non potuit caecis immemor esse locis,
sed cupidus falsis attingere gaudia palmis
Thessalis antiquam venerat umbra domum.
illic quidquid ero, semper tua dicar imago:
traicit et fati litora magnus amor. (7–12)¹³⁶

Говорећи о властитом крају и хипотетишући о свом загробном животу, Проперције се, за разлику од Тибула (1.3), и Овидија (*Amores* 3.9), не фокусира на предео у ком би могла да се нађе песничка душа, већ је и даље посве усредсређен на један од два конструкта своје поезије – вољену жену.¹³⁷ У том виђењу закључује да ма шта да постане по смрти (*illic quidquid ero*) – било да се метаморфозом преобрати, било да од њега остане само душа у неком непознатом простору, било да је судбина свег живог, како Лукреције тврди, једно херметично ништа – занавек ће заправо остати *tua imago* – Цинтијина слика¹³⁸. Дакле, оно што ће обликовати песников идентитет, име и његово ново постојање (ако се икакво може покојнику приписати), јесте слика коју је завештао у својим стиховима.¹³⁹ Управо се у

¹³⁶ Херој се Филакид, у Подземљу мрачном, / супружнице миле још сећао своје. / Жељан да такне је рукама аветним, / Тесалац се сенима у стари дом врати. / Тамо бићу сенка, али вечно твоја: / снажна љубав обале савладаће кобне. (Проперције 2014: 24)

¹³⁷ Michels (1955) у компаративној студији која испитује начине поимања смрти код Лукреција и Проперција, запажа да овај други за разлику од првог песника, никада не сагледава смрт као универзалан феномен и закон важећи за читаву природу, већ је код њега смрт увек засебан догађај. Нарочито је приметно да, говорећи о властитој смрти, песник њу увек увезује са одређеном ситуацијом или особом. С обзиром на то да лик Цинтије најчешће фигурира у оваквом контексту, испоставља се да у Проперцијевој поезији феномен смрти формира драматичну везу са феноменом љубави.

¹³⁸ Занимљиво је приметити да Проперције користи термин *imago* који сугерише значај визуелног аспекта за његово стваралаштво, а још интригантније је то да у контексту нестајања и смрти говори кроз овај термин чиме твори индиректну алузију на Лукрецијеве тезе из спева *О природи*, у којем ће се термини *sumulacrum* и *imago* срести у поприличном броју и многогде дефинисати контекст читања испеваног садржаја.

¹³⁹ Essential to this interpretation of Propertius is that Cynthia is both his lover and a symbol for Propertius's literary production. Recent scholarship has interpreted Cynthia in such a manner. For example, Barbara Flaschenriem argues that "Cynthia is so closely identified with Propertius' project as a writer of elegy, she becomes a focus of literary as well as erotic unease." As Flaschenriem points out, Cynthia affords two concerns for the Propertian narrator: their actual relationship and the poetry produced as a result of that relationship. Both of these concerns come to light in Elegy 1.19. The narrator says to Cynthia, concerning his legacy "Whatever I shall be there [in the afterlife], forever

Проперцијевој визији сопственог „постојања” по смрти примећује извесна разлика у односу на остале лирске песнике, али и на Лукреција – наине, Проперције смрт поима као завршетак сензитивне лепоте и његов фокус је увек на корпоралном аспекту човека, док је питање целовитог људског сопства од мањег значаја. И када описује покојнике, они се појављују као живи духови, са нарочитом пажњом посвећеном описима њиховог тела, док за пределе у којима они пребивају у том „другом” животу, овај песник има врло мало пажње¹⁴⁰. Проперцијеви духови, они за којима су њихови вољени остали на земљи да их оплакују, осећају и сећају се, те у том контексту можемо разумети и стих: *traicit et fati litora magnus amor* (1.19.12). На истом трагу је и део стиха из почетне елегије Проперцијеве наредне књиге – *laus in amore mori* – у којем се сумира сва предност смрти бића које је вољено, онако како то описују елегичари. Нарочито је сугестивно то што овај упадљив исказ срећемо у елегији 2.1 која је у готово свим аспектима програмска. Паралелним сагледавањем стихова 1.19.7–12 и поменутог исказа из стиха 2.1.47 можемо се наћи на трагу претпоставци да се овај елегичар опредељује да о смрти говори искључиво из перспективе жанра и свог поетског постојања – дакле, смрт која се утапа у слику виталног живота јесте само смрт римског елегијског песника који је живо и уверљиво опевао љубав у којој је дисао са сваким новим стихом. Та љубав симболизована је у лику вољене жене, у Проперцијевом случају Цинтије.

У друге две елегије са термином *memor*, поменуте у истом контексту (2.13 и 4.11), случај је стандарднији – оно што за бићем остаје на земљи (надгробник или вољено биће које ће покојника оплакивати), истакнуто је као субјект сећања (*lapides memores; ille (Paulus) memor*). Ови случајеви, уврежени на поменутој одлици да се песник транспонује у пределе смрти, доводе нас до треће карактеристике видне из анализе наведених места са термином *memor*. Елегија 2.13 недвосмислено поставља песника за објект сећања и спомињања, баш као то што чине и две њене премда мало даље претходнице, елегија 1.6 и елегија 1.11. Док се сећање на песника из два наведена места прве Проперцијеве књиге,

I shall be spoken of as your likeness” (illic quidquid ero, semper tua dicar imago, 11). The narrator’s concern is how he shall be remembered, or “spoken of” (dicar, 11) after his death. And to the narrator, whatever this recognition shall be, it is dependent upon his “likeness” (imago, 11) of Cynthia. The imago of Cynthia seems to be the poetic work which is inspired by the narrator’s love affair with her. (Merola 2014: 19)

¹⁴⁰ Изузетак је елегија 4.11 о Корнелији, где запажамо и просторни опис Подземља, чији атрибути термилошки одговарају атрибутима које Лукреције користи за описивање феномена смрти.

доводи у питање због песниковог привременог одсуства¹⁴¹, у другој књизи (2.13) се исто питање износи драматичније и упечатљивије – одлазак о коме песник говори јесте онај коначан.¹⁴²

Значај Проперцијевог истицања песника за предмет сећања вишеструко се валоризује примерима које смо у анализи издвојили у оквиру елегија 3.11 и 4.11. У издвојеној елегији треће књиге објекат на који придев *temor* реферише је сам Август. Ово место може указивати на тематску заокренутост која се у трећој књизи обелодањује, а већ у четвртој постаје извесна и у потпуности се заокружује. Међутим, упркос општој истраживачкој тенденцији која Проперцијево стваралаштво посматра на овај начин, треба ипак предност дати индицији према којој песник, што више одмиче са писањем, постаје конкретнији у исказивању идеје монументализације, и уједно с њом меморијализације, а које је у свом опусу и засновао кроз паралелу са истим процесима које је у држави и друштву спроводио Август. Поред истицања овог врлог примера *првог међу једнакима*, вредног памћења, у четвртој књизи, у елегији, 4.11, названој још и „краљицом елегија”, кроз придев *temor*, као и кроз целу ову елегију, исказан је светао *exemplum* Корнелије, врле римске жене чији је долазак из Подземља у циљу подсећања шта су дужности сваке жене у супружничком односу, на које подсећа и реституисани морални кодекс на ком Август инсистира. Дат је глас сенима преминуле Корнелије и њиме је испричан живот и смрт једне честите жене и мајке. Придев *temor* забележен на овом месту реферише на покојницу као објекат памћења, док је носилац сећања њен (верни) супруг. Творењем једног оваквог друштвено прихватљивог примерка, у оквирима специфичности жанра и његове носеће теме, наслућује се да песник покушава створити суптилну паралелу између свог случаја, опеваног у корпусу, и наведеног Корнелијевог примерка. Стога, закључујемо да придев имплицира песникову свест о сопственом песниковану, те да се његова значењска снага користи да се песник постави за предмет сећања у ком ће (п)остати песник чија поезија

¹⁴¹ У елегији 1.6 песник одустаје од поласка на пут са Тулом, док је у елегији 1.11 песниково неприсуствовање узроковано Цинтијиним путовањем у Баје.

¹⁴² Прелаз између ове теме оличене у два наведена елегијама прве књиге и елегије 2.13 свакако представља елегија 1.19, премда се у њој не експлицира песник као објекат придева *temor*, већ се тај закључак из свега испеваног индиректно намеће.

завређује друштвено одобравање. Томе у прилог иде и тематски заокрет, који је у трећој књизи потврђен управо овим придевом.

Ovidius	
<i>Amores</i>	
1.6.53 ¹⁴³ Si satis es raptae, Borea, <i>memor</i> Orithyiae, huc ades et surdas flamine tunde foris.	Тако ти, Бореју, сећања на Оритију коју оте, овамо дуну и глува врата задрмај снажно.
1.14.38 ¹⁴⁴ Debes <i>inmemor</i> esse tui.	Заборавити мораш некадању себе.
2.11.37 ¹⁴⁵ Vade <i>memor</i> nostri vento reditura secundo	Путуј мислећи на ме, с повољним ветром се врати.

¹⁴³ Литература предлаже читање овог Овидијевог стиха као пародију Проперцијевих стихова из елегике 3.7, о Пету који се утапа у мору, а све због грамзиве жеље за стицањем богатства: „sed tua nunc volucres astant super ossa marinae, / nunc tibi pro tumulo Carpathium omne marest. / infelix Aquilo, raptae timor Orithyiae, / quae spolia ex illo tanta fuere tibi?” (Prop. 3.7.11–14). „The appearance of Orithyia was limited to serious mythological, usually epic, contexts. What is suitably serious in Propertius becomes parody in Ovid. He uses the Propertian reminiscence to introduce a humorous, mock-epic section of his paraclausithyron. This would be humorous in and of itself since both Ovid's appeal to Boreas and his threats (57–58) are ridiculous in view of his situation. In addition, Ovid has rejected the stateliness of Propertius' mythological allusion in favor of the more prosaic art of persuasion. The myth of Boreas and Orithyia in his hands becomes a reason why the North Wind should break the door down for him. Ovid's insistence on the practical – the fact that Boreas having felt love himself should come to his aid – is what creates the parody and humor here” (Morgan 1997: 43). У контексту наведеног запажања да се митолошки пример (*exemplum*) Оритије потеже искључиво у озбиљнијим садржајима, какав је еп, вредно је поменути место на ком се подоста раније у односу на римске елегичаре, још код Платона јавља овај пример – у *Федру* (229b), Сократ и Федар за разговор бирају ливаду поред реке Илиса са које је, како се говори, Бореј уграбио Оритију. Тиме Платон сачињава простор да уведе Федрово питање Сократу да ли верује у ту причу, те да нашироко образложи Сократово мишљење: „Та кад не бих веровао, као наши учени људи [философи], то не би било чудновато. Тада бих, мудрујући, тврдио да ју је [...] Борејино дување оборило са оближњих стена, па кад је на тај начин изгубила живот, рекло се да ју је Бореја уграбио [...] Али ја, Федре, налазим да су таква објашњења иначе лепа, само изискују веома велику вештину и велики напор, и онај ко их се лаћа, није баш сасвим срећан човек, бар утолико уколико затим мора према разуму објашњавати и прилику Хипокентаура, па затим и прилику Химере, и затим се гомила цело мноштво сличних појава [...] А ја за тај посао немам слободна времена. Узрок је томе, драги мој пријатељу, овај: не могу, како делфијско писмо наређује, још ни сама себе да познам, па ми се чини смешно да, кад још ни то не знам, испитујем ствари које ме се не тичу” (Platon 2006: 81).

¹⁴⁴ Елегија се наизглед бави женским робовањем улепшавању, услед којег је Корина, несрећним фарбањем, изгорела косу, због чега ће посегнути за перикама израђеним од косе поробљених варварки, које су уврштене у ратни плен. Заправо, елегија у метафорској инстанци значења отвара дискурс о моћи, култури и свему ономе што се означава термином *Romanitas*, укључујући на првом месту римски идентитет, што је неретка, премда закулисна, тема августовске књижевности – „*Amores* 1.14 uses the topic to suggest Romans' increasing political and economic dependence on provincial subjects as they attempt to articulate their identities using imported labor and consumer goods” (вид. Pandey 2015). Наведени стих – *Debes inmemor esse tui* – нарочито је погодан за иронично читање које подразумева наведени контекст.

¹⁴⁵ Тематика песме одговара Проперцијевој песми 1.11, о Цинтијином путовању у Баје. Међутим, ова Овидијева елегија садржи и мотиве из Проперцијеве већ помињане елегике 3.7 о Пеету – проклетство открића брода, окрутност мора и страх од утапања, зазивање ветрова.

3.7.75–76 ¹⁴⁶ Sed postquam nullas consurgere posse per artes <i>inmemoremque sui procubuisse videt</i>	Након што виде да техника ниједна од помоћи није, и да беспомоћан лежим игноришући је...
3.14.48 ¹⁴⁷ Sit modo “non feci” dicere lingua <i>memor</i> [...]	Само кад би порекла, и изрекла једно „нисам” [...]
<i>Tristia</i>	
1.1.10; 17–19 Fortunae <i>memorem</i> te decet esse meae. ¹⁴⁸ [...] Siquis, ut in populo, nostri non <i>inmemor</i> illi, siquis, qui, quid agam, forte requirat, erit: vivere me dices, salvum tamen esse negabis.	Моју судбу ваља да памтиш [...] а ако се у народу буде нашао неко да ме се сети и пита како сам, ти реци да сам жив, али да читав нисам.
1.8.49–50 ¹⁴⁹ effice, peccati ne sim <i>memor</i> huius, et illo, officium laudem, quo queror, ore tuum.	Учини да заборавим овај удес а да твоје дело почну хвалити моја уста која сада кукати само знају.
2.181 Parce, pater patriae, nec nominis <i>inmemor</i> huius olim placandi spem mihi tolle tui.	Поштеди ме, отаџбине оче, не заборави моје име и не односи ми наду на милост твоју.
3.8.8–10 aspicerem patriae dulce repente solum, desertaeque domus vultus, <i>memoresque</i> sodales, caraque praecipue coniugis ora meae.	... да слатко спазим отаџбине тло, обрисе дома што га напустих, пријатеље који ме памте, и лице, пре свега, жене ми драге.
4.3.10; 16–18 Sitque <i>memor</i> nostri necne, referte mihi. [...] Non mentitura tu tibi voce refer, esse tui <i>memorem</i> , de qua tibi maxima aura est	Реците ми, мисли ли на ме, или не? [...] Реци себи, гласом што лажљив није, да те памти она што од свих ти је брига прва,

¹⁴⁶ Елегија је песников ламент над својом сексуалном импотенцијом. Одмах у елегији 3.8, која за овом елегијом следи, исказује једну другу немоћ – недостатност својих поетских бравура да му отворе пут до циља на који се намерио, а који је иза врата на дому вољене. У елегији 3.7.57–61 (*Surdaque blanditiis saxa movere suis. / Digna movere fuit certe vivosque virosque; / Sed neque tum vixi nec vir, ut ante, fui.*) Морган (Morgan 1997: 91) кроз своју опсежну студију приказује и врло јасну Овидијеву имитацију Проперцијевог стиха 1.9.29–2 (*qui non ante patet, donec manus attingit ossa: / quisquis es, assiduas a fuge blanditias! / illis et silices et possint cedere quercus, / nedum tu possis, spiritus iste levis.*): „The power of the girl's *blanditiae* is discussed by each poet. Propertius expresses the attitude that nothing and certainly no man can withstand such powers. Ovid echoes this sentiment and then promptly turns around and tells us that he, to his horror, withstood them. The contrast with Propertius increases the force of Ovid's self-deprecation. He wants to emphasize his total failure as a lover and the use of imitation which creates contrast adds extra strength to his self-loathing”. Уз истакнуту алузију, иста елегија садржи још једну, али на Проперцијеву 2.22, у којој песник истиче да све и да га задеси удес Тамирија појца – слепило, песник неће моћи да остане слеп на лепоту (19–20), док Овидије противречи овом Проперцијевом парадоксу питањем: „Шта вреде лепа сликарска дела сиротом Тамирију? (63). Видети Hallett 2012: 279.

¹⁴⁷ Елегија на врло врцав начин подсећа на пресократска оспоравања истине која се дојми путем чула, и допушта неповерење у чуло вида. Наиме, за песника је равно смрти сазнање о прељуби вољене – *Mens abit et morior quotiens peccasse fateris, / Perque meos artus frigida gutta fluit. / Tunc amo, tunc odi frustra quod amare necesse est; / Tunc ego, sed tecum, mortuus esse velim!* (37–41) – а описане последице сугеришу све оне познате из Катувових песама (51 и 85). Међутим, треба приметити да, према Овидију, тек поимање стварности разумом (*mens*), и женино директно признање, доприноси да актер прихвати чињенице као истините: „*Si tamen in media deprensa tenebere culpa, / Et fuerint oculis probra videnda meis, / Quae bene visa mihi fuerint, bene visa negato — / Concedent verbis lumina nostra tuis*” (43–46). Код Катугла, као и доцније код Проперција, чулу вида је дат непревазиђен значај, врло складно Лукрецијевој доктрини.

¹⁴⁸ Стих је испеван као логичан закључак зашто је књига неукрашена – они који су *felices* својим књигама додају украсе и боје. Овидије је *exul* и његова књига опева његов удес.

¹⁴⁹ За песника је издаја блиског пријатеља једнака пркосу природним законима.

quodque potest, secum nomen habere tuum?	и да чува име твоје јер једино то још може.
5.1.24–25 ¹⁵⁰ quod superest, animos ad publica carmina flexi, et <i>memores</i> iussi nominis esse mei.	Преобратих људима мисли на државне песме ¹⁵¹ , И учиних да ме памте.
5.3.43–44 Huc ades et casus releves, pulcherrime, nostros, unum de numero me <i>memor</i> esse tuo.	Дођи и откриј моју судбину, красни, памтећи да сам један од твојих.
5.4.43–44 Pro quibus affirmat fore se <i>memorem</i> que piumque, sive diem videat sive tegatur humo.	Стога ти потврђује ¹⁵² да памтиће те и праведан бити, било да бели дан гледа, или земљом да се покрива.
5.9.3–4; 20 Te canerem solum, meriti <i>memor</i> , inque libellis crevisset sine te pagina nulla meis. [...] Нос quoque, quod <i>memores</i> possumus esse, tuum est.	Памтећи заслуге, само о теби бих певати могô, јер без тебе у књигама мојим, ниједна се страница указала не би. [...] па и то што памтити могу, заслуга је твоја.
5.13.23 <i>Inmemorem</i> quam te quisquam convincat amici	...но што би те ико убедити мог'о пријатеља да збришеш из сећања свог

Интерпретација

Код Овидија у збирци *Amores* придев *memor* среће се свега пет пута. Од тога два пута у својој негираној форми (*inmemor*). На два места бележи обраћање жени, с тим што је на једном месту жена носилац придева (2.11), а објекат је сам песник, док је на другом месту (3.14) „језик” *memor* (или би барем, према Овидијевом стиху, требало да буде). Овидије и на трећем месту у овом делу користи придев у контексту обраћања (1.6) – моли Бореја да се сети Оритије коју је отео, при чему и овде, као и код Проперција, видимо призивање сећања на прошлост ради функционалне и корисне егземплификације за примену у садашњости. Специфичност овог места огледа се у томе што позивање на „сећање” Бореја, врло лако може бити тумачена у литерарном контексту – ова митолошка прича је искоришћена и у Проперцијевој елегiji 3.7, на коју је досадашња литература већ указала (Morgan 1997: 43).

¹⁵⁰ Песник наглашава да његова песма више није врцава и не задире у интимне и шкакљиве теме. Како наглашава у претходном стиху, тај ритам и сензибилитет читалац пре треба да тражи у Гала, Тибула и Проперција.

¹⁵¹ Израз *publica carmina* треба видети као супротност тематици љубавне поезије. Овидијеву пету, последњу књигу тужалки морамо читати опрезно, са свешћу о томе да песник њоме покушава да умилостиви Августа, будући већ три године у изгнанству.

¹⁵² Писмо говори о Овидију у трећем лицу.

Наведено место из елегије 2.11 ваља истаћи у вези са закљученим концептом који је до сада више пута препознат у Проперција и Тибула, док су код Овидија у досадашњем прегледу на више места регистровани његови трагови – једном од два главна конструкта жанра, вољеној жени, намеће се дужност сећања на конструкт песника, уз песникову стрепњу да ће њено путовање подстаћи заборав. Уопштено посматрано, бележење придева у оквиру збирке *Amores* нема већих поклапања и доследности.

У делу *Tristia* знатно више пута срећемо истакнути придев – чак тринаест пута – при чему је и контекстуални аспект другачији у односу на онај из збирке *Amores*. У скоро свим примерима сам песник и његова судбина су објекти сећања, а мењају се само субјекти који то сећање носе: песничка збирка, вољена жена, пријатељи, Август, бог Бакхо. Једино у елегји 5.9 срећемо песниково обраћање адресату који је исказан у другом лицу, и који је по свему судећи и предмет и тема самог певања – песма треба да остави траг и успомену на ваљану особу и њено дело како оно не би никада било заборављено¹⁵³. Опсервација елегије 5.9 показује се драгоценом будући да у њој песник коначно износи свој став и оцењује поезију високом оценом (за коју се претпоставља да је и заслужује, а која јој из различитих разлога често бива ускраћена). Поред истицања песничке моћи, још једном приказује саму способност памћења у позитивном светлу.

Оно што можемо сумирати за сва побројана места из обе Овидијеве збирке, јесте да су готово све елегије у којима се бележи термин *(im)memor*, већ биле анализирани у одељку у ком смо на истом корпусу претраживали термин *meminisse*. Изузетак је елегја 3.14 у збирци *Amores* и елегје 1.8 и 3.8 из збирке *Tristia*. С тим у вези, закључујемо да песникова употреба термина сећања/оспомењавања подлеже извесној законитости и није у сасвим невезаној употреби у претраженом корпусу. Елегје које у извеснијој мери имају функцију у процесима меморијализације и монументализације, свакако бележе фреквентнију употребу ових термина и погодно су штиво за наша даља и детаљнија испитивања.

¹⁵³ Martelli (2013: 185) потврђује ову специфичност у елегји 5.9 контрастирајући је са елегјом 5.14. Док у овој другој елегји на жени остаје процес комеморације песника, у првој, за разлику од елегје 5.14 и за разлику од већине осталих, на песнику је да комеморише пријатеља. Овидије је овде експлицитан о моћи своје поезије, и нимало скромно о тој моћи говори. Елегју смо већ обрадили у секцији примера са термином *meminisse*.

• MONUMENTUM

Propertius	
3.2.18 Carmina erunt formae tot <i>monumenta</i> tuae.	Песме биће спомени толке твоје лепоте.
3.11.63–65 Hannibalis spolia et victim <i>monumenta</i> Syphacis, et Pyrrhi ad nostros Gloria fracta pedes? Curtius expletis statuit <i>monumenta</i> lacunis	[...] ратна знамења Ханибала и спомен на побеђеног Сифакса и Пира што славу изгуби, под наше ноге? Испунивши увалу, Курције начини редак спомен;
4.6.11;16–18;67–70 Musa, Palatine referemus Apollinis aedem: [...] est Phoebi fugiens Athamana ad litora portus, qua sinus Ioniae murmura condit aquae, Actia Iuleae pelagus ¹⁵⁴ <i>monumenta</i> carinae, nautarum votis non operosa via. [...] Actius hinc traxit Phoebus <i>monumenta</i> , quod eius una decem vicit missa sagitta ratis bella satis cecini: cithara iam poscit Apollo victor et ad placidos exuit arma choros.	Музо, о храму Аполона Палатинског певаћемо [...] Постоји скривена лука на атаманској обали Фебовој, чији залив умирује мрмор јонског мора, (и) акцијски спомен ¹⁵⁵ на лађу јулијевску, повољан пут по молитвама морнара. [...] Из тога, споменик доби акцијски Феб, јер једна његова одапета стрела десет је лађа уништила. Доста о рату певах, Аполон победник сада лиру иште и скида оружја своја зарад мирнодопских игара.
4.7.43–44 Nostraque quod Petale tulit ad <i>monumenta</i> coronas, codicis immundi vincula sentit anus.	Зато што на гроб ми носила је цвеће, стару су Петалу везали за директ.

Интерпретација

У Проперцијевом опусу термин *monumentum* срећемо укупно шест пута, три пута у трећој, и исто толико пута у четвртој књизи. Но, иако се у литератури због тематских варијација које проређују помен вољене Цинтије и донекле измештају фокус певања – или га барем разређују – неретко истиче да је већ у трећој књизи, а нарочито у четвртој, дошло до тематског заокрета, први помен термина *monumentum* стоји у најближој могућој вези са конструктом жене из Проперцијеве поезије – Цинтије. Наиме, песник у елегији 3.2 реферише на своје песме као споменике лепоте своје драге. Након успеха прве књиге песама (*Monobiblos*), Проперције веома охрабрено кроз целу другу књигу почиње да проматра

¹⁵⁴ Ричардсон (Richardson 1976: 449) предлаже читање *propter* на месту речи *pelagus*. У супротном, реч *pelagus* била би апозиција речи *sinus* (или пак *portus*), што је у потпуној значењској супротности. Утолико више што би онда синтагма *Actia monumenta* дошла као нова апозиција.

¹⁵⁵ Према читању које је понудио Ричардсон, акцијски спомен не би се односио директно на Јонско море већ на храм Аполонов, подигнут на акцијском врху, у част Октавијанове победе.

улогу поезије, тј. хвалу или покуду које се њоме завређују, као видове константног обнављања сећања на предмет и тему опевану у тој поезији (Mader 1993: 337). С тим у вези, првих пет елегија треће књиге, које уједно важе и за програмске песме, креиране према идејном узору представљеном у Хорацијевим *Римским одама*, долазе у логичном стваралачком следу – док се сва убеђивачка моћ текстуалног конструкта који носи лирско *ја* у првој књизи заснива искључиво на директном дијалогу са конструктом жене, у другој књизи се искоришћава предност тога што је мушки конструкт обележен личном улогом песника, те се и сва персуасивност премешта на моћ и функцију поезије.¹⁵⁶ У том процесу, најважнијом се испоставља чињеница што поезија може да обесмрти објекат свог певања, те се на томе почиње инсистирати, што и потврђује елегија 3.2. У многим аспектима се Проперцијева трећа књига може читати кроз завесу створену феноменом *aemulatio* на релацији Проперције–Хорације, те тако и елегија 3.2 као одговор и надигравање Хорацијеве чувене оде 3.30¹⁵⁷. Међутим, оно што је кључно у одмицају који Проперције чини, утквено је управо у стиху са термином *monumentum*: *Carmina erunt formae tot monumenta tuae* (3.2.18). Дакле, док Хорације до краја остаје фокусиран на своју песничку славу, и говори о једном, претпоставићемо свом личном споменику, Проперције завештава више споменика, и то не својих личних (премда ће се они посредно испоставити његовим). Проперцијеви *споменици* подижу се у знак сећања и зарад трајања сећања на стални објекат свег његовог певања, а то је конструкт жене именоване у корпусу као Цинтија. Уз то, нимало случајно, запажа се наглашеност мотива лепоте (*forma*) чиме нас аутор подсећа на неопходност постојања женског конструкта у тексту, тј. визуелних квалитета који су својствени овом конструкту и путем којих се успоставља директнија веза текстуалног ткива са материјалним артефактима својственим ликовној и архитектонској уметности.

У монументалном прогласу из Проперцијеве песме 3.2, заправо се сабира снага дистинктивног карактера овог елегичара и индивидуални циљ његовог стваралаштва –

¹⁵⁶ Исти развојни пут може се означити и именовањем почетног и циљног поетолошког места као улоге *amator* и улоге *poëta*.

¹⁵⁷ Exegi monumentum aere perennius / regalique situ pyramidum altius, / quod non imber edax, non aquilo impotens / possit diruere aut innumerabilis / annorum series et fuga temporum. / non omnis moriar multaue pars mei / vitabit Libitinam; usque ego postera / crescam laude recens, dum Capitolium / scandet cum tacita virgine pontifex. / dicar, qua violens obstrepit Aufidus / et qua pauper aquae Daunus agrestium / regnavit populorum, ex humili potens, / princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos. sume superbiam / quaesitam meritis et mihi Delphica / lauro cinge volens, Melpomene, comam.

песник је кроз цео свој корпус замишљен над чињеницом неумитног нестајања, те јој се одупире кроз своје стихове, премда се чини да она увек изнова искрсава и обара све људске отпоре рођене њој у инат. Међутим, изгледа да је за овог песника, за разлику, на пример, од његовог претходника Лукреција, ишчезавање лепоте далеко трагичније од свег другог нестајања.¹⁵⁸ Творећи симболичку спону женског конструкта и лепоте *per se*, песник најпре у елегији 2.2 изражава чуђење што је уопште могуће да на земљи траје нешто онострано каква је лепота опеване жене – *cur haec in terris facies humana moratur?* (2.2.3), те изражава бојазан да ће и она, премда нетипична и готово божанска, ипак свенути од старости као и све друго виђено на земљи – *hanc utinam faciem nolit mutare senectus, / etsi Cumaetae saecula vatis aget!* (2.2.15–16). Убрзо, у елегији 2.5.28, песник експлицира изједначење Цинције и лепоте (*Cynthia, forma potens*), да би већ у елегијама 2.11¹⁵⁹ и 2.12¹⁶⁰ указао на своју песничку моћ и уметност као једини могући начин очувања те (оностране) лепоте од старења и неумитног уништења. При одмицају у читању ка завршетку друге књиге, у елегији 2.25 проналазимо и песникову констатацију којом потврђује све најављено у претходним, овде побројаним, елегијама друге књиге – *ista meis fiet notissima forma libellis* (2.25.3) – да би другу књигу затворио аутентичном сфрагидом са својим именом: *Cynthia quin etiam versu laudata Propertii, / hos inter si me ponere Fama volet* (2.346.69–70).

Дакле, кроз целу другу књигу, како видимо, Проперције дакако поставља основе за исказ о монументу из елегије 3.2. Штавише, са трећом књигом, али није погрешно рећи већ и са завршним елегијама друге књиге, песник указује на важност свог ауторства, и предвиђа значај своје улоге *меморатора*, коју ће и нарочито истаћи на месту 3.1.33–38, у претходници елегије 3.2 са прогласом монумента, посегнувши за Хомеровим примером као панданом:

¹⁵⁸ Будући да смо у задатак ставили испитивање одношења аутора према песничком делу као споменику, при чему *monumentum* као идеја у себи носи квалитет опстајања и пренебрегавања ишчезнућа сваке врсте, не треба да чуди потреба да се анализом обухвати и аспект који елегијско песништво упућује на Лукрецијево дело, за оно време дакако утицајан спис чија је главна преокупација настајање, нестајање и постојање свих ствари које бивају на свету, те и сам свет.

¹⁵⁹ Песник истиче да уколико он лично одустане од опевања Цинције, она ће остати *ignota*. Све и да је буде неко други (*alii*) опевао, исто је – Проперцијева уметност је једина која свој предмет певања може сачувати од апсолутног нестанка и заборава.

¹⁶⁰ У овој елегији се наставља поента њене претходнице из збирке: *quam si perdidit, quis erit qui talia cantet, / (haec mea Musa levis gloria magna tua est), / qui caput et digitos et lumina nigra puellae*. Нарочит аспект тумачења допушта контекст елегије која је у целости посвећена ликовном приказу Амора, чији лик песник правда његовом функцијом и дејством о ком сведочи према личном искуству.

nec non ille tui casus memorator Homerus
posteritate suum crescere sensit opus;
meque inter seros laudabit Roma nepotes:
illum post cineres auguror ipse diem.
ne mea contempto lapis indicet ossa sepulcro
provisumst Lycio vota probante deo.¹⁶¹

Проперције, дакле, стихом *carmina erunt formae tot monumenta tuae* из елегије 3.2 врло директно указује на успостављену везу између алегоричког и стварног споменика (*monumentum*), а истицање такве везе, након што је испевао више од педесет елегија и већ створио препознатљиву особеност свог стваралаштва – специфичну везу конструктора – враћа нас на песников лични захтев да се преиспита став друштва према књижевном тексту и према појединцима који су творци таквих текстова. Водећи се побројаним местима треће књиге на којима се бележи термин *monumentum*, примећујемо да се кроз целу ову књигу укрштају референце на две „врсте” споменика, чиме се учвршћује песников поменути захтев – тако у 3.11, Проперције набраја конкретне материјалне споменике подигнуте од стране успешних, политички истакнутих појединаца као симболе њихових победа и подвига. Међутим, ако осмотримо читав контекст песме, а не само издвојене стихове у којима се бележи термин *monumentum*, уочавамо већ описан значењски спој споменика и форме женског конструктора чији је главни квалитет лепота.

Наиме, песма започиње оправдањем конструктора песника због немоћи да раскине ропске ланце љубави који симболизују водећу тему свег његовог певања, те се, у ту сврху, нижу актуелни, историјски и митолошки примери сличног робовања. Испоставља се да је централни пример онај који се, премда није експлицирано, односи на Клеопатрину, не само емотивну доминацију над Антонијем, већ и политичку над самим Римом. Песник подсећа на чињеницу о којој, готово лукрецијевски сигурно, пева – *vicit victorem candida forma virum* (3.11.16) – и евоцира своју елегију 3.2 у којој је овој најмоћнијој од свих сила – женској лепоти – подигао спомене, да би, готово као антиподе, излистао материјалне монументе великана римске историје, чији се след завршава Августовим ликом и делом. Роман (Roman 2014: 189) у својој изванредној студији нарочито скреће пажњу на идеје моћи, ропства и на Августову фигуру, те отуда у овој елегји, богатој контроверзним темама, издваја као

¹⁶¹ Песник твога пада и несреће, Хомер, / Стекао је славу у срцу потомства. / И мене ће Рим славити у потомству. / Проричем себи тај дан посмртне славе. / Камен ми не треба на презреном гробу, / Пошто ми Аполон услишио жеље. (Проперције 1966: 58)

главну преокупацију питања који су извори славе и на који начин се јавни успеси претварају у трајни културни престиж. Међутим, чини се да ова елегија првенствено, ако не и у потпуности, задире у проблем песниковог личног успеха и указује на његов песнички споменик – споменик лепоти, проглашен само неколико елегија раније, а поново призван почетним стиховима елегије 3.11, уврштавајући га у низ добро познатих споменика (*monumenta*) истакнутих појединаца из римске историје, који су трајно уобличили изглед Рима. Посматрајући наведени низ из тог угла, Проперције је на прочељу, а сам Август, у том тренутку најмаркантнија политичка фигура, на зачељу. Читава ова елегија очито се нимало случајно не завршава бележењем термина меморијализације које смо анализирали у претходним сегментима (*memorabit* (69), *memor* (72)), а који својом вишезначношћу могу реферисати колико на споменике материјалне природе, какве би биле скулптуре Аполона Акцијског подизане у знак Августове победе, толико и на песников литерарни споменик који надахњује божанска природа Аполона.

У елегији 4.6 термин *monumentum*, у два наврата, реферише на конкретно архитектонско здање – храм Аполонов.¹⁶² Међутим, не можемо занемарити да песник и у овој елегији, у целости посвећеној слављењу храма и величању повода његовог посвећења – Августове победе – придаје велики значај улози песника у процесу меморијализације. Наиме, при почетку елегије, читалац сазнаје песников наум – *Musa, Palatine referemus Apollinis aedem* (11) – затим му се предочава да је на истакнути *споменик* указано путем песниковог певања, врло посредно (*bella satis cecini*, 70), да би се при крају разоткрила читава плејада песника који учествују у прослављењу догађаја вредних памћења, и то, претпоставићемо, далеко учинковитије од сваког материјалног споменика¹⁶³.

Последње наведено место, из елегије 4.7, занимљиво је јер је оно једино у читавом Проперцијевом корпусу елегија на којем је значење *monumentum* употребљено врло спецификовано и сведено на надгробни споменик. Будући да се за обележавање надгробних

¹⁶² Уколико не бисмо пратили предложено Ричардсоново читање, те третирали синтагму *Actia monumenta* као апозицију уз Јонско море, употреба термина *monumentum* добила би обресе пренесеног значења: дакле, песник Јонско море третира за *monumentum*, да би по оваквом именувању открио чега је Јонско море постало трајни сведок – Августове и Аполонове „божанске” победе код Акција.

¹⁶³ *ingenium positis irritet Musa poetis: / Vacche, soles Phoebos fertilis esse tuo. / ille paludosos memoret seruire Sycambros, / Cepheam hic Meroen fuscaque regna canat, / hic referat sero confessum foedere Parthum: / reddat signa Remi, mox dabit ipse sua: / siue aliquid pharetris Augustus parcet Eois, / differat in pueros ista tropaea suos.* (4.6.76–83)

споменика много чешће срећу термини *bustum* или *sepulchrum*, сматрамо да ово место завређује посебну пажњу. Нарочиту пажњу захтева и осврт на необичност теме ове елегичке у оквиру четврте Проперцијеве књиге која је посвећена опевању локација и здања од важности за римску културу.¹⁶⁴ Најпре, елегију 4.7 уводе стихови који као да опонирају Лукрецијевим поставкама¹⁶⁵ о непостајању загробног живота – *Sunt aliquid Manes: letum non omnia finit, / luridaque euictos effugit umbra rogos* (1–2). Истовремено, читалац је пред изазовом да открије да ли песник пародира веру у ову врсту живота, или латентно покушава да протури сатиричне ноте – међу елегијама о култним местима искрсава једна у којој је сва пажња усмерена на Цинтијин гроб, који никако не одговара карактеру других опеваних места у светлу досадашњих тумачења четврте Проперцијеве књиге за компромис који је песник приморан да направи са Августовом политиком.

Међутим, изгледа да употреба термина *monumentum* за Цинтијин гроб, уместо друга два дакако фреквентнија термина, говори у прилог поменутој тези о сатиричној ноти, и то нарочито ако се у обзир узме употреба истог термина у претходно анализираној елегији четврте Проперцијеве књиге. Уз то, Цинтијин дух песнику упућује речи које нас нагоне на дубље промишљање ове елегичке у њеној целисти и са претпостављеним алегоричким подтекстом – *non tamen insector, quamuis mereare, Properti: / longa mea in libris regna fuere tuis* (49–50). Одавде Ричардсон (Richardson 1976: 459) доноси закључак: „The irony of this verse should not escape us; it is more important to her to have been the subject of his poems than to have been the object of his love”. Цинтијину преокупацију Проперцијевим стваралаштвом, посвећеном њој самој, нарочито заокружује следећи њен исказ у овој елегији: *et quoscumque meo fecisti nomine uersus, / ure mihi: laudes desine habere meas* (77–78). У том, премда је изнела захтев за поништењем *monimenta* своје лепоте (*formae*, према 3.2.18) и себе уопште – тј. Проперцијевих ранијих, и то најаутентичнијих елегија – Цинтија завршава своју посету молбом за епитафом на стварном надгробнику: *'hic Tiburtina iacet aurea Cynthia terra: / accessit ripae laus, Aniense, tuae.'* (85–86).

¹⁶⁴ Утолико се више претходно тумачена елегија ове књиге (4.6) може разумети у светлу додворавања Проперција принцепсу, будући да песник опева акцијски рт, место Октавијанове победе, као једно од места велике важности за Рим, тј. као још једну његову важну историјску и културну одредницу.

¹⁶⁵ Још експлицитнију алузију на Лукрецијеве стихове учожавамо при завршетку ове Проперцијеве елегичке (4.7.87–90).

Сабирањем закључака донетих на основу поступног тумачења употребе термина *monumentum* у Проперцијевом корпусу, а нарочито након узимања у обзир и свих трагова добијених из анализе осталих термина меморијализације у елегијама овог песника, стиче се утисак да је песник врло плански посезао за поменутиим терминима. Испоставља се да је привидна значењска дисперзивност и неповезаност употребљена тако да ипак усмерава ка једном циљу – да се истакне тематски значај жене за елегијски жанр; да се подсети да је она конструкт и да као таква поседује квалитативну вредност уметничког дела, равну оним ликовним и архитектонским; да се укаже да лепота, отелотворена уметношћу, једина побеђује у борби са горком чињеницом нестајања (*candida forma vicit*), те да сваки „споменик” лепоте не вреди никако мање од „споменика” славних појединаца подизаних са циљем да креирају историју и трајно сећање на римску културу. На крају, на истом путу који је започет у завршници друге и настављен кроз трећу књигу, песник нетипичном елегијом 4.7 твори најчвршћу могућу спону двеју врста споменика – фактичких и фиктивних – од којих се ови други испостављају значајнијим за сваког појединца, али исто тако и недоступним свима онима који нису посленици књижевности, и то, понајпре, оне у стиху. Песник, напоследку, иако суптилно, покушава кроз термине монументализације и меморијализације да парира онима који овековечују свој лик и дело дижући стварне споменике од камена свуда по римској држави. Отуда елегичар кроз своје књиге песама поступно интензивира сличну идеју аутокомеморације која, како видимо, попут носеће конструкције држи све песме у корпусу скупа, творећи једну ауторску целину и истичући значај постојања једног „песника-меморатора”.

Ovidius	
Amores	
1.7.31 ¹⁶⁶ Pessima Tydides scelerum <i>monimenta</i> reliquit, ille deam primus perculit – alter ego!	Тидејев син, најгоре спомене на злочин даде, први је оборио богињу, а други ја сам.
Tristia	
2.419–420 Suntque ea doctorum <i>monumentis</i> mixta virorum, muneribusque ducum publica facta patent.	Ова (дела) помешана су са делима учених писаца и јавно доступна захваљујући вођама нашим.
3.3.73–80 ¹⁶⁷ „Hic ego qui iaceo tenerorum lusor amorum ingenio peruii Naso poeta meo At tibi qui transis ne sit grave quisquis amasti dicere: Nasonis molliter ossa cubet” hoc satis in titulo est. Etenim maiora libelli et diuturna magis sunt <i>monimenta</i> mihi, quos ego confido, quamvis nocuere, daturus nomen et auctori tempora longa suo.	„Ја, што почивам овде – забављач стихова меких, Назон песник – с талента свог пострадах. Крај мене кад прођеш – иког ако заволе икад – нек ти не буде тешко рећи „лака нек је земља Назону”. За епитаф то је доста. Трајнији пак спомен и већи у књигама ми је, премда знам да штету ми нанеше – оне ће свом творцу сачувати име и трајање дуго.
5.14.1–2 Quanta tibi dederim nostris <i>monumenta</i> libellis, o mihi me coniunx carior, ipsa vides.	Жено моја, од себе ми сама дража, видиш и ти какав доби у књигама мојим спомен.

Интерпретација

Термин *monumentum* се у Овидијевом опусу среће само једном у збирци *Amores* и три пута у збирци *Tristia*. Елегија 1.7 са поменом *pessima monumenta scelerum* открива занимљиве аспекте употребљеног термина. Наиме, термин, по свему судећи, није употребљен у свом првом и буквалном значењу, и тешко да можемо говорити о постојећем

¹⁶⁶ Мишљења по питању ове елегije, предвођена Кановом студијом (Khan 1966), сложна су у препознавању ироније и пародирања. Наиме, тема песме је насилни чин конструкта песника над вољеном, чиме се улиће мотив лудила, појачан митолошким примерима Ајанта и Ореста, док се маркантност слике женског конструкта визуелно истиче, између осталог, и евокацијом слика Аријадне, Аталанте и Касандре. Након мотива светогрђа, иницираног поредбом са митском борбом Диомеда (Тидејевића) и Венере, и пародијом тријумфа, промениће се тон елегije, те ће на крају донети и неочекивани обрт – *Sanguis erant lacrimae, quas dabat illa, meus* (61). Још је Френкел (Fränkel 1969) указао на овај стих као врхунац у ком се идентитети два љубавника стапају у мистично заједништво, премда озбиљност овог става умањују потоње студије које заступају тезу о иронијском подтексту читаве ове елегije. Како било, дакако је стих вредан пажње, макар у оном текстолошком контексту који се усредсређује на конструктивност ткива елегijsког текста и ауторске интенционалне поступке у вези са тим.

¹⁶⁷ Наведеног одломка ове елегije већ смо се узгред дотицали при анализи термина *memor* у Тибуловој елегiji 1.3. Том приликом смо указали на Овидијев поступак да кроз своју елегiju, најпре 3.9 збирке *Amores*, а потом и кроз поменути 3.3 из збирке *Tristia*, „исправља” Тибулов пропуст да нагласи своје занимање песника у предложеном епитафу унутар елегije 1.3. Овидије, користећи се сликом Елизија из Тибулове елегije, смешта по смрти самог Тибула управо у тај предео – *Si tamen e nobis aliquid nisi nomen et umbra / Restat, in Elysia valle Tibullus erit* (Am. 3.9.59–60).

материјалном споменику који подсећа на Диомедов злочин над богињом Венером док му се супротставља у борби не би ли одбранила свог потомка Енеју у тројанском сукобу.¹⁶⁸ Сам примерак у тексту служи не би ли се насилнички чин конструкта песника, конвенционалан у мотивима овог жанра, уздигао „to heroic stature” (Stirrup 1973: 828), па отуда можемо закључити да песник вешто реализује индиректну књижевну паралелу – најпознатије сведочанство о сукобу Диомеда и Венере потиче из Хомерове *Илијаде*, која несумњиво има статус споменика од великог културног значаја. Самим тим што песник свој сукоб пореди са овим, свима добро познатим, индиректно указује на моћ свог текста који опева сличну тему и на његов потенцијал да постане „монументалан”, или макар да поприми такве обресе. Уз то, морамо приметити да богат визуелни потенцијал стихова ове елигије – нарочито у дескрипцији рањеног женског конструкта¹⁶⁹ – сугерише могуће упливе ликовних техника и уопште утицај ове гране уметности на песников текст, нимало редак у римској елигија. Отуда није немогуће претпоставити да и при помену Диомедовог *exemplum*-а, песник има на уму некакав „материјални монумент” какав би могао представљати ма какав ликовни приказ ове теме.

На ликовне елементе, својствене опису женског конструкта, чиме аутор умногоме полаже на визуелни аспект текста, тј. његове садржине, сугерише и глагол *vidi* (*Exanimis artus et membra trementia vidi*, 53), чија се употреба неретко среће и код Проперција у сличном текстуалном окружењу, а који, између осталог, указује и на значај директног присуства и искуства самог аутора: „Spesso negli elegiaci, tuttavia, l’uso enfatico di *vidi* serve a sottolineare il peso dell’esperienza diretta dell’autore” (Dimundo 2000: 145). Пажња која се на овај начин поклања конструкту жене, указује нам, како смо већ код Проперција истицали, на значај атрибута *formosa/forma* у креирању овог конструкта у елигијском тексту, и с тим у вези не изненађује прокламација монумента из Овидијеве *Tr.* 5.14.1–2, која наликује

¹⁶⁸ Иако можемо претпоставити да се сцена јављала у ликовности.

¹⁶⁹ Sic formosa fuit. talem Schoeneida dicam / Maenalias arcu sollicitasse feras; / Talis periuri promissaque velaque Thesei / Flevit praecipites Cressa tulisse Notos; / Sic, nisi vittatis quod erat Cassandra capillis, / Procubuit templo, casta Minerva, tuo. (13–18) [...] Ante eat effuso tristis captiva capillo, / Si sinerent laesas, candida tota, genae. / Aptius impressis fuerat vivere labellis / Et collum blandi dentis habere notam. / Denique, si tumidi ritu torrentis agebar, / Caesaque me praedam fecerat ira suam, / Nonne satis fuerat timidae inclamasse puellae, / Nec nimium rigidas intonuisse minas, / Aut tunicam summa deducere turpiter ora / Ad mediam? — mediae zona tulisset opem. / At nunc sustinui raptis a fronte capillis / Ferreus ingenuas ungue notare genas. / Adstitit illa amens albo et sine sanguine vultu, / Caeduntur Pariis qualia saxa iugis. / Exanimis artus et membra trementia **vidi** — / Ut cum populeas ventilat aura comas, / Ut leni Zephyro gracilis vibratur harundo, / Summave cum tepido stringitur unda Noto; / Suspensaeque diu lacrimae fluxere per ora, / Qualiter abiecta de nive manat aqua (39–58).

Проперцијевом стиху из елегиије 3.2, а која експлицира да су у песниковим књигама заправо спомени на вољену жену.¹⁷⁰ Занимљиво је да баш у овој збирци, која тематски дакако одмиче од жанра римске љубавне елегиије, проналазимо овакав проглас, усредсређен на женски конструкт. Такав је поступак својствен најужем облику римске елегиије, у којем епитет проистекао од термина *forma* функционише и као означавалац песничког стила, будући да телесне одлике женског конструкта неретко постају алегорија естетске изврсности елегиијског корпуса којем тај конструкт припада (Nikoloutsos 2007: 61). И премда овакав третман женског конструкта није нешто што карактерише Овидијеву збирку *Tristia*, цитирани проглас спомена на вољену жену могуће је лакше разумети – и уједно стећи и јаснију слику уврштавања овог Овидијевог дела у корпус на коме се испитује одношење аутора-елегичара према песничком стваралаштву као споменику – ако узмемо у обзир и друга два преостала места из збирке *Tristia*.

У другој књизи ове збирке срећемо случај да се термином *monumenta* обележавају друга књижевна дела¹⁷¹, добро позната у књижевној традицији и тадашњем читаоцу довољно звучна, док у трећој елегиији треће књиге ове збирке, проналазимо и референцу на два значењска аспекта *споменика*, најпре надгробног, а потом и књижевног. Наиме, шта се дешава по „коначном одласку” песника с оне стране реке Лете? Поезија постаје супституент његовог постојања, што уједно постаје и крупна разлика која песника одваја од масе других појединаца једног друштва.¹⁷² Зато су досадашња истраживања посвећивала значајну пажњу надгробним епитафима које римски елегичари, испевавају сами себи.¹⁷³ У једној

¹⁷⁰ Овидије у стих којим се директно обраћа жени о којој је певао и за коју тврди да је добила споменик у његовим песмама, умеће и глагол који сугерише посматрање – *vides*. Поред тога што је и сама Овидијева констатација у великој мери слична Проперцијевој из елегиије 3.2, Овидије уз то још, у истом маниру визуелног истицања којим Проперције сажима мотиве свог опуса, недвојбено потврђује да је акт памћења неодвојив од акта посматрања. „Within a Roman cultural imaginary (and not least, within the educational structures of a Roman rhetorical education), the very act of remembering was deemed inseparable from that of seeing. [...] Scholars have learned to discuss the topos of *remembering* from a variety of perspectives: they have examined questions of *collective memory* in a given culture; they have explored *social memory* as a fundamental engine of collective identity and a vehicle of social cohesion; likewise, they have explained how *cultural memory* might serve to generate a sense of shared values. [...] Memory, in other words, plays an important – and often very subtle – role in engineering social control and political resistance.” (Squire 2015: 181)

¹⁷¹ Синтагма *monumenta virorum doctorum* указује на књижевна дела великих писаца, на првом месту грчких – Сапфе, Анакреонта, Калимаха, Менандра, Хомера, трагичара – која се налазе на полицама библиотека, а која су у Рим доспела као ратни плен.

¹⁷² На пример, у Платоновој *Гозби* (208е), Диотима каже да постоје две плодности, тела и душе. Они чија плодност почива у телу настоје да постану бесмртни рађајући децу, док ови други рађајући духовна дела, научна или књижевна.

¹⁷³ Ingleheart 2015, Houghton 2013, Huskey 2005, Mills 1974.

таквој компаративној анализи проглашених епитафа, Хагтон истиче да је оно што Овидија одваја од претходника, најпре Проперција, управо то што Овидије у свом епитафу (*Tr.* 3.3) придаје подједнак значај и фигури песника – ауторском *ja* – и жанру у којем ствара (Houghton 2013: 298). Указивање на жанр подједнако се у пракси истиче, како код Овидија тако и код Проперција. То се постиже увезивањем термина *libellum*, посвојеног још од Катула, и мотива конструкта жене која је главни жанровски фокус. У ту сврху су нарочито важна проглашавања песничког дела за монументе – *monumentum formae tuae* у Проперцијевом случају (3.2), односно *monimenta* (*Tr.* 5.14) у Овидијевом случају. Хагтон нам у истој студији скреће пажњу и на политички аспект ове Овидијеве елигије¹⁷⁴ који је индиректан и којим се скреће пажња на фигуру аутора, преклапањем елемената Овидијевог биографског и конвенција које су на снази у атрибуцији конструкта песника а преузете су из елигијског жанра.

У тумачењу места са забележеним термином *monumentum* у оквиру Овидијеве тужалке 3.3, за нашу тему најзначајнија је веза која се успоставља са ликом песника Гала, на коју је Хагтон узгредно указао, а која се црпи из стиха Вергилијеве *Десете еклоге*¹⁷⁵:

Tristis at ille: “Tamen cantabitis, Arcades,” inquit
“montibus haec vestris: soli cantare periti
Arcades. O mihi tum quam molliter ossa quiescant,
vestra meos olim si fistula dicat amores! (31–34)¹⁷⁶

Језичко пресликавање Галових речи *molliter ossa quiescant* у Овидијеве *molliter ossa cubet* је неупитно, а сама порука Галових речи којима се предвиђа миран покој песника уз услов да се о њему и даље пева тј. да помен на њега остане жив, уклапа се у сигнификативну подлогу

¹⁷⁴ Ово читање се најпре црпи из Овидијевог поистовећивања егзила са смрћу – смрт пре праве смрти; затим се читава у посезању за митолошким примером Полиника; потом у алузији на Помпеја; да би се она главна политичка нота, у форми критике Августа, учитала у алузији на песника Гала. Видети о томе још и Ingleheart 2015.

¹⁷⁵ Ова Вергилијева еклога је у целости посвећена Галу. Његов лик се појављује у типичном буколском простору, у дијалогу са Аполоном и Паном, те се тако ствара прилика да сам Гал говори о свом љубавном пострадању због чежње за Ликоридом, што је вероватно као тема исцрпљено из Галових стварних стихова. Као Галов одговор у дијалогу, уследиће заправо његов монолог који чини половину читаве песме. Гала као политичку фигуру и војника, на једној страни, и песника, на другој, неретко су извори раздвајали када су биографски подаци у питању. Ипак, Марцелин, говорећи о политичкој фигури Гала, указује на Вергилијеву *Десету еклогу* као извор (Ammianus Marcellinus 17.4.5). Исто сведочанство оставља и Сервије у уводу коментара Вергилијеве *Десете еклоге*. Видети Altman 2008.

¹⁷⁶ „Певаћете, Аркађани, ипак”, тужан им прозбори Гал / „планинама својим о мени: Аркађани, што једини / умеће песме знате! У спокоју ће ми почивати кости, / ако о љубави мојој свирала проговори ваша! Са латинског превела Јелена Пилиповић (Пилиповић 2020: 344).

Овидијевих стихова са сопственим епитафом у којем се на првом месту истиче Овидијева улога песника.¹⁷⁷ Ипак, тезу о оваквој референци умногоме учвршћује тумачење Овидијевог стиха који прати епитаф: *hoc satis in titulo est*. Наиме, реч је о индиректној референци на Галову „грешку”, како је описана према Дионовом сведочанству (53.23–24) о Галовом историјском пострадању тј. о западању у принципсову немилост. Према том сведочанству, Гал је у време трајања своје префектуре у Египту, неумерено славио себе и своје заслуге подизањем статуа и сличних монумента себи у част.¹⁷⁸ Премда мањка потврде наведених података о Галовим успесима, изречено ипак потврђује, или макар донекле подржава, сачувани натпис из Филе.¹⁷⁹ Дакле, Овидије, складно својим и иначе проницљивим опаскама, дакако се могао оваквим стихом оградити од сваке друге форме самопрослављања, те уз то – следећи манир Вергилијеве *Десете еклоге* која указује на потоњи живот и славу песника Гала искључиво путем песме као јавног гласила¹⁸⁰ – још и потврдити да песник, политички и друштвено суспрегнут, а сам у беди свог прогнаничког положаја, може живети и после смрти, али искључиво и једино у песми. За разлику од Вергилија, Овидије се не препушта нади у потоње слављење којим ће га опскрбити будући песнички нараштаји. Стога сам ствара јединствено, лично и исповедно дело, какво је збирка *Tristia*.

¹⁷⁷ Ово разумевање подржава и неколико елегија Проперцијеве прве књиге – 1.5, 1.10, 1.13, 1.20 – у којима се појављује лик Гала и које су у многим аспектима значајне за Проперцијев поетички проглас. Нарочиту пажњу, у аналогном читању са Овидијевим случајем из *Tr.* 3.3, скрећемо на 1.20, која је цела у форми епиграма са само једном поентом – испевати епитаф за Гала. Ипак, Проперцијев интертекстуални дијалог са Галом, нарочито је комплексан, те га морамо приказати на засебним странама, како бисмо с тим у вези покушали да објаснимо зашто су у елегији 1.20 Галове кости означене за *dispersa ossa*.

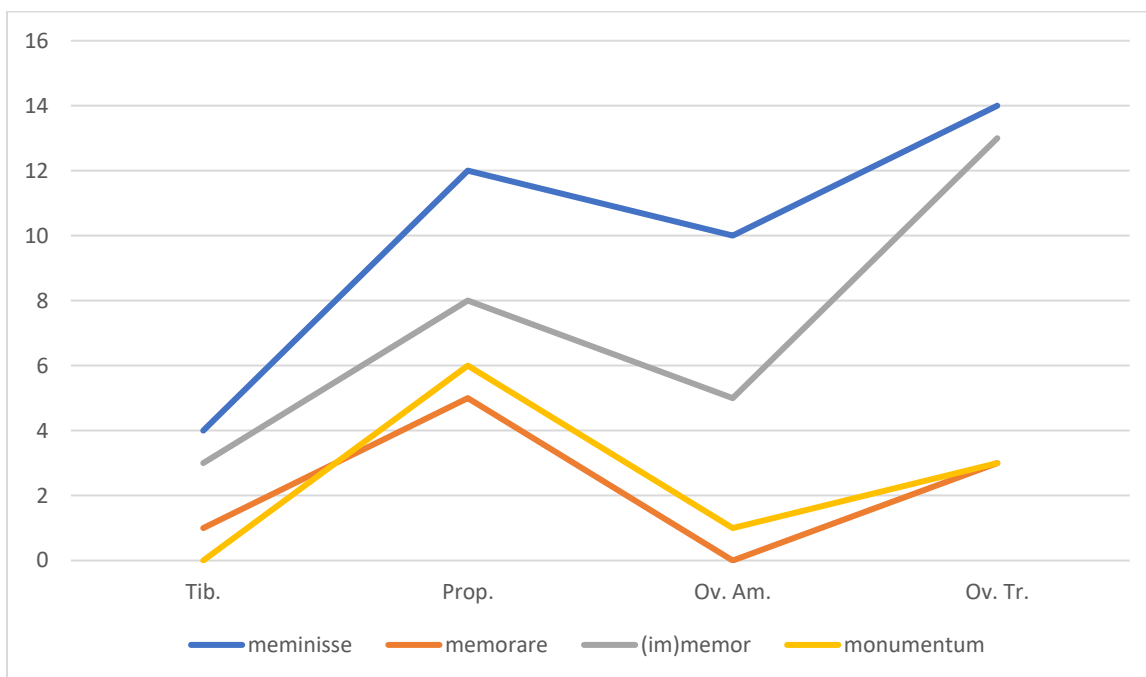
¹⁷⁸ „... one of the causes of Gallus’ downfall was grandiloquent behaviour in erecting statues of himself and inscriptions on pyramids recording his achievements. Ovid may therefore suggest that he is not about to repeat Gallus’ offence by going too far in the wording of an inscription, hinting that, like other forms of writing, inscriptions too can be dangerous in Augustan Rome” (Ingleheart 2015: 295).

¹⁷⁹ Детаље овог натписа донећемо на страницама које су пред нама.

¹⁸⁰ Тумачење Галовог лика у оквиру Вергилијеве *Десете еклоге*, под лупом Сервијевог коментара и на основу тврдње да је у лику Ликориде уткивена личност Антонијеве љубавнице Китере, замагљује нам фактичко читање текста из којег закључујемо да је Вергилије Галу испевао својеврстан *consolatio*, и наводи нас на траг да се у стиховима проналази *vituperatio*, будући да Гал пева о забрањеној љубави. Друго читање подупиру Сервијеве тврдње да је *Десета еклога* (за разлику од *Шесте*) испевана по Галовој смрти, тј. након западања у немилост принципса. Ипак, до краја остаје неразјашњено да ли Вергилије кроз своје стихове изражава симпатије за пријатеља Гала, али под велом покуде грешне љубави, и све то скривено, због Августовог става према пострадалом Галу. (Altman 2008: 8–14)

1.4 Закључак анализе

Уочена фреквентност јављања четири одабрана термина меморијализације нарочиту пажњу нам је скренула на Проперцијев корпус и на Овидијево дело *Tristia* у којима се сви термини појављују чешће но што је то случај у преостала два узорка. Утолико више постаје оправдано најављено усредсређење истраживања на Проперцијев случај. Уједно, постаје утемељенија почетна претпоставка да закључци које о овој теми донесемо на примеру римске елгије представљене у Проперцијевом корпусу, могу послужити као погодно полазиште да се у неком каснијем времену испита Овидијев одмицај од изнете идеје *песме као монумента*, тј. њена трансформација у Овидијевим делима каква су *Хероиде*, *Тужалке* и *Писма с Понта*. Статистика употребе одабраних термина, препознатих као релевантне за нашу тему, указује да се сви термини поприлично доследно појављују у анализираним корпусима. Графички приказ учесталости анализираних термина у делима подвргнутим анализи на врло сугестиван начин илуструје поменућу доследност (сл. 1.1).



1.1 Графички приказ учесталости анализираних термина меморијализације у делима Тибуловим, Проперцијевим и Овидијевим (*Amores*, *Tristia*)

Кривуље учесталости сваког термина, приказане кроз њихову евиденцију код различитих песника (односно кроз евиденцију у њиховим различитим делима), показују изванредан паралелизам. За сваки термин можемо пратити евидентан скок учесталости од

Тибула ка Проперцију и исто тако њихов пад од Проперција ка Овидијевом делу *Amores*. Но, са Овидијевим делом *Tristia* учесталост свих термина је поново у скоку у односу на дело *Amores*. Такође, термини *meminisse* и *(im)memor* су најфреквентнији у збирци *Tristia*, док су пак термини *memorare* и *monumentum* најфреквентнији у корпусу Проперцијеvih елегија. У свим делима најзаступљенији је термин *meminisse* због општости свог значења, а за њим одмах следи термин *(im)memor*. Фреквентност термина *(im)memor* ванредно се повећава у збирци *Tristia* спрам осталих испитиваних корпуса, као што је и фреквентност термина *meminisse* видно мања у Тибуловом спрам осталих корпуса где је она доста изједначена. У Овидијевој збирци *Amores* не бележи се ниједном термин *memorare* као што се и у Тибуловом корпусу не бележи ниједном термин *monumentum*.

Иако смо у претраживању места са термином *meminisse* уочили да је његово појављивање изузетно фреквентно, те отуда да му је и значење много шире и општије но оно за којим смо трагали, приметили смо да нека места на којима се овај термен бележи у одабраном корпусу римске елегије, сугеришу трагове за даље истраживање теме одношења аутора према делу као монументу. Наиме, већ код Тибула (1.4) термин је у вези са песништвом по себи, односно уочавамо значај имплементирања конструката песника (стварних или фиктивних) унутар поетског текста, на чему пак, са друге стране, неизмерну улогу имају микро и макро алузије и референце на стварну поезију ауторових песника претходника, какав је то случај са Вергилијевим *Еклогама*, чији ће елементи неретко фигурирати код сва три обрађена елегичара. Дакле, на трагу смо снажној идеји да песници кроз своје стихове могу сваки „пример” (*exemplum*) учинити предметом јавног сећања. То значи да стихови имају исти комуникацијски потенцијал као и јавни материјални споменици који су мењали Рим у урбанистичком смислу и који су посредно манипулисали колективним памћењем шире заједнице. И док су *exempla* све до римске елегије била у римској књижевности резервисана за ликове из мита и из најславније римске историје, према исказима и спонама које проналазимо у издвојеним елегијским текстовима, уочавамо специфичан заокрет који условљавају специфичности жанра – за предмет јавног сећања поставља се врло „личан” пример песниковог аутоконструкта (нпр. код Проперција 1.10, као и већи део друге књиге), који не намеће своју политичку величину и историјски значај, већ моћ обичног појединца из народа, са којим се може поистоветити сваки Римљанин тога доба. Овоме, дакако, и код Проперција доприносе преплети са конструктима песника

претходника, понајвише са интригантним Галовим ликом (што је управо случај и у издвојеној елегији 1.10).

Проперције недвосмислено вербализује идеју која се зачиње код Тибула – наиме, он конструкте у елегијској поезији третира за жанровску срж, лик Амора устоличује за њен симбол и поистовећује визуелне одлике овог бога карактеристичне за његову имагинативну атрибуцију са стилским одликама жанра, а на лику песниковог аутоконструкта развија идеју песничког идентитета и његове друштвене улоге. У последњој наведеној идеји, по свему судећи, предњачи Проперцијева друга књига сагледана кроз своју заокружену целовитост. Код потоњег Овидија, како уочавамо, ове Проперцијеве уобличене идеје попримајају, уз постојеће, и неке нове обресе – Овидије иступа из оквира постојећег топоса *recusatio* у којем конструкт песника оправдава свој одабир теме личним ограничењима, те недвосмислено за главну предност истиче функционалност и широку свакодневну употребљивост елегијског жанра (*Am.* 2.1). Док, према приказаној анализи термина *meminisse*, из збирке *Amores* нисмо кадри да сачинимо неки општији закључак, осим традиционалних интертекстуалних референци са песницима претходницима у којима се твори јединствен песнички проглас, у збирци *Tristia*, већ код анализе првог термина меморијализације, увиђамо значајне и нове поетичке квалификације – у тексту се зачиње тенденција да он постане сурогат аутора, али истовремено и да задржи извешан степен аутономности од самог аутора. Ова збирка, за разлику од оних са типичним одликама римске љубавне елегије, директније комуницира са друштвено-политичким окружењем, актуелним историјским тренутком, па тиме и на специфичан начин доприноси веризму и појачава елемент егземпларности у опеваном, песниковом, случају. Утолико добија на јачини аргумент да се песничко дело третира за *monumentum*, сагледано са аспекта квалитета према којем је *monumentum*, између осталог, оно што подсећа и у чему се препознаје (ис)трајност онога којег *monumentum* симболише или супституише.

Из издвојених места текста римске елегије у којима су препознати термини *meminisse* и *memorare*, ослањањем на употребу уочену у сва три елегичара, може се закључити да се елегијски песници окоришћавају о ове термине како би алудирали на књижевну традицију и сам чин певања, при чему им служе још као инструменти памћења и сећања у циљу указивања на предмет песме као објекат који мора бити *оспомењен* (*Tib.* 1.4;

Prop 1.1; 1.10). Нарочит аспект одношења песника према функцији термина меморијализације разасрт је испитивањем термина *memorare* – поред дијалога са Вергилијем о опевању Аполона који је препознат код Тибула, код Проперција смо, при истој теми посвећеној Аполону, на трагу дијалогу са делима ликовности каква су, на пример, посвећени кипови. У том се препознаје нови вид исказивања меморијалне моћи песме који има тенденцију да задовољи услов према којем термин *monumentum* подразумева (с)творену физичку структуру са потенцијалом да буде објекат посматрања и сагледавања. Уз све наведено, важно је и место забележено у Овидијевој *Tr.* 1.5 на којем глагол *memorare*, први пут експлицитно реферише на личност која не припада свету најславније историје или мита, већ за *materia carminis* претпоставља песниковог пријатеља чија величина долази из поступака и дела која је учинио за песника-страдалника.

Претраживање термина (*im*)*memor* указало је да овај придев има фреквентнију употребу у односу на остале термине, те се одатле закључује и да његово појављивање не можемо директно и искључиво везивати за однос песника према свом поетском делу као споменику, односно, за идеју меморијализације у римској елегији. Ипак, анализа претражених места свакако је сузила круг истраживања и показала места на којима се ваља задржати. Погребни контекст, или, уже, топос песниковог скончања и погребња, свакако је елемент којем сви корпуси посвећују извесну пажњу, почевши од важног места у Тибуловој 1.3, на коју касније Овидије реферише у својим двома елегијама. Поменути топос на најдиректнији начин отвара питање меморијализације песника, те је занимљиво упоређивати модусе исказивања исте идеје код сва три песника. Носилац сећања поред надгробника, најчешће је вољена жена, али и конструкти историјских личности унутар текста – Месала, Мецена, Август, као и конструкти других песника, чему је нарочиту важност поклатио Проперције. На тај начин, остварен је простор да песник, поред тенденције да се покаже особом вредног сећања, те да га памте они који остану – што је до крајњих граница развио Овидије у збирци *Tristia* – укаже истовремено да је и он сам неко ко је *memor*, односно да захваљујући њему остају многа вредна сећања. Томе у прилог нарочито говори квалификација песника Филете (2.34b), узора елегијског жанра, као неког ко је исто тако *memor*, те на тај начин помаже песнику Линцеју, о коме ова елегија пева. О моћи песме да оспомени личност, такође ће, сасвим нескромно, говорити и Овидије у елегији 5.9 збирке *Tristia*. Приметно је да индиције на које указују места са забележеним

термином *meminisse* корелирају у највећој мери са онима на које упућују места са термином *(im)memor*. Утолико је овај закључак сугестивнији будући да се, у Овидијевом случају, готово у потпуности преклапају елегичке у којима се бележе оба ова термина, на шта смо указали у анализи посвећеној местима са термином *(im)memor*.

Најзанимљивији начин употребе наведеног термина, свакако се препознаје у Проперцијевој елегичкој 1.19, у којој се термин везује за топос смрти, али на посве необичан начин. Уочава се јединствено поимање феномена смрти од стране елегичара, које наслућује занимљив дијалог римске елегичке и Лукрецијевог спева. Наиме, Проперције кроз митски пример Протесилаја и Лаодамије покреће идеју постморталног трајања у форми *imago*, при чему ипак задржава и веру у свест и свесност по ишчезнућу. У општијем погледу на Проперцијево одношење према феномену смрти, закључује се да се овај феномен кроз елегичку поима искључиво из перспективе жанра, са становишта појединца, много пре него као универзално правило за шта слови код Лукреција. Ипак, изванредан преплет два мишљења, указује нам на потребу да преиспитамо основе елегичког жанра упоредо са неким од главних идеја Лукрецијевог доктрина која се на првом месту бави постајањем, трајањем и нестајањем, што свакако јесу нужни извори потреба за сећањем и оспомењавањем. У идеји да ће се о покојнику говорити као о „слици његове вољене” (*dicarta imago*), препознајемо занимљиву спону Лукрецијевог филозофског доктрина са поетичким поставкама елегичког жанра коју треба подробније испитати да би дала евентуална објашњења о филозофској позадини и утемељењу идеје оспомењавања унутар елегичког текста.

На Лукрецијевог траг, колико терминолошки толико и идејно, указала нам је и претрага самог термина *monumentum* унутар Проперцијевог корпуса – премда се елегичка 3.2 у којој је забележен најзвучнији Проперцијево стих са овим термином најчешће чита из перспективе дијалога са песником Хорацијем, термин *forma* којим се квалификује женски конструкт и за који се најдиректније везује проглашење монумента у Проперцијевој тексту, одводи рашчитавање текста до интертекстуалних нити које указују на Лукрецијевог спев. Ова нова перспектива утолико је значајнија што изналазимо да идеја обележена термином *forma*, фигурира у књигама које претходе трећој и то на такав начин да се њено значење увећава и шири, те и суспреже у неодвојиву везу са женским конструктом који чини срж

Проперцијевог песничког текста. Запитаност над претрајавањем лепоте/вољене жене/песме пружа се до закључка о значају особе која носи лирско *ja*, односно ствараоца/уметника/песника. На крају, вођени овим идејама и фокусирани на њихов међусобни дијалог и њихову целовитост у читавом Проперцијевом корпусу, проналазимо песникову смелу паралелу испостављену на релацији друштвено-политичке стварности и контекста песничког текста, па уз то још и римске културе и ауторске поезије. Томе највише доприносе суптилни стихови о Цинтији у трећој и четвртој књизи (нпр. помен из елегије 3.11 и елегија 4.7), мада се мора истаћи да се њихова вредна значења, у контексту тумачења одношења песника према свом делу, могу прочитати само на основу елегија претходне две књиге, те тако оне, захваљујући својим претходницама у корпусу, уображавају властите поруке и смисао.

У последњег од истражених песника, Овидија, термин *monumentum* потврдиће у збирци *Amores* тумачења на која су указали и претходно испитани термини, какав је на пример случај са термином *meminisse*. Ипак, у збирци *Tristia*, овај ће се термин први пут у контексту елегије Августовог времена појавити као непосредни означавалац књижевних дела, укључујући и поезију. Овидије ће подсетити читаоца на подједнаки значај аутора и жанра у којем се ствара, и у својој тужалци 5.14 опонашаће Проперцијеве стихове из елегије 3.2, као и Тибулове – а посредно и Проперцијеве – у тужалци 3.3. Тиме ће потврдити да су епитафски елементи значајни за поетику елегијског жанра подједнако колико и конструкт вољене жене, а посредно, и конструкти „других”, и то на првом месту интригантне Галове личности.

Све приказано указује да елегичари процес оспомењавања вишеструко и посредством различитих средстава везују за песничко стваралаштво. Премда се наизглед чини да се овај процес одвија у два смера – од песника и ка њему – римски елегичари су захваљујући могућностима жанра, створили оквир у ком на сваком месту изнова потврђују да су најсигурнији „меморатори” сами песници – понајпре они који се доследно држе одабраног жанра римске елегије – и да ће, као што се кроз њихова елегијска дела очувава спомен на песнике претходнике, и они сами бити оспомењени, што у својој поезији, што у неким каснијим песничким штивима. Оваквој сврси највише доприноси жанр који твори конструкте – песников аутоконструкт, конструкте других, најчешће других песника (*alii*) и

конструкт вољене жене. Једино у жанру у којем аутор имплементира своје фиктивно и наизглед истинско *ја*, може се уверљиво говорити о запитаности над споменом једне личне приче и судбине. Управо је тај појединачни аспект проблем који је, у контексту настајања и пропадања, пренебрегнут у Лукрецијевом делу, док му се опет, на другој страни, више но икад придавало значаја у време Августове свеопште рестаурације која је многогде попримила обресе култа личности, премда се званично то настојало избећи.

Меморијализација као таква, постала је у елегији најизраженија задржавањем општег места умирања и погребња и инсистирањем на певању епитафа појединцима, и то најчешће самим песницима. Из тога произлази да се и смрт код елегичара посматра искључиво из перспективе жанра, па тако и сам жанр постаје одговор на њу. С тим у вези, нагнани смо да аспекте меморијализације чији би потенцијали били у елегијском тексту, потражимо најпре на изворишту свег певања, а то су основе жанра, и то из несвакидашње перспективе – послужићемо се Лукрецијевим филозофским текстом, односно његовим идејама које су могле иницирати концепт римске елегије из којег је даље проистекао третман овог жанра као својеврсног споменика.

2. Лукреције и поетика римске елегије: о природи песника и песме

2.1 Уводне претпоставке

Претпоставци о сагледању песме као монумента је по свему предоченом најприродније приступити са становишта аналогije песме и материјалних споменика културе. Иако је ова перспектива одвише широка, успели смо за њу да наслутимо једну од опипљивих индиција кроз интерпретацију термина *memorare* – Аполон из Проперцијеве елегије 3.11 и као статуа и као потицај песничког стваралаштва на исти начин реферише на оспомињање. Оно што у оваквој паралели можемо констатовати јесте да сваки монумент, било књижевни било ликовни или архитектонски, износи један *exemplum*. Будући да се у римској елегији публици предочава лични *exemplum* песниковог аутоконструкта, из тога следи да песник постаје оно/онај на шта/кога се сећа. У интерпретираним примерима из контекстуалне анализе терминâ највише пажње је поклоњено овом упуту, који са дубљим развојем почетне идеје у Овидијевом делу *Tristia* постаје третман књиге за ауторов сурогат. Овидијево истицање аналогije физичког изгледа књиге са тематиком песама у великој мери потврђује почетну широку аналогiju функционисања ликовног и књижевног монумента, па тако и кулминира у истој Овидијевој збирци кроз експлицитно именовање дела песника за *monumenta*.

Ако наведену претпоставку посматрамо пак са становишта одређења идеје монумента с почетка нашег истраживања, јавља се потреба да детаљније испитамо модалитете те визуелне компоненте у оквиру оних дела која сачињавају примерке типичне римске елегије – дакле, понајпре у Проперцијевом корпусу. Исто тако, као један од истакнутих атрибута идеје *monumentum* очекује се одсуство или ти смрт онога на шта/на кога монумент указује. С обзиром да смо срж жанра дефинисали у фигурацији конструкта песника и конструкта вољене жене, нужно је да се тим одредницама окренемо не би ли утврдили моделе у којима два наведена квалитета идеје *monumentum* почивају. Вођени одредницама визуелног квалитета (и уједно чулно перцептивног) и феноменом смрти (односно нестанком или непостојањем), као и потврђеним утицајима Лукрецијевих слика на песничке слике у елегији (нпр. Prop. 2.25), усмерићемо истраживање на преиспитивање

поетичких поставки жанра са становишта филозофије однеговане у Лукрецијевом спеву. Притом, наша очекивања биће да утврдимо евентуалне везе важних квалитета идеје монумента (постојање физичког, чулно перцептивног објекта и проблема нестанка/одсуства/смрти објекта за који се везује спомен) и базичних одредница поетике елегичког жанра, како бисмо аргументовано могли да наставимо испитивање из перспективе изједначења песме са монументом.

Када се упустимо у расправљање на тему римске љубавне елегичке, морамо на уму имати околности и време њеног трајања, а можда још и пре оно време које је претходило њеном настанку, тј. омогућило и испровоцирало услове који ће овај жанр изнедрити. Једном таквом времену, ранијем од настанка елегичке у облику у ком су је Римљани неговали, припада Лукрецијево дело, *О природи*. Лукрецијев спев, како су још Будимир и Флашар нагласили, је „израз времена и прилика у којима је настао” (Будимир, Флашар 1986: 209). Отуда још већа важност да се не пренебрегне његов утицај на римске елегичаре, који стварају своја дела у времену када је сећање на претходне друштвене немире и трагедије још увек врло живо:

„Време грађанских ратова стварало је оно осећање несигурности и онај страх од смрти из којег се рађа жеља да се живот искористи што брже и што потпуније” (Будимир, Флашар 1986: 209).

Лукреције у свом епу разматра проблем онтологије презентујући један аксиом: вечно траје оно што је *опште*, насупрот свега појединачног што се кроз стално кретање непрестано троши и неумитно разлаже – док се људском оку чини да оно сасвим нестаје, оно пак у неком посве другом виду и облику опстаје¹⁸¹. Дакле, *основе ствари*, утемељене на атомистичкој теорији¹⁸², приказане су код Лукреција као вечне. Тиме његов филозофски

¹⁸¹ Лукреције своје певање о *постајању и пропадању* у највећој мери преузима из Емпедоклове филозофије *једног и мноштва*, према којој два вечна принципа, обележени као Љубав и Мржња, чине да се основни елементи материје стално међусобно растављају и спајају (у зависности од врсте принципа која у датом тренутку делује). Спајање и одвајање честица основних елемената доводи до формирања облика, за које не можемо рећи да заиста *настају и нестају*, већ се пре само трансформишу у појединачне појавне облике, и то на основу промене размере количине честице, а не њихове каквоће. Видети Diels 1988: 262.

¹⁸² Творац света није божанска сила јер је свет вечит и не може настати из небића. Дакле, вечити свет састављен је од тела и празног простора у којем се тела крећу. Сва нама видљива тела изграђена су од безброј недељивих и непроменљивих тела – атома – који праволинијски падају кроз празан простор, творећи сложена тела кад год скрену. Према томе, тела и светови се састављају и растурају, а празним простором се, уз то, објашњава и појам случаја у неумољивој нужности, као и могућност слободе у природном деловању (Адо 2010: 169).

спев дуби питање свега појединачног, те посредно и свега што се третира као индивидуално: шта је то што појединац може да учини као одговор природи и који је пут помирења егзактне, природом потврђене чињенице нестајања појединачних појавних облика и природне људске жеље да се извојева ма какав вид бесмртности.¹⁸³ Управо то питање на неки начин расправљају и елегичари кроз многобројне прокламације сопствене славе, кроз аутентичне предикције властите смрти и путем запитаности над својим будућим бивством кроз домен сећања и кроз потоње помене који ће за њих бити изречени¹⁸⁴.

Да би се песма дефинисала као споменик, важно је, дакле, испитати модалитете два важна квалитета идеје *monumentum* – визуелитет и одсуство појединца за који се спомен везује. Будући да смо предочили како би поменути појединац у елегији могао бити једино песников аутоконструкт, наредни корак је да дефинишемо елементе поменутог „одсуства”. У ту сврху треба искористити ексцерпирани материјал добијен претрагом појмова меморијализације – испитивањем контекста у којима се у елегији појављује термин (*im*)*memor*, уочили смо честу референцу на погребну сферу и мотив смрти. Стога, аспект одсуства у елегијској песми сагледаћемо кроз феноменологију смрти у овом жанру. Проперцијева елегија 1.19 биће отуда ваљано полазиште за испитивање поменутих модалитета. До ње смо већ дошли следећи стазу појављивања термина (*im*)*memor*, а у новом сагледању она постаје утолико важнија јер се у њој преклапају мотив смрти и идеја меморијализације са трима носећим елементима жанра – песниковим аутоконструктом,

¹⁸³ У истраживању аналогија у Лукрецијевом тексту (Schrijvers 2007: 263), уочени су чести примерци преузети из биолошке сфере зарад илустрације филозофије материјализма, атомистичке теорије и концепта постајања. Ово се на првом месту односи на композицију семена (*spermata*) чијим се сједињењем оваплоћују појединачни, појавни облици. С тим у вези, успоставља се паралела диверзитета у свету са словима у књижевном тексту, заснована на Демокритовим поставкама – комедија и трагедија састоје се од истих словних елемената, али је њихова суштина посве супротна. Даље, а сасвим у складу са Анаксагориним тврдњом да су видљиве ствари огледало невидљивих, могла би се успоставити још једна садржајнија паралела, према којој је књижевно дело својеврсни микрокосмос у форми огледала света, и да је ауторско *ја* унутар дела најмања честица на којој се могу ишчитати све квалитативне особине материје из које је саздана. На овај начин, практично се и директно испитује постојање, улога и опстанак човека као индивидуалне материјалне јединке у безграничном простору сазданом од материје и њеног кретања.

¹⁸⁴ Ова доминантна карактеристика у елегијама допушта да се осмотри и са становишта филозофских теза Хане Арент, Хајдегерове сапутнице, која инсистира на важности памћења и јавног живота – наиме, људско биће, које је друштвени појединац, урођено је у *φύσις*, одакле све, како је и логично и природно, има поглед на хоризонт ограничен смрћу. Против овог детерминизма, човек реагује *радом* (преживљавање), *извршењем* (очување вештина попут писања) и *деловањем* (стварање услова за сећање тј. за историју). Последње се „потврђује као градитељ *structures de souvenance* (система сећања) с којима човек може тежити постојаној трајности због деловања праксе уобличене у историјско дело, у политичко дело, у уметничко дело итд. То значи, 'са стварањем услова за сећање у облику речи и дела, дело остварено кроз сећање приближава се земаљској бесмртности' (J. A. Varash, 2004)" (Katroga 2011: 25).

конструктом жене и Амором/љубављу. Анализом изјаве конструкта песника – *illic quidquid ero, semper tua dicar imago: / traicit et fati litora magnus amor* (1.19.11–12) – мотив песникове смрти разрачваће се у два вида:

- 1) песник наставља да живи кроз лик жене коју је створио у песми, те отуда проглас своје песме за споменик везује за њу (3.2), и за њено (не)постојање (4.7);
- 2) песник алузијом на Лукрецијеву филозофију шаље поруку о пренебрегавању физичког закона умирања свог аутоконструкта у тексту (2.25).

Исходиште преплета домена Проперцијеве поетике и домена Лукрецијеве филозофије сагледаћемо у важној Проперцијевој елегiji 2.1, у којој се сабирају многи програмски елементи (*recusatio* песника, аутопоетика, Амор као симбол жанра – *laus in amore mori*, предикција славе), а до које ће нас водити аналогија термина *obsistere* и *terere* код ова два аутора. На том путу сусрешћемо се са претпоставком да елегичар какав је Проперције публици предочава своју одлуку да у жанру љубавне елегije ствара као важно животно опредељење. Стога ћемо са становишта Лукрецијеве филозофије природе испитати паралелно природу песме и природу песника не бисмо ли утврдили колико говорити о елегijској песми значи заправо говорити о елегijском песнику.

2.2 Модалитети трајања

Прво што се Лукреције упире да докаже јесте потирање човекове заблуде да је душа бесмртна.¹⁸⁵ Она је за овог филозофа и песника била важна јер је иницирала етичке последице у људском понашању. Наиме, човек другачије живи уколико страхује за своју

¹⁸⁵ Проблем одгонетања природе душе запоседа људски ум одвајкада. Још у мишљењу заступљеном у хомерском добу препознајемо специфичну хипотезу о двојности душе (оне, у извесном смислу, *опште*, која је *ψυχή*, и корпоралне душе која дефинише појединца, а која има своје многе видове и називе у зависности који функционални аспект покрива). Такозвани *фрџикој*, филозофи природе, покушавали су да разложе и детаљније објасне овај феномен који је остао главни спекулативни домен људске мисли и њена вечита енигма. И премда је концепт душе код различитих античких мислилаца, баш као и код модерних, варирао у складу са општом филозофском догмом коју су заступали, у извесној мери можемо тврдити да се феномен душе неретко, а смели бисмо рећи и готово увек, везивао за потребу да се објасни појава кретања у природи. На пример, код Талеса уочавамо дефиницију душе као квалитета саме материје, што у извесној мери настављају да заговарају Анаксимандар и Анаксимен, сваки на себи својствен начин. Код Анаксагоре (фрагмент В12), запажамо тврђење утемељено на истој идеји, са посебном пажњом посвећеној дистинкцији природе душе која је материјална и ума који није, али и њиховој узајамној интеракцији. Демокрит на истој идејној стази своди ова два феномена, душу и ум, на концепт изграђености од атома. У строју ових мислилаца, једино се Емпедокле добрано издваја истицањем вере у могућност метемпсихозе, и оставља могућност бесмртности душа које су својствене људским индивидуама. Видети Demirci 2016.

судбину, односно уколико стрепи од казне у постморталном животу. Лукрецијева основна идеја јесте да својом песмом раскине заблуде под чијим утицајем човек живи противприродно, поштујући конвенције друштва и културе које се и саме по себи супротстављају закону природног, а које пак удаљавају појединце од идеала атараксије – живљења мимо унутрашњих потреса, у сагласју са собом и у специфичном виду блаженства, као врхунца среће доступне човечанству. Уколико се из ове перспективе чита римска елегија, престаје да чуди њена друштвена прихваћеност у времену чији назори подржавају посве другачије видове општих тема и појединачних понашања.¹⁸⁶

Са језичким испитивањем термина (*im*)*memor* дошли смо до увида у значај песникове предикције смрти и у посебну пажњу која је у елегији посвећена погребном контексту. Истакнути термин се појавио у песничким варијацијама поменуте теме и раслојио њихове вишеструке поруке. Главни носилац значења била је у свим поменима душа – Тибул (1.3) и Овидије (*Amores* 3.9) пажњу скрећу на пределе у којима душа по смрти обитава, док у Проперцијевој поетички врло важној 1.19 елегији, избегава да у душу смести све што од живог идентитета песника за њим остаје. Проперције, напротив, смрт конструкта песника везује за конструкт жене из песме, и проглашава га њеном вечитом сликом. На тај начин спреза онтолошку и поетичку раван. Док Тибул и Овидије у својим поменутиим елегијама истичу надгробник и епитаф за место сећања на песника¹⁸⁷, Проперције, не тражећи материјални супституент за тело преминулог чија је корпоралност непоновљива и ненадомешћујућа, проглашава свој спомен у слици вољене која је вечно жива у испеваној текстуалној конструкцији – *illic quidquid ero, semper tua dicar imago: / traicit et fati litora magnus amor* (1.19.11–12).

Истина је да Проперције, наизглед, верује у живот сени, што и експлицира или на шта само посредно указује како кроз песме у којима се бележи придев *memor* (1.19, 2.13, 4.11), тако и кроз песме које немају поменути термин али садрже друге термине меморијализације који подједнако упућују на погребни контекст (4.7). Ипак, међусобна

¹⁸⁶ Иако се на Проперцијевим примерима увиђа и вештост песника да закрили своју суштинску мисао и учини песме наоко сасвим прилагођене актуелном тренутку и друштвеним околностима.

¹⁸⁷ Но, како смо у језичкој анализи већ закључили, Овидије користи завештање Тибуловог епитафа управо како би исказао ништавност надгробника, а дао на значају песништву у којем је трајни спомен на песника, било да говоримо о песништву аутора о чијем је спомену реч, било да говоримо о потоњој поезији у којој ће он бити спомињан и слављен, како то управо чини Овидије са Тибулом у својим песмама (*Amores* 3.9, *Tristia* 3.3).

референтност песама 1.19, 4.7 и 4.11 могла би да потврди Проперцијев ироничан отклон, сличан Лукрецијевом, када је у питању актуелна вера у загробни живот којом се доказано манипулише масом. Наиме, песник у елегији 1.19 говори о Протесилајевој сени која се сећа вољене, што му служи као погодан увод да попут закона обзнани како Амор/љубав савладава кобне обале. Ипак, у наставку песме сазнајемо да песник то чини само да би оправдао моћ жанра који је одабрао, те да би негирао повратак душе из подземља као аргумент неумирања – *imago* завештан у Проперцијевим стиховима у елегији 1.19 постаје супституент песниковог аутоконструкта којим он пренебрегава смрт онако како се веровало да то чини и *imago/umbra* повратком из подземља. После још много елегија испеваних кроз другу и трећу књигу, песник, сасвим неочекивано, у четвртој књизи (4.7) пева о повратку вољене Цинтије из света сени у свет живих: *Sunt aliquid Manes*¹⁸⁸: *letum non omnia finit, / luridaque euictos effugit umbra rogos* (4.7.1–2). Наизглед сасвим опонентна изјава Лукрецијевом поимању смртности душе, кроз читање у ширем контексту, испоставља се врло иронијског значења. Најпре је реч о референци на Хомера, тј. о алузији на спознају природе душе¹⁸⁹, а никако на само песниково убеђење.

Уврштавање ове атипичне елегије у четврту Проперцијеву књигу, готово комплетну етиолошку са темом настанка и значаја културних римских места, доводи у питање недвосмисленост одмицања песника од првобитне теме певања која га и сврстава у жанр римске љубавне елегије. Тиме уједно чини упитним и наизгледно ауторово уверење да треба да опева места која су посве по вољи тадашњег режима. Како смо већ у језичкој анализи истакли, елегија 4.7 је једина у целом Проперцијевом корпусу у којој се термин *monumentum* користи у значењу гроба, премда је тај исти термин претходно код овог песника употребљен да обележи спомен на Цинтијину лепоту који творе песме (3.2). С тим у вези, чини се да се идеја песничког прогласа живота по смрти, нетипично исказана у елегији 1.19 (*semper tua dicar imago*), проноси неизмењено до четврте књиге – песник и даље

¹⁸⁸ Стих је значењски и структурално симетричан Хомеровом стиху из *Илијаде*: ὦ πόποι ἦ ῥά τίς ἐστί καί εἰν Αἴδαο δόμοισι / ψυχὴ καὶ εἶδωλον, ἅτ᾽ ἀρ φρένες οὐκ ἐνὶ πᾶμπαν (23.103–104). Стих *sunt aliquid manes* представљао би вербални одјек Ахилејевог узвика којим завршава свој узалудни покушај да рукама обгрли утварну појаву пострадалог Патрокла, и индиректно саопшти своје коначно, искуствено схватање природе душе (ψυχή) након смрти. Детаљнију анализу Проперцијеве референце на Хомера потражити у Дуе 2001.

¹⁸⁹ Ипак због употребљене заменице *aliquid* наместо *aliquis* која би била латинска заменица хомеровом грчком τίς из првог стиха, наслућујемо Проперцијево читање Платоновог реинтерпретирања Хомеровог стиха у *Држави* (386d).

не одустаје од поруке о свом добро утемељеном али сасвим необичном песничком споменику везаном искључиво за конструкт вољене жене, те у елегији 4.7 од Цинтије сазнајемо: *longa mea in libris regna fuere tuis* (49–50). Да је Проперцијево убеђење далеко од слепог веровања у испразнице загробног живота, потврђује нам и Овидијево реинтерпретирање Проперцијевог другог стиха – *luridaque euictos effugit umbra rogos*. Он је важан за читање Овидијеве елегије 3.9 збирке *Amores* у којој полемиче на тему песниковог умирања и спомена, алузијом на Тибулову елегију 1.3 у којој, како смо већ тумачили у језичкој анализи, овај Овидијев претходник испева свој епитаф. У стиху 28, Овидије, вероватно и под снажним утиском Проперцијевог наведеног стиха елегије 4.7, закључује размишљање на тему претрајавања следећим исказом: *defugiunt avidos carmina sola rogos* (28). Дакле, кроз ову нит нам се потврђује да је Овидије доста слободнији и директнији у исказивању нескромних поетских самопрокламација и завештања монументалности песничког текста. За разлику од њега, Проперције кроз алузивну корелацију песничког текста и архитектонских меморијала, кроз прегнантне и индиректне референце, исказује сличну идеју. Врло је вероватно да је управо на овај начин у Проперцијевом делу таква идеја учињена општеприхватљивом до те мере да је Овидије доцније могао да се њоме поигра и исказе је недвосмислено и отворено. Код Проперција је аналогија женског конструкта у тексту и значења конкретне песме, али и уопште поезије једног песника, још увек закулисна, и увек алузивно и бојажљиво назначена.

Место пак са ког се утврђује изнета идеја о Проперцијевом сагласју са Лукрецијеvim виђењем пропадљивости душе – са циљем да се у песниковом завештању личног надилажења ограниченог и пропадљивог постојања спозна супституент вечног претрајавања појединца – представља чувена елегија 4.11. У њој песник, на пресветлом Корнелијином примеру, тамо где се најмање то очекује, недвосмислено закључује:

panditur ad nullas ianua nigra preces;
cum semel infernas intrarunt funera leges,
non exorato stant adamante uiae.
te licet orantem fuscae deus audiat aulae:
nempe tuas lacrimas litora surda bibent.
uota mouent superos: ubi portitor aera recepit,

obserrat herbosos lurida porta rogos. (4.11.2–8)¹⁹⁰

Дакле, на примеру честите римске жене, где тадашња публика понајпре очекује пример уступања више силе и њено одобрење повратка такве сени у свет живих, запањује сазнање о космичкој неправди проистеклој из природног закона који је све до краја Проперцијевог корпуса био оповргаван кроз елегије које величају песникову љубав са вољеном Цинтијом. Обале (*litora fati*) које је Амор у елегiji 1.19 могао лако да надигра – што опет потврђује и долазак Цинтијине сени у елегiji 4.7 – готово апсурдно, нелогично и мимо читаочевог очекивања, постају *surda litora*. Стих *luridaque euictos effugit umbra rogos* из елегiji 4.7, у елегiji 4.11 пресликава један нови стих, са посве изврнутим значењем: *obserrat herbosos lurida porta rogos*.

Проперције, дакле, излазећи из оквира свог поетисања за које је лично везан, у које се самоуткива и кроз које твори сопствени идентитет римског елегичара, поништава све до тада важеће законе. Премда не експлицира, он ипак саопштава публици да бесмртност није ствар душе, већ песме. Имплицитно пак саопштава и то да Августови монументи као и они које ће тек сатворити морална и политичка реформа коју он исповеда – а коју у четвртој својој књизи овај песник тобоже подржава – због природног закона који налаже пропадљивост свих појединачних појавних облика, а који је Римљанима снажно предочио Лукреције, неће никада остварити ону трајност какву може да достигне песнички монумент. То убрзо, надовезујући се на Проперцијеве стихове прегнантних и двосмислених значења, недвосмислено обзнањује свем друштву и јавности Овидије, испевавши у *Љубавима* (3.9.28) стих: *defugiunt avidos carmina sola rogos*. Из наведених примера стога следи да елегичари, манипулишући терминима меморијализације – нарочито кроз погребни контекст – и комуницирајући са великим онтолошким питањима које Лукреције актуелизује, ослањају поетику свог жанра на мотив нестајања/смрти и са њиме на мотив сећања, разасртних на релацији конструката песника и вољене жене из текста. Управо се на том трагу открива и један од могућих модалитета идеје *monumentum* у тексту римске елегije. С тим у вези, потребно је да подробније дефинишемо дијалог Лукрецијеве филозофске доктрине са поетичким основама римске елегije.

¹⁹⁰ [...] молба ти неће ниједна сад врата раскрилити црна. / Једном кад нађу се мртви под окриљем подземне власти, / повратка нема ту више – к'о челик тад пут да им пречи. / Све и да чује те Плутон из мрачних одаја својих, / главе би обале речне сузе све испиле твоје. (Проперције 2014: 98)

Лукрецијева тврдња о смртности душе свакако није пука хипотеза без дубљег доктринарног упоришта и филозофског објашњења. Она је дедуктивно проистекла из ширег концепта свеопштег нестајања појединачних тела у оквиру природне (ре)конструкције вечне материје изграђене од атома.¹⁹¹ Размотримо следеће Лукрецијеве стихове:

nān tibi de summa caeli ratione deūmque
disserere incipiam et rerum primordia pandam,
unde omnis natura creet res, auctet alatque,
quove eadem rursum natura perempta resolvat,
quae nos materiem et genitalia corpora rebus
reddunda in ratione vocare et semina rerum
appellare suemus et haec eadem usurpare
corpora prima, quod ex illis sunt omnia primis. (1.55–62)¹⁹²

Како се и у наведеном одломку види, Лукреције у свом спеву *De rerum natura* уопште не спори потирање материје (*perempta*), штавише, то на једном другом месту исказује и на следећи начин: „све **ствари** видиш како нестају” (*minui*¹⁹³ *rem quātque videmus* 2.70). Иако нестајање као такво не бива доведено у питање, неопходно је било објаснити како је могуће да „**целина** ипак остаје нетакнута” (*tamen incolumis videatur summa manere* 2.71). Наиме, све што се изгуби у једном делу целине, одмах притрчава на неко друго место, те стално долази до смењивања, размењивања и обнављања. Тиме је створена представа о *бескрајном* и о сталном *постајању* у вечности. Овакав променљиви процес који је у непрекидном кретању, омогућен је и условљен двама основним компонентама света – материје и празног простора¹⁹⁴:

„[...] бескрајна област животног покрета је уједно и област уништења – дакако, уништења у новом животном покрету. И зато овом сликом космоса владају две велике потенције које су и

¹⁹¹ Атомистичко размишљање које ће Лукреције усвојити, назирало је своје обресе и у Анаксагориним проматрањима – постојање материјалних тела он је видео као „a temporary mixture of the basic real things, and dependent for its being on the arrangement of those ingredients that constitute it” (Curd 2008: 7). У односу на атомисте, а касније и на Лукреција, у Анаксагориној теорији није дато простора спекулацији о постојању празног простора у којем се честице крећу, стога се свако *размештање* материје, тј. свако раскидање постојећих веза и смеша, третира уједно и као формирање нових укрштања и формирање нових тела.

¹⁹² Ја ћу о суштини / небеса и богова збор почети, / и света основе ћу открити прве, / из којих ствара природа, и храни, / и множи ствари, куд их поново / раствара она кад их разори. / Материјом и родним телима / зовемо њих; семенима свих ствари, / излажућ значај њин, и телима основним, јер из њих све потиче. Са латинског превела Аница Савић Ребац. Сви наведени одломци из Лукрецијевог дела цитирани су према препеву Анице Савић Ребац (Лукреције 1951).

¹⁹³ Превод Анице Савић Ребац глагола *minui* на овом месту није најсрећније разрешен у контексту нашег тумачења. Лукреције не говори експлицитно да ствари нестају већ да бивају умањене, дељене, разложене.

¹⁹⁴ Јер где простор зјапи / празнином, онде не постоји тело, / где год је тело, пуста простора / ту нема. (1.508–11)

физичке и психичке, иманентне као све у овој великој концепцији: живот и смрт (Савић Ребац 1951: XXVI)”.

Међутим, како Лукреције истиче, човеку није дато све да види. Вечне основе свих тела и бесконачни простор су изван људских чулних капацитета, те човек у свом једноставном и готово униженом постојању (ако је мерити са оним недодирљивим божанским¹⁹⁵), једино може да примети резултат деловања свих тих невидљивих сила: нестајање. Кружењем многих година (*multis redeuntibus annis*, 1.311), односно протоком времена, долази до умањења појавних облика у природи и њене свеопште ре-/де-конструкције. Постојање невидљивих основа ствари потврђују на пример феномени који измичу чулу вида а побуђују сензитизацију – ветар, топлота, влага. Међу низом илустративних примерака дејства *невидљивог* и утирања *видљивог*, код Лукреција срећемо и слике дубљења камена, тањења прстена, трвења плуга и глачања бронзаних статуа које пружају руку добродошлице на капијама:

„... [ветрови] протичу / и пропаст носе као вода блага / у реку кад набуја изненада / и расте, кад се даждеви обилни / бујицама помамним сливају / у њу с високих гора, одломке / огромних шума носе, с кореном / дрвета. Мах ненадни не могу / издржати ни јаки мостови: / од пљуска мутна, тако надире / на темељ њихов река снагом свом, / уз лом их руши силан, проноси / под валима камење велико, / обара што бујици пречи пут. / И ветра дах без сумње тако јури, / наваљује ко реке ток помамне / куд било, и у налетима снажним / пред собом руши све, у кружни вртлог / све захвата и обрће, у наглу / понесе вихру.” (1.283–295)¹⁹⁶

Лукреције ипак, када осликава разарање, не грли мисао сасвим задојену песимизмом, и не види смисао у дефинитивном и коначном разорењу. Иако материја трпи сталне губитке, целина остаје нетакнута због бесконачног простора у којем се основна, недељива и невидљива тела материје непрестано крећу. У том контексту смрт се, како Лукреције вели, дефинише на следећи начин: „све што међе своје напусти тиме одмах постаје смрт оног што

¹⁹⁵ Епикурејска филозофија оштро је критиковала религијске предрасуде и злоупотребу религијске традиције од стране политичких вођа (у случају Лукрецијевог времена, конкретно од стране римског нобилитета) кроз државни култ који се испоставио неприкосновеном политичком институцијом. Код Лукреција се јавља слика непомућеног мира и блаженства божанског света, што га суштински разликује од оног овоземаљског, ефемерно: *Све пружа њима [боговима] природа, и ништа / не вређа душе њине мир*. Но, може се надугачко дискутовати о томе колика се евентуална иронија крије у оваквом песниковом наводу.

¹⁹⁶ Упоредити са песничким сликама код Катула (С. 68; С. 64), сензибилитет чијих песама крчи књижевни пут жанру римске елгије.

је било раније”¹⁹⁷. Дакле, смрт и пропадање постоје искључиво кроз промену, а свем распадању је претпостављена извесна граница која уставља бескрајно (а тиме и потпуно) урушавање¹⁹⁸ – *certa finis frangendi manet* (1.556).

Моћне слике уништења готово да опседају Лукрецијев текст и као такве иницирају тескобу у потоњој поезији. За Лукрецијеве слике слободни смо да кажемо да прогањају елегичаре, те их они пречесто парафразирају, преузимају, или њима бивају подстакнути да запевају о темама кроз које би се напили животворног духа, насладе и пуног уживања живота. С тим у вези, кроз песничке слике овог типа, ауторима се указује простор за испостављање властитог рачуна, тј. за отварање питања властитог постојања, његовог ограничења, и вапаја за видом бесмртности, било да се дотиче филозофског питања душе и њеног постморталног живота, било да се тиче друштвене меморијализације песниковог имена као вид личног претрајања. Но, са друге стране, ма колика била филозофска вигорност Лукрецијевог учења, она не опонира и не пречи ниједном песнику да некад и ван контекста преслика Лукрецијеве стихове, какав је случај са следећим¹⁹⁹:

Denique non lapides quoque vinci cernis ab aevo,
non altas turris ruere et putrescere saxa,
non delubra deum simulacraque fessa fatisci
nec sanctum numen fati protollere finis
posse neque adversus naturae foedera niti?
denique non monimenta virum dilapsa videmus,
quaerere proporro, sibi cumque senescere credas,
non ruere avolsos silices a montibus altis
nec validas aevi vires perferre patique
finiti? neque enim caderent avolsa repente,
ex infinito quae tempore pertolerassent
omnia tormenta aetatis, privata fragore. (5.307–318)²⁰⁰

¹⁹⁷ Nam quod cumque quis mutatum finibus exit continuo hoc mors est illius quod fuit ante (1.670).

¹⁹⁸ Ова тврдња је кључна у одмицају који Лукреције чини према Анаксагориној филозофији. Но, треба имати у виду да се она свакако не би могла третирати као аутентично Лукрецијева, већ као наслеђена из атомистичког приказа. Значај који придајемо конкретно Анаксагорином имену тиче се чињенице да њега и сам Лукреције издваја и наводи у свом тексту (1. 830), уз Хераклита и Емпедокла, што свакако указује на значај који му је и сам овај песник дао.

¹⁹⁹ Видети Jesse 2016.

²⁰⁰ А не видиш ли најзад да и стене / дуг свлада век? Руше се силне куле, / и гњије кам. И храмови богова, / и кипови им пуцају, уморни, / и не може удаљит ни божанство / установљене међе, устати / насупрот законима природе. / Зар споменике не видиш мужева / где пропадају, старе, мру и сами? / С брегова пада стена отргнута, / и не може ни омеђеног века / поднети силу. Отргло се не би / у изненадном паду да је моћ / времена дугих рушилачку сву / без лома носило од вајкада.

Управо ће ови стихови бити стожерна слика у једној од Проперцијевих најзначајнијих елегија за план поетике, у елегији 2.25. Наиме, како Проперције у елегији 2.25. истиче, старост је та која учини да војник оде у пензију, воловски рад дотраје, иструли лађа, штит постане неупотребљив.²⁰¹ Али песник иступа из започетог ланца нужности и изналази нешто што ће истрајати:

miles depositis annosus secubat armis,
grandaevique negant ducere aratra boves,
putris et in vacua requiescit navis harena,
et vetus in templo bellica parma vacat:
at me ab amore tuo deducet nulla senectus

[...]

sed tamen **obsistam**. teritur robigine mucro
ferreus et parvo saepe liquore silex:
at nullo dominae teritur sub crimine amor [...] (5–17)²⁰²

Поред поетског понављања Лукрецијевих слика – слике метала који рђа због отичућег времена и слике камена који еродира услед дејства водене снаге – Проперције успева и у идејном смислу да на крајње индиректан начин испрати Лукрецијеву филозофску нит (а да притом не оптерети лирску ноту своје песме). Наиме, слике трошења, утирања и нестајања, песник, опонашајући Лукреција, користи са циљем да читаоца подсети на неумитност свег материјалног пропадања, онаквог каквим га наша чула појме. Међутим, након што то учини, Проперције у готово епиграмском маниру шаље поруку о себи, тј. о аутоконструкту песника, тзв. песнику-наратору елегијског текста. Песник-наратор је, како смо већ истакли, главни карактер римске елегије, а основна тема свег певања овог жанра јесте његово емотивно и психичко стање које варира, условљено различитим фазама једног турбулентног емотивног односа. Дакле, реч је о веома личној, на махове самоиронизирајућој, исповедној драми обичног човека, Римљанина, који усред силних битака под сенком римске империје, води и један унутрашњи окршај. Наиме, тај песник-наратор за крајњу поруку којом затвара песничку слику потезе глагол *obsistere* и то у првом

²⁰¹ Оно што Проперције именује старашћу (*senectus*), то је у Лукрецијевој поезији кружење и смена година (*multis redeuntibus annis*), а код лирчара Хорација, Проперцијевог савременика и творца најзначајнијег трактата у области песничке уметности овог доба, исти рушилачки елемент природе биће опеван синтагмама: *innumeras / annorum series et fuga temporum* (низ безбројних година и трк времена).

²⁰² Одлази ислужен војник, оружје одлаже своје, / времешни волови рало више за собом не вуку, / на обали морској дрема лађа трула, / док древни штит бојни дангуби у храму: / ал' ја ћу, и старац, волети те исто / [...] / **Истрајаћу** ипак: рђа мач нагрисе, / капи воде дубе и најтврђи камен. / Вечита је љубав што на прагу госпе / без икакве кривње претње мирно слуша. Са латинског превео Гордан Маричић.

лицу једине футура: *obsistam* (истрајаћу). Овај преокрет код читалаца ствара снажан утисак индивидуалног људског опирања ономе што је општепозната физичка чињеница и онтолошки аксиом, а то је да се иструли и нестане, како је и сам песник претходно у својим стиховима призорима из материјалног света природе и илустровао.

Премда је у књижевној уметности препознат ауторски проглас бесмртности сопственог дела као општи књижевни топос²⁰³, изгледа да је у Проперцијевом случају реч о нечему што није само угледање на претходну књижевну праксу и традиционално посезање за општим песничким местом. Дакле, Проперције у *походу на бесмртност* не посредује својим поетским делом²⁰⁴. Он говори директно о себи²⁰⁵, у првом лицу: *obsistam*. То омогућује специфичност жанра у којем Проперције ствара и стални текстуални конструкт песничког *ја*. Када песник ово изговара, он то чини у контексту приче о свом љубавном искуству: и као старац, кад учини своје време које ништи све што човек око себе види, па и њега самог, он ће волети истим интензитетом драгу о којој све време пева. На једној страни се твори привидно поистовећивање стварног Проперција аутора са његовим лирским конструктом песника-наратора, док се на другој страни претпоставља знак једнакости између песничког позива састављања стихова и онога што текстуални двојник песника назива *militia amoris* – (војно) служење љубави – а што му је први и основни животни позив²⁰⁶. Термин који је Проперције употребио, *obsistam*, не говори само о некаквом пасивном претрајавању, већ, напротив, он има значење активног отпора.

²⁰³ Оваква пракса корене вуче из најстаријег грчког књижевног стваралаштва, у песмама Симонида и Пиндара, а један од најпознатијих прогласа ове врсте датира управо из Проперцијевог времена, а плод је пера песника Хорација – *Exegi monumentum aere perennius (Od. 3.30)*.

²⁰⁴ У овој карактеристици се Проперције суштински разликује од Хорација који у чувеној оди 3.30 завештава своје песничко дело као монумент трајнији од свих познатих, какве су биле рецимо велелепне пирамиде, при чему уз сву слободу, подједнако као и Проперције, посеже за Лукрецијеvim песничким сликама и мотивима.

²⁰⁵ Премда то довитљиво чини имплементацијом конструкта песника који њега лично симболизује и који на врло уверљив начин комуницира са публиком као да је реч о самом аутору.

²⁰⁶ У стварању општег књижевног места *militia amoris* не може се не приметити резигниран став песника према војничкој дужности коју тадашње Августово римско друштво претпоставља за водећи услов очувања римског дигнитета и маскулинитета. Наиме, песник итекако ризикује своје право на слободно изражавање и пише по оштрим ивицама цензуре тиме што, премда тобоже безазлено, ипак извргава руглу друштвени кодекс понашања зрелог Римљанина. С тим у вези, римска елеггија се мора увек читати са свешћу о тренутку у којем је настала и трајала, јер је она, иако закулсно, заправо најбољи одраз тог тренутка и најверљивија слика Рима тога времена.

Код Проперција се глагол *obsistere*, у контексту песме 2.25, среће као нараторова констатација о личном претрајању у егзистенцијалном смислу, а противно сили времена што потиरे човеков битак. Занимљиво је приметити да Лукреције користи поменути глагол у околностима друштвених релација, а не оних природних и нужних:

Tutemet a nobis iam quovis tempore vatum
terri loquis victus dictis desciscere quaeres.
quippe etenim quam multa tibi iam fingere possunt
somnia, quae vitae rationes vertere possint
fortunasque tuas omnis turbare timore!
et merito; nam si certam finem esse viderent
aerumnarum homines, aliqua ratione valerent
religionibus atque minis **obsistere** vatum²⁰⁷.
nunc ratio nulla est restandi, nulla facultas,
aeternas quoniam poenas in morte timendum. (1.102–111)²⁰⁸

Лукреције устаје против институције државног култа, како смо већ напоменули, јер је још пре њега неповерење у фатум и Олимпљане срасло са филозофијом епикурејства. Страх од непознатог, каква је смрт, као и празноверицу коју то незнање носи, одагнаће једино откривање природе, њених узрока и механизма, што и јесте основна тема његовог пева. Уједно, овај Лукрецијев поклич јесте и позив читаоцу да одбаци фантазмагорију митологије која уоквирује жанр епике, и да се окрене штиву које овај песник ванредно ствара, а у којем се проналази пут за поменути спознају. Овакво песниково „протурање” одбране властитог жанра и дела, препознајемо и код Проперција у аутопоетичким обраћањима унутар поетског текста. Можда нам Лукрецијев поступак отвара могућност да читамо Проперцијеву елегију 4.7 о доласку тада већ покојне Цинтије у песников сан, као ироничну поруку коју овај песник шаље о својој четвртој, нетипичној, етиолошкој књизи песама – митови о постанку култних римских места, њихова историја и описи, стварни су и уверљиви исто колико и веровање у духове које је Лукреције још много пре исмејао.

²⁰⁷ Лукреције овде мисли колико на свештенике, толико и на песнике. Алузија је усмерена против Енијевих стиховима у којима му се Хомер, као дух, појављује у сну. Лукреције се истовремено, директним именовањем Хомера и Енија у својим потоњим стиховима, жели представити као њихов наследник, али и песник који провоцира жанр епске поезије и на својеврстан начин га оспорава: силасци у подземље и разговори са утварама су фантастични и крајње бајковити елементи који се у збиљи не смеју озбиљно разматрати. Ваља се, међутим, сетити Проперцијеве елегије из четврте књиге у којој се Цинтија појављује као дух, у којој као да аутор, уз све друге елементе, кокетира и са Лукрецијевим стиховима и покушава да нам пошаље скривену поруку.

²⁰⁸ И ти ћеш можда једном сам, побеђен / ужаса пуном причом свештеника, / пожелети да отпаднеш од мене. / Колике снове они стварају, / што могу ток преврнут животни, / помутит страхом срећу нашу сву! / И с правом. Кад би невољама крај / видели људи, могли би **насупротив** / верама **стат** и претњи свештеника. / Но како отпору да нађу пута, од посмртне кад вечне казне стрепе?

Како примећујемо из превода Лукрецијевих стихова, и код њега је реч о активном отпору и супротстављању, тражењу уточишта од страха произашлог из свештеничких претњи о вечној казни.²⁰⁹ Оно што се уочава код Лукреција као здушно залагање да се одабрана форма дела истакне као најпогоднија за тему која се пева, прелило се и код Проперција²¹⁰, с тим да Проперције опонаша увек скромност у одбрани своје теме, а тиме и жанра, те тако баш и поменуто песму 2.25, започиње стиховима: *ista meis fiet notissima forma libellis, / Calve, tua venia, pace, Catulle, tua.*

Док се Лукреције, као крајњи циљ свог пева, рве са етичким дилемама човека и потиरे уврежене захтеве друштвене заједнице што као конвенцију пред појединца постављају противприродно веровање у постмортални живот и обавезност бојје казне и награде, дотле се Проперције задржава много дуже на проблему суочавања са животним крајем, те кроз значајан број песама свог корпуса за главног непријатеља поставља пролазност, њој пркоси и њу пренебрегава (*obsistere*). На то додатно указује и непосредна близина глагола *terere* у Проперцијевој елегији 2.25, чија је конотација утирање материјалног постојања: „[...] **teritur** robigine mucro / ferreus et parvo saepe liquore silex: / at nullo dominae **teritur** sub crimine amor” (15–17). Јасно је да је реч о физичкој сили која делује и доводи до трошења и коначног уништења и нестајања.²¹¹ Међутим, како то Проперције најчешће чини, термини и феномени из домена природних и биолошких појава, преносе се на друге релације, какве су, на пример, оне друштвене и оне поетичке. Тако и овај глагол можемо видети у наведеним стиховима да се понајпре односи на материјално утирање, да би се проширио на говор о емоцијама и унутрашњем човековом бићу, а кроз симболичко читање, чак и на говор о сржи поетичког концепта и личног песничког стваралаштва.

²⁰⁹ Међутим, не може бити отпора све док постоји страх од вечне казне (Видети Earnshaw 2013: 269).

²¹⁰ Морамо приметити да исти траг уочавамо и код Хорација. У његовој оди 3.30, као паралелу Проперцијевом *obsistam*, срећемо поклич *crescam*. Међутим, док Проперције истиче вредност жанра у ком пева, Хорације кроз пев о свом песничком споменику истиче врсту и значај своје поезије и то искључиво кроз призму властитих заслуга: *princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos*. Дакле, Хорације прогласу песничког споменика приступа из перспективе аутора и ствараоца, док се код Проперција назире искључивост у истицању вредности жанра, што ће се још више потврдити компаративном анализом Хорацијеве чувене песме 3.30 са Проперцијевом елегијом 3.2 (Ingleheart 2015: 298).

²¹¹ Код Овидија такође срећемо употребљен сложени облик овог истог глагола на месту са сличном конотативном вредношћу: *conteritur ferrum, silices tenuantur ab usu* (*Ars amatoria* 3.919). Наравно, недвојбено је да и Лукрецијев текст, како смо и очекивали обилује овим глаголом на местима описа ма каквог утрошавања и утирања (нпр. 2.1161).

У сличном, али још расложенијем читању, сложеница овог глагола среће се и у елегији 2.1. У њој језичко окружење у којем је овај глагол искоришћен, шаље крајње емотивну и моћну поруку – песникова уметност (*ars*) тиче се живота подједнако колико и књижевне активности²¹², као што и глагол *terere* подједнако потпада у домен еротског и у домен деструктивног:

nec mea conveniunt duro praecordia versu
Caesaris in Phrygios condere nomen avos.
navita de ventis, de tauris narrat arator,
enumerat miles vulnera, pastor ovis;
nos contra angusto versantes proelia lecto:
qua pote quisque, in ea **conterat** arte diem.
laus in amore mori: laus altera, si datur uno
posse frui: fruar o solus amore meo! (2.1.39–46)²¹³

У овој елегији песник је испевао *recusatio* и експлицирао разлог због којег неће певати велике и актуелне теме и славити Октавијана Августа и његове походе.²¹⁴ Премда не можемо рећи да *recusatio* из песме апсолутно искључује да Проперције ипак, на неки начин, понегде и слави Августово дело. У сваком кутку Проперцијеве поезије читава се Рим тога времена, те не бисмо погрешили уколико кажемо да је физичка и духовна атмосфера Рима пресудна у стваралаштву овог песника и да ће се архитектура и друге гране материјалне уметности користити у овој поезији изнова како би се указало на борбу рађања новог света. Но, ма како да се „рађа” нешто „ново”, тај процес се, према нашем мишљењу, третира од стране оновременика као још само један одливак ширег феномена природног преображаја, протицања и материјалног нестајања, па је и Проперцијев стих *qua pote quisque, in ea conterat arte diem* одјек тог процеса: *diem conterere* указује на проток времена, а самим протоком времена и на осипање људског животног века. У конкретно овом Проперцијевом стиху, реч је о животу песниковог аутоконструкта и о његовом прогласу да ће он, баш како би и свако требало, потрошити живот радећи оно што најбоље зна.

²¹² Допуну тумачења потражити у Roman 2014: 175.

²¹³ Дару не приличи мом стихом да грубим / Цезара опевам име и фригијске његове претке. / Морнар о ветру прича, о воловима орач. / Војник ране броји, пастир овце, / а ја претресам бојеве на постељи уској: / нек свако посвети живот вештини за коју је рођен! / Од љубави славно је мрети, а славније још је / у љубави уживати једној: да бар у мојој уживам сам! (Проперције 2014: 30)

²¹⁴ У том, не треба сметнути са ума већ поменути Проперцијев аргумент базиран на филозофији материјализма којом се учвршћује значај песниковог личног и природног „квалитета” у опредељењу, односно, у условљености теме коју исказује у свом стваралаштву.

Дакле, овај стих *mimics the tightness of the fit between occupation and individual capacity, ars and the arena of its application* (Roman 2014: 174). Из тога следи да као што глагол *obsistere* из перспективе конструкта песника који је и наратор, одоступљује сферу аутопоетике и меша буквално значење глагола – у смислу одупирања физичкој сили чија је моћ природом дата – са оним пренесеним – у смислу психичког и стваралачког опстајања у актуелном животном контексту – тако и глагол *terere* реферише на домен материјалне пропадљивости, али и индивидуалног трошења и осипања сопственог живота. Дакле, одношење два наведена термина – најпре у елегији 2.1 у којој, у својеврсном „оправдању”, песник кроз метафору одбацује друге жанрове, и закључује свој избор поменом славе (*quia pote quisque, in ea conterat arte diem. / laus in amore mori*), а потом у оквиру Проперцијеве елегије 2.25, коју песник започиње тражећи наклоност својих претходника – указује на велики значај који жанр сам по себи има за аутора. Управо нам форма тј. жанр у коме ствара описује природу једног аутора. У случају римских елегичара, како ћемо видети у следећем поглављу, управо на тој природи умногоме почива претензија на „бесмртност” песника. Остатак те идеје, како смо на почетку овог поглавља назначили, почива на суштинском утемељењу песме у конструкту вољене жене. Отуда сва важност коју у оквирима нашег истраживања поклањамо двама конструктима на којима почива жанр римске љубавне елегије – конструкту вољене жене и конструкту песника-љубавника.

2.3 *MORES*²¹⁵: предодређење песника

Иако је Проперцијева елегија 2.1 цела вредна пажње, ми ћемо се фокусирати на онај њен део који је отелотворење Проперцијеве најважније идеје – идеје њега као песника.

QVAERITIS, unde mihi totiens scribantur amores,
unde meus veniat mollis in ore liber.

²¹⁵ Одредницу *mos* Lewis, Short (1879) дефинишу на следеће начине: I. manner, custom, way, usage, practice, fashion, wont, as determined not by the laws, but by men's will and pleasure, humor, self-will, caprice (class.; cf.: consuetudo, usus). II. The will as a rule for action, custom, usage, practice, wont, habit; B. In partic., in a moral point of view, conduct, behavior; **in plur., manners, morals, character**; in a good or bad sense.

non haec Calliope, non haec mihi cantat Apollo.²¹⁶
ingenium nobis ipsa puella facit.²¹⁷ (2.1.1–4)

За почетак, Проперције износи нимало безначајну тврдњу – његово песништво и он сам као песник, подређени су једном од два доминантна конструкта његових текстова. Била она *puella* или *domina*, опевана жена је несумњиво срж стваралаштва: његов главни објекат, инспирација и продукт. Етимологија речи *ingenium* открива нераскидиву везаност за глагол „родити”, а сам таленат за оно што је човеку урођено. Проперције изврће очекивану логику по којој би се у процесу песничког стварања на прво место ставио песников таленат, па тек за њим девојка која бива стварана.

Овидије понавља овакав Проперцијев суд, и по овом питању сасвим на трагу свог претходника како је и иначе кроз целу збирку *Amores*:

an prosint dubium, nocuerunt carmina certe:
invidiae nostris illa fuere bonis.
cum Thebae, cum Troia foret, cum Caesaris acta,
ingenium movit sola Corinna meum. (*Am.* 3.12.13–16)²¹⁸

Ипак, и овде као и на другим местима у истој збирци, морамо закључке доносити опрезно и у вези са читавим контекстом песме. У овој елегији конкретно, песник мимо сваке озбиљности понавља Проперцијев исказ не би ли објаснио зашто је наставио да пева о фаталној Корини и да открива њену лепоту јавности, иако му је то донело прегршт мука – најпре, многе ривале који су пожелели да му преотму вољену жену.²¹⁹ С тим у вези, при покушају задирања у паралелу римске елегије и Лукрецијевог песништва, ограничаваћемо

²¹⁶ Не можемо не приметити да песник, наизглед, одбија да традиционално припише заслуге свог песничког талента оностраним моћима оличеним у божанским приказима. Нарочито ако посматрамо овај стих (Калиопа надахнула ме није, боме, није ни Феб) из перспективе читавог наведеног одељка, па и ове елегије у целости, намеће се закључак да песник, сасвим у маниру Лукрецијевог одбацавања слепе вере у многилике богове са израженим људским атрибутима, у први план истиче себе као појединца, свој таленат као сплет природних околности, а своју инспирацију измешта из магловитих претпоставки о оностраним изворима ентузијазма, већ је доводи у везу са стварним животним околностима које песничко *ja* искушава чулима.

²¹⁷ Питаш зашто о љубави често пишем / и откуд мојој књижи тако танани шмек. / Калиопа надахнула ме није, боме, није ни Феб. / Девојка једина моја, мој је родила дар. (Проперције 2014: 30)

²¹⁸ Тешко да ми користити могу песме што обично шкоде – / подбудише оне завист због успеха мог. / Премда постоје и Теба и Троја, и Цезара нашег вајна дела многа, / За ме и мој дар само је Корина права бабарога.

²¹⁹ Овидије ову елегију завршава крајње неочекивано, исказујући своје, тобоже, наивно очекивање да нико не поверује у истинитост речи којима је опевао Корину, водећи се добро познатом истином да су песници склони измишљању и фантазмичним причама: Exit in immensum fecunda licentia vatium, / Obligat historica nec sua verba fide. / Et mea debuerat falso laudata videri / Femina; credulitas nunc mihi vestra nocet (*Am.* 3.12.41–44).

се у највећој мери на оно што проналазимо у Проперцијевој поезији, као репрезенту ове песничке врсте.

Указали смо у елегији 2.25 како песников аутоконструкт исказује одважност да проблематизује питање старења и нестајања, под условом да је нераскидиво везан за *amor* дефинисан искључиво према женском конструкту – *at nullo dominae teritur*²²⁰ *sub crimine amor* (љубав госпе не сатире никаква пошаст, v. 17). Тако Проперције у први план поставља своје песничко биће, користећи се Лукрецијевим поставкама о бићу саме природе, и карактерише га основама карактеристичним искључиво за жанр љубавне елегије. Дакле, Проперције ће потегнути аргумент личне природе у конституисању поетике, а чини се да је за тако нешто упориште могао наћи управо у Лукрецијевим стиховима:

sic hominum genus est: quamvis doctrina politos
constituat pariter quosdam, tamen illa relinquit
naturae cuiusque animi vestigia prima.
nec radicatus evelli mala posse putandumst,
quin proclivius hic iras decurrat ad acris,
ille metu citius paulo temptetur, at ille
tertius accipiat quaedam clementius aequo.
inque aliis rebus multis differre necessest
naturas hominum **varias moresque** sequacis (3. 307–315)²²¹.

Проперције је жанровски врло искључив и сматра да за успех, славу и дуговечност песничког дела критеријум никако не сме бити тематска одређеност. Истичући то у првој елегији своје друге књиге, вешто алудира на неке своје цењене савременике, критикујући их и истовремено аргументујући своју искључивост у песницењу, окарактерисаном као фактичко стање које је условљено највећом нужношћу од свих – самом природом:

nec mea conveniunt duro praecordia versu
Caesaris in Phrygios condere nomen avos.
navita de ventis, de tauris narrat arator,

²²⁰ Глагол *terere* је најчешће резервисан за дејство физичке силе која потире и троши материју (метал, камен) и доводи до коначног уништења и нестајања. Упоредити Ovid. *Ars.* 3.919, Lucr. *DRN* 2.1161.

²²¹ И људски род је такав. Иако / понеке наука и углади, / природа духа ипак оставља / трагове прве. Не веруј да зла / из корена ишчупат може ко, / да овај не би лако нагињ'о / љутоме гњеву, оног брзо страх / обузим'о, а трећи одвећ благо / понешто прим'о. И у многим другом / разилазе се природе у људи / разнолико, и с њима обичаји / неизбежно; [...]. Поред све успешности да задржи високи тон Лукрецијевог спева, у чему је неоспорно и успела, морамо ипак нагласити да је Аница Савић Ребац преводом речи *mores* као „обичаји”, задржала тон, али и помало замаглила значење Лукрецијевог стиха. Наиме, овај песник је, како се чита у латинском оригиналу, послао поруку да су разлике у људској природи, узроковане разнородним распоредом најситнијих материјалних честица, заправо узрок различитог **понашања** у људи. Те тзв. *mores*, тј. њихова различитост, донекле у себи чува добро познату идеју, традиционално приписану Хераклиту, да је човекова судбина у његовом карактеру (Видети Ђурић 1986: 483).

enumerat miles vulnera, pastor ovis;
nos contra angusto versantes proelia lecto:
qua pote quisque, in ea conterat arte diem²²² (2.1.41–46).

*Durus versus (nec mea conveniunt duro praecordia versu)*²²³ не обезбеђује, дакле, перенијалност поезији. Проперције, како сам каже, такав стих (тј. жанр) одбацује и због природне ненаклоности том „квалитету” (у оном смислу ове речи у којем је Лукреције безмало помиње).²²⁴ Песник је, како сам каже, природом предодређен за другачије певање, те ће покушати да, следећи природу својих *praecordia*, супституише стих који је *durus*, конструктом девојке која ће бити окарактерисана као *puella dura*. У цитираном одломку, баш као и у већини традиционалних песничких *recusationes*, може се ишчитати и једна литерарна алузија. Проперције у својој форми *recusatio* реферише на стихове претходника Вергилија, за којег можемо рећи да је у највећој мери „режимски” песник, јер су у његовом најутицајнијем делу *Енеиди* уткани лик и дело Октавијана Августа, и уопште спомен на читавају јулијевску лозу.

Наиме, Проперције наводи професије које су према природном закону предодређене да се посвете и баве пословима посве другачијим од песниковог позива. Међутим, избор наведених професија вероватно није случајан. Претпоставља се да Проперције наведеним професијама индиректно реферише на Вергилијево стваралаштво које задире у мноштво жанрова – *Еклоге* (*pastor*), *Георгику* (*arator*), *Енеиду* (*miles*). Литература иде толико далеко да у стиху *qua pote quisque, in ea conterat arte diem* препознаје чак референцу на највиши ауторитет у дидактичкој поезији, Хесиода, и на назив његовог спева, *Послови и дани* (Heslin 2018: 181). Са овим читањем претпоставља се да Проперције подрива Вергилијеву виртуозност и неприкосновеност у песничкој слави оствареној у *Георгикама*, а све путем

²²² Дару не приличи мом стихом да грубим / Цезара опевам име и фригијске његове претке. / Морнар о ветру прича, о воловима орач. / Војник ране броји, пастир овце, / а ја претресам бојеве на постељи уској: / нек свако посвети живот вештини за коју је рођен! Са латинског превео Гордан Маричић.

²²³ „Не нагиње мој карактер тврдом стиху.” Под тврдим стихом се подразумева певање епских тема хексаметром.

²²⁴ Како и видимо из наведених стихова елигије 2.1, Проперције о свом стваралаштву говори да је *levis* (лако) и супротстављено стиху који је *durus* (тежак), иступајући на тај начин из очекиваног јавног захтева за писањем високе поезије са епским темама, којима би политичка ситуација тадашњег доба добила своју пуноћу и простор да се путем наратива ове врсте историзује и овековечи као ствар *колективног памћења*.

аргумента жанровске недоследности као одступања од природне предодређености песничког талента.²²⁵

Проперције одбацује *durus versus* и његове теме, одбија да буде (попут Вергилија) песник недоследне стазе која жанровски кривуда, и опредељује се за пут своје природе, онога што су његови унутрашњи *mores*, и можда оног што је од тога још старије и изворније, а самим тим њему самом и нужније: *semina naturae suae*²²⁶ (3.9.20). Овакве поставке суштински прате трагове из учења пресократоваца, који су испрва уткани у Лукрецијев текст – то су, понајпре, учења Емпедокла и Анаксагоре које поименце и сам Лукреције помиње, истичући појединости њихових теза (1.715 и 1.830). Док код Емпедокла разлике међу живим бићима потичу од разнолике каквоће мешавина основних елемената у бићу, у Анаксагорином виђењу су такве појединости узроковане количином одређених честица у саставу – наиме, према Анаксагори, *све је у свему*, а диверзитет потиче од примата одређених хомеомерија у саставу тела, тј. бића (Diels 1983: 269 и 1983б: 21). Но, оно што морамо истаћи јесте да се Лукреције, говорећи о природи бића какво је човек, усредсређује

²²⁵ Још једна песничка алузија која се може претпоставити у овој Проперцијевој песми, тиче се најпознатије песникиње старог века, Еолке Сапфе. Реч је о алузији на њен фрагмент 16:

Οἱ μὲν ἰππῆων στρότον, οἱ δὲ πέσδων,
οἱ δὲ νάων φαῖσ' ἐπὶ γᾶν μέλαιναν
ἔμμεναι κάλλιστον, ἐγὼ δὲ κῆν' ὄτ-
τω τις ἔραται.

(Неки тврде коњаници, други пак пешадија, а за неке морнарица, најлепша је ствар на земљи црној. Ја међутим кажем да то мора бити особа коју неко воли.) Широко конотативни спектар овог вредног фрагмента захтева да му се, у мери у којој је то овом приликом могуће, уступи довољан простор из којег би читалац могао да исцрпи што богатије интерпретативне сокове. Техничка дотераност цитиране строфе доприноси читалачкој тензији и непредвидивом разрешењу у њеном последњем стиху: из три понуђена призора која се боре за титулу *τὸν κάλλιστον* – коњице, пешадије и морнарице – наша ауторка не прихвата ни један од понуђених, већ их у само једном потезу одбацује увођењем посве нове, и не до краја дефинисане одреднице – „оно што неко воли”. Видели смо већ из Проперцијеве љубавне идеологије, да је предмет љубави у неодвојивој спреси са унутрашњим бићем заљубљеног човека и да му он готово сраста у сржи. Слично је и код Сапфе, а такав закључак отвара једну широку и никад до краја растумачену тему премештања визуре у Сапфиној поезији са јавног плана, на онај лични (унутрашњи). Могли бисмо у тумачење ове Проперцијеве претпостављене алузије на Сапфу, уврстити још један потенцијални аргумент. Сапфа, оделивши себе (*ἐγὼ*) наспрам других (*οἱ μὲν ... οἱ δὲ*), двоструко се редифинише – са једне стране, она раскида са друштвом које негује мушки култ и пре свега одаје почаст мушкарцу и његовом ратничком етосу, док, са друге стране, чини отклон од књижевне традиције у чијем се епицентру налази ратнички еп, са типичном хомерском физиономијом стиха. Овај се отклон осећа како у самој ратничкој тематици слика побројаних бораца, тако и у хомерској фрази честој у језику епа: „црна земља”. Ако усмеримо наново поглед на Проперција, из ове је перспективе далеко транспарентнија Проперцијева одбрана – наш песник је кроз своје поетско постојање у сличној скучености у којој је била и сама Сапфа, на чији се лиризам неретко угледао песнички бард Хорације, те је на њему, донекле, засновао и сопствену поетику. О форми приамела из Сапфиног фрагмента и употреби ове форме код Хорација видети Vitas 2017.

²²⁶ Семена своје (личне) природе.

на семена и трагове који су у природи духа (*naturae animi vestigia prima*, 3.309) јер дух, наине, дефинише људску ћуд и понашање. Да је за Лукреција *animus* нематеријалне природе, какав је случај у Емпедокловом учењу²²⁷, дакако би се ово дефинисање и условљеност човековог карактера разликовали од оног које читамо у Лукрецијевом тексту и на које се, како закључујемо, неопозиво и директно ослања Проперције у дефинисању свог песничког *ја* и жанра у којем се оно појављује и са којим је у нужном односу зависности.

Како смо видели из представљених стихова елегије 2.1 и 2.25 конструкт песника дефинише своју љубав као љубав према једној жени (*amor dominae*), а потом је конкретизује и одређује јој идентитет (макар само унутар текста). Кроз своје лично иступање, говорење у првом лицу и ношење улоге песника унутар текста, Проперције обезбеђује слободан поетски простор за своје ауторско самодефинисање. Управо у тај простор уткива добро познате филозофске поставке Лукрецијевог спева, односно, преиначује их на начин који је подесан за садржај његовог певања. Незамисливо би било да филозофију природе уплиће у лирске стихове на начин како је то сам Лукреције урадио. Но, то никако само по себи Проперцију као аутору и није била намера. Његов наум је, ако смемо претпоставити, да искористи Лукрецијеве поставке као чврсту филозофску подлогу за своју филозофију песништва и за одређивање сврхе свог песничког позива у друштву, култури и жанру у којем ствара.²²⁸

Како смо видели, у Лукрецијевом концепту постајања и пропадања најважнију улогу има феномен промене. Проперције се у елегији 2.25. управо на ту чињеницу ослања:

at si saecula forent antiquis grata puellis,
essem ego quod nunc tu: tempore vincor ego.
non tamen ista **meos** mutabunt saecula **mores**:
unus quisque sua noverit ire via.(2.25.35–38)²²⁹

²²⁷ За Анаксагору смо пак, говорећи о размишљањима античких мудраца на тему бесмртности душе, већ имали у овом раду прилике да истакнемо да су према њему душа и ум антиподи, при чему је душа та која је материјална и пропадљива, за разлику од ума.

²²⁸ Уколико бисмо пак поставили питање зашто један аутор љубавне поезије сматра потребним, доличним, или можда нужним, да се самодефинише окористећи се претходником чији су стваралачки капацитети доказани у тексту дидактичког епа, морали бисмо се дотаћи питања Лукрецијевог односа према песничком стваралаштву, изразу и сопственом делу уопште. Но, о томе ћемо нешто више рећи у једном од наредних одељака овог истраживања (2.4 *SIMULACRUM*: песма из слике и слика у песми).

²²⁹ Да наступи опет добро старо доба, / ја био бих оно што сада ти си. / Прегази ме време, ал' ћуд ми је иста: / нека свако себи изабере пут. (Проперције 2014: 57)

Дакле, оно што је закон његове личне природе, оно што чини његову ћуд, а тиме и њега самог, па самим тим и дефинише љубав чија је и најмања осцилација узрок опште турбуленције песника-конструкта, али и песника-аутора, за то (*mores*) управо можемо тврдити да представља паралелу Хорацијевом неуништивом монументу, и с тим у вези, свевремену онтолошку константу Проперцијеве песме. Паралелно свеопштој природи означеној термином *natura*, и њеном устројству и законима који су код Лукреција објекат проучавања и упознавања, на које је и Проперције у једном стиху, предвиђајући своју старост, подсетио – *atque ubi iam Venerem gravis interceperit aetas, / sparserit et nigras alba senecta comas, / tum mihi naturae libeat perdiscere mores*²³⁰ (3.5.23–25) – Проперције, са ништа мање пијетета, поставља своје унутрашње биће, које је и само, у широј перспективи, елемент тј. семе те свеопште природе. У врло шармантном, а опет ученом модусу, као форму стандардног самооправдања због избора ниских и обичних, а не епских тема за своју поезију, Проперције нешто касније (елегија 3.9) таксативно набраја имена позната у различитим гранама уметности и њихова најпрослављенија умећа, наглашавајући разнородност уметничких тема и техника.²³¹ Овај дуги след закључује:

*naturae sequitur semina quisque suae*²³² (3.9.20).

Разнородност основа ствари за коју се Лукреције залаже већ у првој књизи свог песничког дела, а минуциозније разрађује у трећој, те њоме оповргава своје грчке претходнике, филозофе природе (Хераклита, Анаксагору и Емпедокла), Проперције домишљато користи у једној од првих елегија своје треће књиге, издате након појављивања Хорацијеве чувене оде *Exegi monumentum* (23. пре н. е), у којој се директно обраћа уметничком покровитељу Мецени, и у којој говори о елементима поетике свог стваралаштва. Говорећи о посебностима и каквоћи мешавине која сачињава сваког

²³⁰ А кад мучно доба љубав мени отме, / кад старост избледи моје власи црне, / законе бих природе волео да учим (Проперције 2014: 71). Маричић је за превод термина *mores* на овом месту искористио реч *закони*. Видети такође и Plato, *Phaedo* 96 А В.

²³¹ Maecenas, eques Etrusco de sanguine regum, / intra fortunam qui cupis esse tuam, / quid me scribendi tam vastum mittis in aequor? / non sunt apta meae grandia vela rati. / turpest, quod nequeas, capiti committere pondus / et pressum inflexo mox dare terga genu. / omnia non pariter rerum sunt omnibus apta, / palma nec ex aequo ducitur ulla iugo. / gloria Lysippos animosa effingere signa; / exactis Calamis se mihi iactat equis; / in Veneris tabula summam sibi poscit Apelles; / Parrhasius parva vindicat arte locum; / argumenta magis sunt Mentoris addita formae; / at Myos exiguum flectit acanthus iter; / Phidias signo se Iuppiter ornat eburno; Praxitelen propria vendit ab urbe lapis. / est quibus Eleae concurrat palma quadrigae, / est quibus in celeris gloria nata pedes; / hic satus ad pacem, hic castrensibus utilis armis: / naturae sequitur semina quisque suae. (3.9.1–20)

²³² Свако следи семе природе своје.

ствараоца понаособ и његово никада до краја испитано унутрашње биће, умногоме условљено оним што се назива *mores* (карактер), отварамо уједно још једно важно питање. Оно се тиче контакта песниковог бића са околним светом и његово перципирање тог света. Скретање у овом правцу утолико је индикативније, ако узмемо у обзир да је према неким идејама наших филозофа-физичара принцип реаговања при утискивању спољних утисака заснован по принципу да слично привлачи и садејствује са сличним. Отуда читава концепција о песнику као преносиоцу божанских мисли и порука, јер песник као творац изврских тема и готово опчињавајућег певања побуђује најфиније елементе човекове душе својим певом и гласом.²³³

Истина је да би и по логици ствари и према истраживачком дојму Проперције први и директни извор могао бити Лукреције, али се у његовом говорењу и одношењу према узроцима „певања” не могу оспорити ни основе ранијих филозофа. На пример, Емпедоклову теорију визије и звука као материјалних флуксева и Анаксагорину теорију даха (*πνεῦμα*) као покретног ваздуха који удара у онај статичан и тако ствара звук, атомисти, са Демокритом на челу, обогатили су идејом атома, који као најситнија тела постоје у флуксевима и узрокују њихово кретање.²³⁴ Како је и људска душа материјална, и има своју основну супстанцу, њу ти флуксеви атома покрећу. Ако је по среди душа песника, скопчана од квалитативно најфиније супстанце, онда она доспева у стање „ентузијазма”, па с тим у вези песничко достигнуће није само ствар умећа, већ много ширег материјалног узрока. Песникова изузетна вербална креативност може се разумети као природна особеност која

²³³ Занимљиво је, на пример, да се у фрагментарно сачуваном опусу песникиње Сапфе глас и звук често доводе у везу са чежњом, односно оном несмирном силом коју представља *ἴμερος*. Ова се веза читава у честом коришћењу хомерске сложенице *ἰμερόφωνος* чије је значење Пилиповић (Пилиповић 2016: 13) танано разложила и значењски обележила као: *глас који изражава жудњу, глас којим се изражава жудња, глас који наводи на жудњу, глас који је испуњен жудњом, глас који јесте жудња*, те је у наставку свог огледа закључила да „глас-жудња представља аутомиметичку слику оног аспекта Сапфине поезије који успоставља везу између нутрине поетског сопства и симболичког уха реципијента” (Пилиповић 2016: 15). Глас као такав, место је спајања чари ероса и чари саме песме јер потврђује идеју пронађену још у Хомера, а оличену глаголом *θέλλειν* (*зачарати*, о томе код Segal 1998a: 47). Дакле, у песнику је чаробна божанска честица.

²³⁴ Демокрит је поставио научну основу за све оне, какав је био и Проперције, који покушавају да представе стварање поезије као *a productive art*: „...his materialist perspective could support a view of *making* poems as a process of selecting elementary substances (atomic sounds) and organizing them into a structure or *system* that, by virtue of its constituents and their organization, produced a specific effect on the auditor’s *psyche* [...] we may suspect that the atomist is prepared to analyze this inspiring breath as a moving stream of atoms in the air” (Ford 2002: 169). Оно што је код Демокрита ново, у односу на претходнике који говоре о песничком надахнућу, јесте да је Музу прогласио за „*mythoplasty*”, а увео појам ентузијазма као унутарњег струјања које доноси инспирацију.

је благонаклона и отворена за прихватање корисних *слика*²³⁵ и утицаја који постоје по природи свуда унаоколо. Према Гатрију (Guthrie 1986), Демокрит је претпоставио да складније скопчане душе, какве су песничке (*φύσις θεάζουσα*) апсорбују веће богатство таквих *слика* и њима бивају подстакнуте на живљи покрет него неке друге, те да је ово основа поетског дара и темперамента. На принципу слично сличноме, таленат појединца је заправо потенцијал који се остварује када се привуку и прихвате најбоље од *слика*. А све се те слике наводно одливају из божанског света. Дакле, под песником би се према том схватању подразумевала једна изванредна природа, скопчана тако да може доћи у додир са божанским сликама (*simulacra*), те да отуда може именовати скривене ствари у *кризама* и *егзалтацијама*:

„Passages from fifth-century drama reflect the ideas that a poet’s nature and temperament affect what he writes and that a poet’s ‘nature’ should resemble what he proposes to represent” (Ford 2002: 171).

Било да заступамо теорију мешања хомеомерија или теорију сударања атома у празном простору, и било да говоримо о грчкој драми петог века, или о римском песништву на сусрету две Христовим доласком размеђене ере, унутрашње биће песника очито не може да се не схвати у узрочно-последичној вези са оним што је у његовом стваралаштву представљено. Дакле, у Проперцијевим поетичким поставкама ишчитава се Лукрецијева иницијална мисао према којој, у концепту постајања какво је изложено у спеву *О природи*, не само да је могуће, већ је и нужно да се конструишу различити квалитети људске природе, те да имплицирају разлике у људским склоностима и понашању (*mores*). Он своје елегичке дефинише за дело настало у сагласју с природом од које је он сам изворно саткан, а која суштински не подлеже никаквим променама и модификацијама. Поништењем могућности оличене глаголом *mutare*, природа песника иступа из тока ефемерне материје која је у сталној реконструкцији, и примиче се оном *бесмртном* што је код Лукреција дефинисано на следећи начин:

addere enim partis aut ordine traiecere aecumst
aut aliquid prosum de summa detrahere hilum,
commutare animum qui cumque adoritur et infit
aut aliam quamvis naturam flectere quaerit.
at neque transferri sibi partis nec tribui vult

²³⁵ Реч је, наиме, о термину *simulacra* о ком ће више речи бити у наредном одељку.

inmortale quod est quicquam neque defluere hilum;
nam quod cumque suis mutatum finibus exit,
continuo hoc mors est illius quod fuit ante (3.512–520).²³⁶

Из свега наведеног следи да има основа проматрати Проперцијеву поетику са становишта Лукрецијевих филозофских теза, које су и у Риму Августовог доба биле актуелне. Из те перспективе потице се сумња на претенциозност и изналази утемељеније објашњење за песников аутопоетички проглас којим се претендује на бесмртну славу.

2.4 *SIMULACRUM*: песма из слике и слика у песми

Када смо у претходном одељку покушали да путем назнака из самог елегичког текста пронађемо пут до Лукрецијевих концепата људске природе, и тим путем објаснимо природу песника какву предлаже поетика римске елгије, упутили смо на теорију симулакрума – лебдећих сличица које као одливци појавне стварности слазе и сливају се у чула оних који су од сличних атома саздани. Будући да су, како се претпоставља, песничке душе саздане од најфинијих честица, песничко биће има моћ да спозна суштину ствари каква је она ношена флуксевима симулакрума. На том принципу, описаном донекле у Лукрецијевом спису, критика (Thury 1987) је претпоставила да Лукрецијев однос према сопственом делу и значај који му придаје треба посматрати управо у оквирима ове специфичне теорије перцепције у њеном најширем смислу. Да бисмо евентуалне елементе поменутог односа истражили унутар римске елгије, неопходно ће бити осврнути се на хипотезу о уопштеном људском перципирању света, која је пак у Лукрецијевом спеву у највећој мери наслеђена од филозофа природе и Епикура. За ово испитивање, неопходно ће бити подробније објаснити Лукрецијев појам симулакрума.

Simulacra, наиме, биле би слике, тј. мембране које се спирају или љуште са спољашњости свих тела, и лете унаоколо у свим правцима. Оне су, према Лукрецију, састављене од атома, невидљивих и недељивих, у вечном су покрету кроз празан простор, а људским чулима се откривају искључиво кроз последице међусобног мешања. Стога, Лукреције на основу овог феномена закључује да је свем виђењу узрок у овим *сликама* које погађају очи. Прецизније говорећи, одливена/откинута слика потискује слој ваздуха између

²³⁶ Јер когод покуша да мења дух, / да свија коју било природу, / додават мора нужно делове, / мењати ред њин, ил' одвојити / од целог нешто, ма и најмање. / А што је бесмртно, не подноси / да му се ишта дода, премести, / ил' одвоји. Јер све што променом / прелази међе своје, постаје / смрт оног што је било раније.

себе саме и очију посматрача, те тај слој ваздуха клизи према оку и пролази кроз зеницу (Sinisgalli 2012: 41).²³⁷

У четвртој књизи свог пева Лукреције читаоцима презентује теорију перцепције базирану на одливцима тела – *simulacra* – чији је латински термин заправо превод и прилагодба доктрине о појму *εἶδωλα*. Њен творац је атински филозоф атомиста из четвртог века пре нове ере, Епикур. Ова доктрина заснива се на тврдњи о материјалним флуксевима који објашњавају чулну перцепцију.²³⁸ Дакле, и према Лукрецију, сазнавање се реализује кроз приказе који се слажу са принципом кружења материје – све кретање мора се објаснити контактима, тј. тела или додирују или бивају додиривана, *tangere et tangi*. Све сазнавање, било путем ума или чула, засновано је с тим у вези на чињеници да се сви објекти који бивају перципирани састоје из атома због чега непрекидно отпуштају са својих површина „одливке”, попут филма, веома танке слике себе самих, *simulacra*, који плутају кроз ваздух у токовима, тј. флуксевима. Они се константно крећу и то великом брзином, брзином мисли, улазе у око посматрајућег субјекта, и у њему остављају отисак, *τύπος* како га назива Епикур. Тек након тога ум их идентификује и региструје као објекат за себе. Будући да је и сам ум изграђен од најфинијих и најтананијих атома, врло је подложен дејству ових честица и може бити покренут и само једним јединим најтананијим могућим симулакрумом.

²³⁷ Према цитираној литератури, Лукреције *simulacra* описује на следећи начин: „There exist those which we call ‘simulacra’ of bodies, which, like membranes of objects pulled off of the outermost extremity of a body, fly here and there through the air in every direction. The premise for both Lucretius and Epicurus is that at the base of all things there are atoms, minimal particles, invisible and indestructible, without body, moving eternally through empty space. The *simulacra*, or images, are membranes, constituted of aggregated or interlaced atoms that detach from the surface of bodies and reveal to us and our senses, through their effect(s) of aggregation, how things are made. On this important phenomenon of the atomistic theory of knowledge proposed by Epicurus, Lucretius provides the following description: It is thus evident that the cause of vision is in the images; without these, nothing could be seen. Now, those which I call *simulacra* of things are transported and hurled everywhere, dispersed in every direction. In truth, because we can see only with the eyes, [for this] it occurs that, where we turn our gaze, all the objects strike it in that moment with form and color. Thus the image makes it so that we see how far each object is from us and helps us to distinguish it. In fact, when [the image] is emitted, at [that] instant it pushes forward and advances the layer of air that is placed between itself and the eyes, and thus this [the layer of air] entirely slides toward our eyes, almost clearing the pupils, and in this way it passes”.

²³⁸ „Даље, постоје отисци (слике, снимци, идоли – *eidola* – симулакри) који имају потпуно исти облик као и чврста тела, али се својом финоћом веома разликују од ствари које ми запажамо помоћу њих. Јер није искључено да у ваздуху настају таква одвајања, затим подесне прилике за израђивање удубљења и тананости, и напослетку, отицаји истог облика и положаја које су имали у чврстим телима из којих произлазе. А те отиске ми називамо *сличице*.” DL (10.46-53). Превод Албина Вилхара у Diogen Laertije, *Životi i mišljenja istaknutih filozofa*, Beograd: 1973. Видети још и Hellenistic Philosophy 1988: 8.

Епикурова филозофија, прослављена у Лукрецијевом спеву који је како смо и до сада могли да закључимо у великој мери обележио жанр римске елeгије, залаже се за идеју непогрешивости сазнања путем чулног опажања. Све евентуалне заблуде и неистинитости сазнавања, према Епикуру, не долазе од чула, већ од посредства мишљења које прати чулно опажање. Лукреције у својој дефиницији теорије виђења, поред директних преузимања из Епикурове адаптације, заступа и филозофску тезу коју је изнедрио Емпедокле, а потом проширио и допунио Демокрит. Емпедокле је најпре утврдио теорију еманације као кључ објашњења феномена чула вида²³⁹, а њој је потом коначан облик дао Демокрит из Абдере. Наиме, према Теофрастовом сведочанству (*О чулима* 50.1–6), Демокрит је задржао Емпедоклову компоненту одливка/флуksа који еманира са самих предмета који су објекти посматрања, с тим да ову еманирану „слику” не доводи у директан контакт са зеницом, која би била скоро па пасивна, већ говори о утискивању ваздуха између посматрача и посматраног објекта. Због влажности, око дозвољава овом „утиснутом” ваздуху да продре у њега и „донесе” слику посматраног предмета.²⁴⁰ Дакле, тзв. одливци су према свим наведеним мислиоцима прва инстанца стварности коју наша чула могу да перципирају захваљујући њиховом утискивању, и све наше сазнавање треба тежити ка њиховој спознаји да би било истинито.

Међутим, перцептивна моћ човека није свагда достатна (ако икад и јесте) да утисне ствари по себи, и то Лукреције, као грешку и немоћ, приписује уму, а не чулима. Двојба о питању шта, или ти ко је ишчашао стварност, односно њену перцепцију, наводи нас на хипотезу о Лукрецијевом ослањању на ово питање као аргумент за ваљаност сопственог

²³⁹ „The emanation theory of vision provides a more sophisticated approach to the problems of sight than the earlier reflection account because it explains how information from an object reaches the eye of the perceiver. This intromissionist theory – in which something streams from an object and enters the perceiver’s eye – makes vision a “contact” sense. [...] Some scholars credit Empedocles with a combined theory of vision, which includes the intromissionist effluences streaming off an object with the extramissionist theory of light passing out of the eye. [...] an analysis of the actual Empedoclean evidence reveals not only that Empedocles had “turned the old belief about fire in the eye into a handy explanation of the role of light in vision”, but also that he located the seeing process at the surface of the eye, where water outside the eye, i.e. the lachrymal fluid, and fire from the internal passages of the eye coalesce. For Empedocles, then, there is no “long finger projecting from the eye”. Rather, objects give off effluences that emanate towards the eye” (Rudolph 2016: 44-45).

²⁴⁰ „The most important component in Democritus’ account is the eye’s capacity to admit, retain and transmit the entering image. For Democritus, everything continually casts off images of itself (called *eidōla*) that shrink as they travel through and imprint upon the air. Finally, the image and the imprint enter the eye together to form the visual reflection (*emphasis*). Democritus postulates that these effluences (*eidōla*), which flow off all things, serve two functions: they are themselves imaged in the eye and they also have a condensing effect in the process of sight as *visual rays*”. (Rudolph 2016: 49-50).

дела. Принцип је следећи: Лукреције, тиме што се опредељује да у хексаметар упеснички филозофски садржај на начин како је то и учинио, чини у римској књижевности необичан искорак, који је уједно био и пречест повод за полемисање истраживача и претпостављања најразличитијих врста. О Лукрецијевом лику је још у антици створен мит и заогрнут је велом мистике, а такви су се утицаји очито очували до дубоко у савременост. Но, не смемо изгубити из вида да је Лукреције на првом месту песник, за шта се и сам првенствено издаје. Умеће његовог излагања треба понајпре разумети као ствар песничког талента. Али оно што препознајемо као вредност, за коју спекулишемо да ју је као такву оцењивао и Проперције, јесте што је Лукреције отелотворио идеју песме као симулакрума саме природе. Наиме, певајући о узроцима ствари (*de rerum naturae*), јасно и недвосмислено²⁴¹, својим природом датим талентом, Лукреције је ненаметљиво указао читаоцима на функцију поезије као средства помоћу којег читалац разуме и интерпретира слике које су од природе дате²⁴². Спев *О природи*, смишљен је, заправо, да функционише као *simulacrum rerum naturae*²⁴³, те је и индиректно послата порука о песми као „an ordering framework for the reader’s accurate perception” (Wheeler 2019: 8).

Дакле, говорећи о песнику, важно је још једном истаћи да управо сензибилитет природе песника умногоме одређује његову већу или мању подложност одређеним сликама, те да међусобно привлачење функционише по принципу слично сличном. Стога, када елегички песник каже да вољена сачињава његов таленат, то треба разумети да је управо слика тј. симулакрум девојке оно што песник природно међу мноштвом слика перципира као главно. Да је перцепција варљива многокад, доказују нам управо и осцилације које се кроз корпусе дешавају на релацији песника и вољене – оне су увек на релацији Католовог *odi et amo*. То треба између осталог приписати поменутом честом ишчашењу стварности које се дешава због омашки у перципирању. Ипак, оно што песници теже да остваре, јесте

²⁴¹ У истицању начина на који је Лукреције изложио своју тему подстакнути смо Татумовом студијом (Tatum 2007: 132–145) која указује да је главна критика пресократоваца (Хераклита, Емпедокла и Анаксагоре) у првој Лукрецијевој књизи, понајвише заснована на оспоравању начина и стила којим су филозофске теме ови знаменити појединци исказивали. Ипак, овај истраживач запажа извесну разлику у третману за којим Лукреције посеже када говори о Хераклиту и Анаксагори са једне стране, и када пак говори о Емпедоклу. Емпедоклов поетски израз Лукреције по свему судећи хвали и опонаша, док Хераклита критикује због прегнантног изражавања и тешко разумљивих формулација (*obscura lingua*), а Анаксагори замера неприлагођавање тешко разумљивих термина какве су хомеомерије.

²⁴² О тезама ове функције погледати још и Watson 1988 и Weiss 1976.

²⁴³ Идеју овог типа покренули су аргументи Еве Тари у једној од студија (Thury 1987).

управо да преточе у песму истинито стање ствари, тј. верно одсликавање перципираног симулакрума, и да га пренесу публици. Отуда разумевање да песма извире из слика, дефинисаних као симулакруми, и да исто тако по свом настанку опет слици тежи. Биће песника се према том схватању умногоме одређује према слици као ширем појму, постаје њен катализатор, и кроз поезију коју ствара настоји да прикаже перципиране симулакруме. Отуда визуелност у створеном постаје важан поетички елемент.²⁴⁴

У уводу овог поглавља скренули смо пажњу на значај конструкта вољене жене у тексту што за меморијализацију самог песника што за идентификацију песме за монумент. За конструкт жене је у Проперцијевом корпусу у најтешњој вези сједињен термин *monumentum* (3.2), као и потицај свеколике Проперцијеве поезије, трагом песниковог исказа из елигије 2.1.4. Према претходно предоченом тумачењу да природу (*mores*) неког тела/бића обликују унеколико симулакруми који се по принципу сличности привлаче, творећи истовремено перцепцију, конструкт жене из текста добија још једну важну димензију. Најпре, како на почетку Проперцијевог корпуса сазнајемо, жена фигурира као посматрани објекат, чије перципирање разбуђује сву даљу сензитизацију песниковог аутоконструкта из које се исписује Проперцијева поезија: *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis, / contactum nullis ante cupidinibus. / tum mihi constantis deiecit lumina fastus / et caput impositis pressit Amor pedibus, / donec me docuit castas odisse puellas / improbus, et nullo vivere consilio* (1.1.1–6)²⁴⁵. У последњој елигији прве књиге у којој се апострофира име и лик женског конструкта (1.19) и у којој се истовремено најављује нетипичан вид меморијализације

²⁴⁴ Поред тога што је чуло вида оно о којем највише пева, и и у самом Лукрецијевом делу срећу снажни утицају римског сликарства, чиме се и кроз Лукрецијеву личну песничку праксу примећује снага веровања у моћ слике. О Лукрецијевом односу према сликарству Аница Савић Ребац казује следеће: „Он је имао снажан колористички осећај; треба само прочитати ст. 2.800, о преливању боја на перју голубице и пауна, а нарочито 4.72: Румена једра чине то, и жута / и тамно модра, / кад се надимљу / и плове над големим позориштем... / те пук што седи, позорницу сјајну, / сенаторе и кићене матроне / нагоне све да се преливају / бојом једара... [...] у целој концепцији код Лукреција осећају се многи чисто сликарски елементи, и свакако је у његовој свести постојало сећање на неки сликарски приказ рођења Афродитина – а знамо да их је било доста у хеленистичком сликарству, и то од чувених сликара. [...] У завршним стиховима проемија има уз то један сада идентификован одраз античког сликарства. Поза Марса и Венере, поред симболске значајности, има и чудну линеарну снагу: ...а он / у крило твоје често пада сам, / љубави раном вечном погођен./ Забацујући обли потиљак / погледе к теби диже несите, / и жудне очи храни љубављу, / дах му о твојим виси уснама / док лежи наузнак... У тзв. мистеријској дворани виле Итем у Помпејима нађена је фреска – свакако копија чувеног уметничког дела – на којој видимо у сличној пози Диониса и Аријадну” (Савић Ребац 1951: XXXII–XXXIV).

²⁴⁵ Окицама својим Цинтија свлада ме прва, / док за љубавну страст још, јадан, нисам ни знао. / Тада ми обори Амор поглед гордости чврсте, / под ноге главу стави, притисак трпех јак. / Он ме поучи, злоћкаст, чедне цуре да мрзим, / Амор налог је дао нехајан живот да живим. (Проперције 2014: 5)

песниковог аутоконструкта, опет је наглашена слика (*imago*) жене. Са елегијом 3.2, у којој песник завештава жени из текста своје песме за *monumenta formae tuae* пажња се поново усмерава на обличје женског конструкта, односно за њен фигуритет и иконографију. С тим у вези, биће важно испитати еволуцију идеје женског конструкта као визуелно перцептивног објекта кроз другу књигу Проперцијевих елегија, не би ли таквом анализом разјаснили све могуће аспекте песниковог прогласа монумента из елегије 3.2. Но, пре испитивања модалитета женског конструкта у оквиру Проперцијеве друге књиге, задржаћемо се на елегији 1.19 како бисмо из перспективе читања симулакрума шире испитали феноменологију слике какву нам може предложити поетика жанра римске елегије.

2.5 Хипотеза стварања: Проперцијева елегија 1.19

У истраживањима Марије Вајк претражени су претпостављени модуси у којима Проперције, као предводник елегијских песника, доноси свој поетски програм. Поред значаја који је ова научница поклонила анализи Цинтијиног текстуалног карактера,²⁴⁶ указала је на потенцијал мотива смрти који се неретко среће у елегијском жанру, а који нас је у великој мери подстакао на пут читања Проперцијевих стихова кроз сито Лукрецијеве поетске и филозофске доктрине. Дакле, Марија Вајк предочава да је смрт код Проперција погодна стратегија за испитивање природе ауторовог дела и његове будуће рецепције (Wyke 1984: 112). Свакако најилустративније Проперцијево место за ову врсту ишчитавања јесте елегија 1.19 у којој ћемо као у стецишту Лукрецијевих трагова, покушати да сумирамо све претходне претпоставке, а у којој се недри посве обухватни стих: *traicit et fati litora magnus Amor*.

Ишчитавање основа филозофије природе – са нарочитом пажњом на феномен смрти – у текстовима сврстаним у римску елегију, доводи до закључака о метапоетици овог жанра, усмереној на општа и увек актуелна питања о природи поетског текста, о песниковој свести о сопственом делу и о разумевању песничке инспирације и песничког стварања уопште. Аналогију поменуте филозофије и поетике смо почетно утврдили кроз Проперцијев исказ *naturae sequitur semina quisquis suae* (Prop. 3.9.20), којим се песничко биће приказује неодвојиво од природе, а конкретно стваралаштво једног аутора постаје пракса условљена

²⁴⁶ Видети Wyke 1984, Wyke 1987, Wyke 1994, Wyke 2002.

природним распоредом ствари, тј. *semina* о којима Лукреције нашироко приповеда, а која сачињавају природно и унутрашње устројство песника, тзв. *mores*. Овај аспект утолико је важнији будући да је реч о песнику/песницима љубавне поезије, јер се од њега може повући паралела на препознатљива места из Платонових списа – она, наиме, говоре о *усејавању* којима је склон Ерос према човеку. Примера ради, у Платоновој *Гозби*, најпре се у Федровој беседи истиче присуство бога Ероса у љубавнику (180b), да би се касније, у Агатоновој беседи, истакло присуство овог бога у бићу које ствара, баш како то чини песник (196e). На крају, Сократова интерпретација Диотиминих речи дефинише Ероса на релацији бића у ком трепери жудња за рађањем у лепоти, и бића у ком је *лено*. Приближењем ова два корелатива, исконска жудња за стварањем расипа се и разлива (*διαχέω*), те на тај начин *рађа*. Из своје непосредне аналогије са Еросом, Амор, дакле, служи изврсније но ма који други симбол када се говори о самодефинисању ствараоца и стварања поезије. На трагу препричане Платонове приче у којој се боље но ма где другде тежи дефинисању Ероса, остајемо при покушају растумачења идеје семена (*semina*) код елегијских песника и односа те идеје са самим песниковим заносом и стварањем. Експлицитним исказом поменуте идеје управо Овидије отвара своју збирку љубавних елегија *Amores* (1.1.19–26):

'Nec mihi materia est numeris levioribus apta,
 Aut puer aut longas compta puella comas.'
 Questus eram, pharetra cum protinus ille soluta
 Legit in exitium spicula facta meum,
 Lunavitque genu sinuosum fortiter arcum,
 'Quod' que 'canas, vates, accipe' dixit 'opus!'
 Me miserum! certas habuit puer ille sagittas.
 Uror, et in vacuo pectore regnat Amor.²⁴⁷

Према Овидијевим стиховима, тек по доласку Амора, песник се успаљује (*uror*) и доспева у стање из ког је песничко стваралаштво могуће. Ипак, у наведеним стиховима Амору се не приписује директно (само)усејавање у песника. Но, баш тако уобличен исказ, сродан Проперцијевим и Лукрецијевим *semina*, проналазимо у Овидијевим *Фастима* (*Fast.* 6.5–8):

est deus in nobis; agitante calescimus illo:
 impetus hic sacrae semina mentis habet,

²⁴⁷ „Ја немам тема пригодних за стихове мекше – / нит дечкића неког, нит цуре косе дуге.” / Тужих тако кад он брже-боље одрешу тоболац / да отпусти стреле у несрећу моју. / Лук му облик полумесеца доби кад га уз колена своје напе и рече: / „Започни право дело које ћеш испевати!” Јадног ли мене! Тај је имао дечак прецизне шиљке. / Сад пламтим а у празном ми срцу господари Амор.

fas mihi praecipue voltus vidisse deorum,
vel quia sum vates, vel quia sacra cano.²⁴⁸

Према овим стиховима јасно се ишчитава да бог својим делањем (*agitante*) узрокују потицај – дефинисан латинским термином *impetus* – који изнутра сажиче песника (*calescimus*), тј. доводи га у стваралачки процес. Ипак, Овидије додатно дефинише поменути потицај, наглашавајући да је он сатворен од *semina mentis sacrae*. Дакле, управо се догађа песниково *обременење* визијом која је изнад свега видљивог и потпада у сферу божанског (вид. King 2006: 64). Рађалачко стање песника описано код Платона, а илустровано код Овидија, одговара стању западања песника у „ентузијазам” како смо га дефинисали у догми филозофа природе и растумачили материјалним узроком – материјална душа песникова, саздана од најфинијих атома, бива покренута перципирањем најфинијих од свих лебдећих симулакрума. Да су два поменута принципа, Платонов и филозофа природе, симетрична, те да у много чему пресликавају један други, сведочи и одломак Агатонове беседе у *Гозби* (195b) где се понавља пресократска мисао да слично привлачи и садејствује са сличним: ὁμοίον ὁμοίῳ ἀεὶ πέλᾳζει. Дакле, на основама већ закљученог да је биће песника сензитивније од других, тј. да је његова природа подложнија сликама и утисцима који припадају домену божанског – а нарочито када говоримо о песнику у чијој перцепцији посредује Амор тј. Ерос – ући ћемо у читање Проперцијеве елегije 1.19, у којој на врло аутентичан начин фигурира идеја симулакрума коју смо претходно обрадили у смислу *conditio sine qua non* у песничкој репродукцији света и у есенцији песме, како је то претпостављено на Лукрецијевом примеру. Пре тога, још једном ваља напоменути да је избор слика (*simulacra*) које биће перципира условљено самом природом тог бића.

Говорећи о свом песничком бићу, Проперције, како смо видели, није пропустио да у једној од својих програмских песама нагласи да његов природом дат таленат сачињава сама жена о којој пева: *ingenium nobis ipsa puella facit* (2.1.4). Будући да се са овом изјавом почиње потпуно изврнуто посматрати улога жене која престаје да (по)стоји искључиво ван песника, као објекат певања, већ се утемељује и унутар самог аутора као део његовог унутрашњег подстицаја, отуда се закључује да пробрани симулакруми које песниково биће прихвата и чија перцепција утиче на тему онога што песник пева, свакако су у извесној мери

²⁴⁸ Бог је у мени: кад он потакне, ја се разгорим. / У том је подстицају семе божанског духа / и могуће ми је да видим лица богова, / било јер сам узвишених гласник, било јер о узвишеном певам.

својим квалификацијама сродни са девојком (*puella*) која покреће потенцијал у песнику и саздаје његов таленат. Срастање слика тј. симулакрума и песника, на занимљив начин отвара елегија 1.19, највиши и најјаснији експонент судара ероса и танатоса:

Non ego nunc tristis vereor, mea Cynthia, Manes,
nec moror extremo debita fata rogo;
sed ne forte tuo careat mihi funus amore,
hic timor est ipsis durior exsequiis.
non adeo leviter nostris puer haesit ocellis,
ut meus oblito pulvis amore vacet.
illic Phylacides iucundae coniugis heros
non potuit caecis immemor esse locis,
sed cupidus falsis attingere gaudia palmis
Thessalis antiquam venerat umbra domum.
illic quidquid ero, semper tua dicar imago:
traicit et fati litora magnus amor. (1.19.1–13)²⁴⁹

Завршеци прва четири стиха елегије упућују на посмртни тон лексиком која реферише на мотив смрти (*Manes, extremo rogo, funus, exsequiis*).²⁵⁰ Песник се у идејној слици развијеној кроз прва четири стиха показује као следбеник Лукрецијевог покрета који одбацује страх од смрти и веру у живот с оне стране Лете. Везу с Лукрецијевим текстом песник задржава и у сегменту песме који следи, управо кроз митски *exemplum* Протесилаја и Лаодамије²⁵¹ путем којег се проблематизује појам слике (*umbra/imago*), референтан на термин *simulacrum* којем смо посветили значајан део досадашње расправе. Премда се не

²⁴⁹ Ја не стрепим, Цинтија, од жалобних Мана, / нит одлажем час ми за ломачу гробну. / Ал' страх да тако нестаће и љубави твоје / тишти ме и мучи више но смрт сама. / Љубављу ме таквом заслепео Амор, / да и кости моје памтиће је вазда. / Херој се Филакид, у Подземљу мрачном, / супружнице миле још сећао своје. / Жељан да такне је рукама аветним, / Тесалац се сенима у стари дом врати. / Тамо бићу сенка, али вечно твоја: / снажна љубав обале савладаће кобне. (Проперције 2014: 24)

²⁵⁰ Треба приметити да је распоред и след речи у почетним стиховима такав да заводи читаоца све до самог завршетка стихова, где се тек разазнаје коначна везаност синтагми. На пример, почетак првог стиха најпре наводи читаоца да придев *tristis* веже уз субјекат *ego*, у чему се осликава типичан топос стања несрећно заљубљеног песника, да би се са крајем стиха тек схватило да су Мани *tristis*, а не сам песник. Исти је случај у седмом стиху где се генитив *iucundae coniugis* читава као квалитативни генитив уз хероја, да би тек са наредним стихом открили да је реч о генитиву уз придев сећања *immemor*. Овакав поступак, поред двосмисленог рашчитавања и остваривања прегнантног семантичког контекста песма (какав готово свуда карактерише мајстора речи какав је био Проперције) у конкретно овој елегији доприноси призвуку мистичног и несазнатљивог што је суштински блиско реалу смрти. О виспреној распоређености речи унутар стихова ове елегије погледати и Edwards 2001: 110–125.

²⁵¹ Проперцијеве литерарне референце су честе и претежно увек довитљиво и аутентично примењене. У наведеној слици из ове елегије, Проперције, поред индиректног упућивања на Лукреција, алудира и на Хомера и на Кагула, с тим да, ова двојица (као и Овидије убрзо за Проперцијем) користе устаљену причу двоје митских љубавника у којој је сва пажња посвећена Лаодамијиној перспективи и љубави коју она указује свом одсутном/покојном мужу. Самим извртањем устаљене приче на стази смо откривања особеног израза песника Проперција, чија песничка порука у овој елегији допире много даље од преношења романеског љубавног наратива.

опредељује за употребу термина *simulacrum*, одабрана лексика (*umbra/imago*) никако не оспорава ову везу, будући да је сам Лукреције употребљава у свом спеву готово синонимно појму *simulacrum*, уз још неколико термина приде, какви су следећи:

Postremo speculis in aqua splendoreque in omni
quae cumque apparent nobis **simulacra**, necessest,
quandoquidem simili specie sunt praedita rerum,
exin **imaginibus** missis consistere eorum.
nam cur illa cadant magis ab rebusque recedant
quam quae tenuia sunt, hiscendist nulla potestas.
sunt igitur tenues formarum illis similesque
effigiae, singillatim quas cernere nemo
cum possit, tamen adsiduo crebroque repulsu
reiectae reddunt speculorum ex aequore visum,
nec ratione alia servari posse videntur,
tanto opere ut similes reddantur cuique figurae. (4.98–110)²⁵²

У Проперцијевом митском примеру Протесилајева силна љубав према супрузи, премда надилази смрт, ипак не омогућује самом Протесилају никакву стварну димензију постојања осим бледе нематеријалне сенке. Ипак, Проперције складно својој пракси, додаје својој кули значења стихова још један спрат: *illic quidquid ero, semper tua dicar imago*. Најпре враћа ток приче на свој лични пример – повезује наведени пример из мита са актуелним случајем свог конструкта песника. Говорећи о свом аутоконструкту и реферишући тако уједно и на своје сопство песника-ствараоца, песник обезбеђује полисемију термина *imago* (дефинисаним заменицом *tua*) – он превазилази оквир значења сенке и духа, које је пронашло свој уврежени манир у готово свим преводима овог места. Дакле, премда се на први поглед намеће читање ове речи као да се ради искључиво о Проперцијевој сени у Подземљу, већ се код Едвардса (Edwards 2001) уочава њен свеобухватнији потенцијал – наиме, овај истраживач претпоставља да је поред огољеног везивања за Протесилајеву сену (*umbra*), Проперције на уму могао имати и статуету (*εἰδωλον*) коју је Лаодамија чувала код себе као супституент наместо изгубљеног мужа.²⁵³

²⁵² И слике најзад што се јављају / пред нама у огледалу, у води / и предметима сјајним, неизбежно, / све исти изглед имају ко ствари, / те настају из слика с њих што струје. / Постоје дакле танана обличја / и слике што су сличне стварима. / И мада сваку за се не може / видети нико, ипак, кад се стално / одбијају, лик враћају са равна / огледала; и друкчије се не би / сачуват могле да би толко слична / обличја свакој узвраћале ствари.

²⁵³ Таква статуета највероватније је служила у магијске сврхе. Видети Huginus, *Fab.* 104. За тумачење значаја и функције фигуралне представе одсутног бића у римској литератури корисна је Овидијева прича о Пигмалиону (*Met.* 10.253 etc).

У лексичком подупирању оваквог схватања саучествује и потоњи Овидијев текст Лаодамијиног писма Протесилају (тринаесто писмо у *Хероидама*) у којем се среће помен врсте фигуралног супституента за одсутног мужа, али у којем се такође и експлицирају термини *imago* и *simulacrum* и то у оквиру истог контекста: *Sed tua cur nobis pallens occurrit imago? / Cur venit a labris multa querela tuis? / Excutor somno simulacraque noctis adoro* (13.109–111). У Овидијевом тексту Лаодамији се указује Протесилај (који је у тренутку њеног наратива у писму још увек жив) у супстанцијелности коју песник квалификује термином *imago* – баш као у Проперцијевом стиху у којем песник говори о себи, а проистеклом кроз паралелу са Протесилајевим примером. Међутим, Овидије на истом примеру користи паралелно и термин *simulacrum* ка којем упорно покушавамо да направимо спону у Проперцијевом тексту елегије 1.19. Дакле, кроз раскриљење многострукости Проперцијевих наведених стихова, закључујемо да је на климаксу елегије 1.19²⁵⁴ песник готово пророчки и у маниру опонашања Хорацијевог усклика из оде 3.30 (*dicar*), индиректно повезао стихом *illic quidquid ero, semper tua dicar imago* идентитет песника и љубавника са симулакрумом, и то симулакрумом који је дефинисан да припада вољеној жени. Истицањем визуелности у иницирању слике/симулакрума²⁵⁵ отвориће се и простор на ком се допуштају различита учењавања ликовних квалификацијама у текстуалним конструктима, а нарочито у конструкту жене.²⁵⁶ Оно што пак прегнантни Проперцијев стих не разјашњава јесте питање да ли песник под *imago tua* присвојност подразумева у значењу „слика/сенка/одраз/облик/фигура која припада теби (Цинтији)”, или можда, мање очекивано, али у складу са нашим читањем ништа мање могуће, „твоја (Цинтијина) слика/сенка/одраз/облик/фигура”.

Оно што је извесно у сваком од читања, јесте да се Лукрецијев наратив о симулакруму идејно интарзирао у Проперцијеву елегију 1.19. Оно што нама допушта да предложимо изнето тумачење у ком се теза блиска филозофији материјалног плурализма,

²⁵⁴ Будући да је ово последња елегија Проперцијеве прве књиге са поменом Цинтије, читаоцима се могло чинити да је она уједно и климакс Проперцијевог стваралаштва јер тадашња публика још увек није била упозната са Проперцијевим каснијим стваралаштвом.

²⁵⁵ У прилог тврдњи да је у жанру римске елегије ликовност неизоставна компонента на различитим нивоима инкорпорације, па тако и у овим стиховима, открива фигурација вида као доминанте – најпре је Амор описан да рањава песникове очи, а потом се, у драматичном контрасту, истиче тама Подземља која оставља привид слепила: *non adeo leviter nostris puer haesit ocellis, / [...] / non potuit caecis immemor esse locis.*

²⁵⁶ Што је нарочито потврђено другим делом ове елегије.

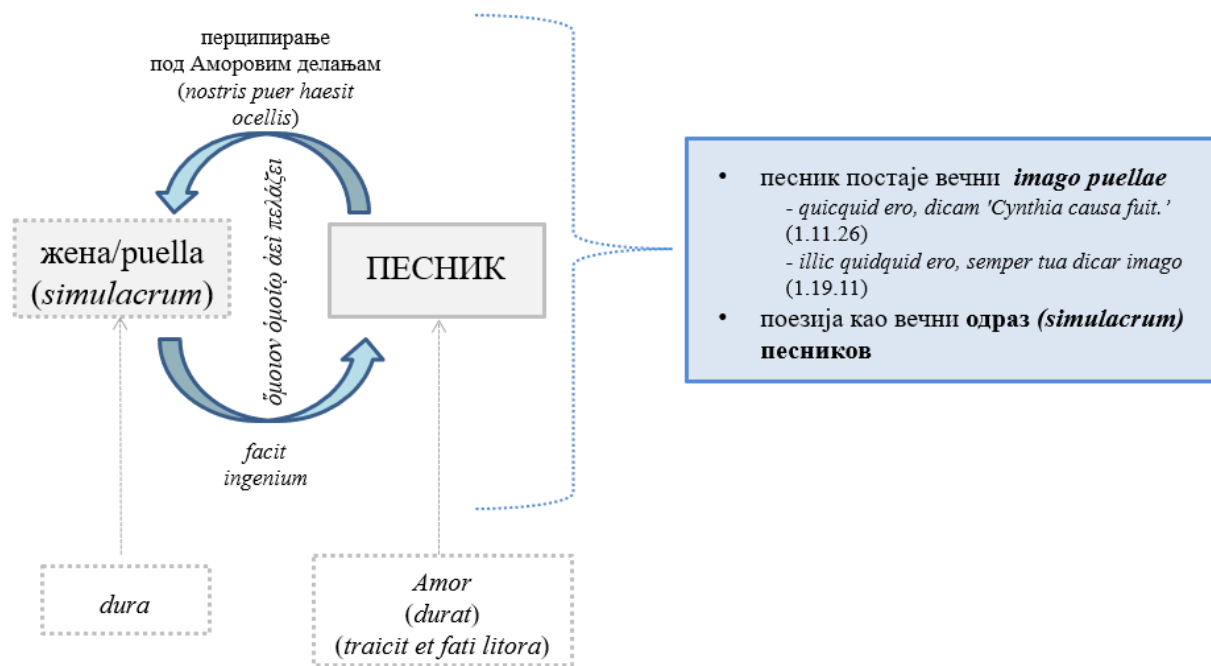
доводи у везу са поставкама из најуже сфере поетике, јесте уоквирење стихова фигуром Амора који је вирални симбол елегичког жанра: помен Амора и његово делање иницира след радњи у песми (non adeo leviter nostris puer haesit ocellis / ut meus oblito pulvis amore vacet, 5–6); Амор доприноси климаксу песме (traicit et fati litora magnus amor, 12); да би и у другом делу песме²⁵⁷ Аморов лик подстакао перипетију и расплет – illic formosae veniant chorus heroinae, / quas dedit Argivis Dardana praeda viris: / quarum nulla tua fuerit mihi, Cynthia, forma / gratior et (Tellus hoc ita iusta sinat) / quamvis te longae remorentur fata senectae, / cara tamen lacrimis ossa futura meis. / quae tu viva mea possis sentire favilla! / tum mihi non ullo mors sit amara loco. / quam vereor, ne te contempto, Cynthia, busto / **abstrahat a nostro pulvere iniquus Amor**, / cogat et invitam lacrimas siccare cadentis! / flectitur assiduis certa puella minis. / quare, dum licet, inter nos laetemur amantes: / **non satis est ullo tempore longus amor** (14–26)²⁵⁸.

Доласком до идеје песничких *mores* – изворне људске природе неподложне промени – као катализатора љубавне поезије коју елегичари стварају, уобличава се аналогија природне спонтаности и истинитости у чину самог песничког стварања и његовој теми, симболички представљеној у лику нагог бога Амора који, како песник каже, *formae non amat artificem* (1.2.8). Следећи принцип привлачења сличних квалитета – ὁμοίον ὁμοίῳ ἀεὶ πελάζει (Plat. *Sym.* 195b) – изнедрен у филозофа природе, поновљен код Платона, а потом разрађен у Лукрецијевом спеву, елегичар улази у процес стварања, заснован на објашњењу судара честица у човеку и у лебдећим сликама које до њега допиру. Симболички, а на основи тврђења Марије Вајк да мотив смрти погодује елегичару да изнесе своје поетичке претпоставке и предвиди рецепцију свог дела, елегија 1.19 појашњава разумевање овог претпостављеног процеса, чији би крајњи циљ било песничко обесмртљавање себе и властитог дела, као и себе у властитом делу. Управо се на овој карактеристици понајвише

²⁵⁷ Други део песме Проперције наставља у маниру литерарне референтности и алудира на Одисејев силазак у Подземље. Песма, како је већ истакнуто, задржава фокусираност на визуелне квалитете женске фигуралности и њихову перцепцију у субјекту, носиоцу песничког *ja*. Истиче се модалитет форме и лепоте (*forma*).

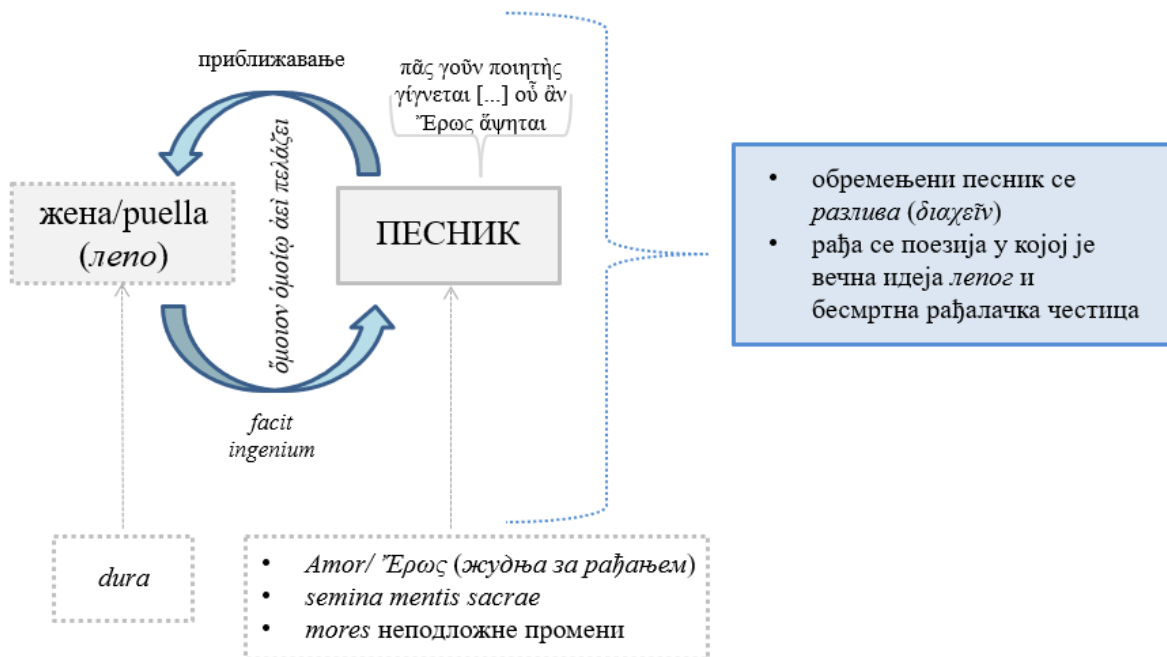
²⁵⁸ Нек дођу тамо скупа хероине красне, / дардански плен за аргивске момке: / ниједна од њих ми лепша не би била, / Цинтија, од тебе (Земља ли узме те младу). / Ако пак ти судба дуг подари живот, / кости ће ти вазда сузе росит' моје. / Кад би само, жива, љубила ме мртвог, / крај ми не би нигде тешко пао! / Стрепим да ћеш драгог ти презрети хумку, / пепео, Цинтија, напустићеш мој, / суров ће те Амор одвући од мене, / мимо воље твоје усахнуће сузе. / Пред кушањем сталним посрне и врла. / Зато, док док смо кадри, волимо се страшно: / прекратка је љубав, ма кол'ко да траје. (Проперције 2014: 24–25)

заснива третман песничког дела као споменика. Разумевање описаног процеса сажето би могло бити донето кроз схему:



2.1 Схематски приказ хипотезе стварања (код Проперција) са становишта Лукрецијеве филозофије

Аморов лик, који уоквирује песму, утолико више доприноси да се са разумевања појма *simulacrum* унутар природе, човека и песничког текста, као и унутар перцептивног процеса, пређе на његово разумевање унутар стваралачког процеса и на план поетике. Наиме, са Платоновом *Гозбом* је утемељена повезаност Аморовог пандана Ероса са стваралачким чином сваке врсте, па и оним који је ограничен на домен уметничког творења, нарочито песништва. Према тим утемељењима, приказана схема се у извесном смислу обогаћује и допуњује тумачењима и појашњењима исцрпљеним из Платонових теза и закључака:



2.2 Схематски приказ хипотезе стварања (код Проперција) са становишта Платонове филозофије

Процес, дакле, започиње импрегнацијом коју Амор чини над песниковим видом (*haesit ocellis*), према Проперцијевом тексту, што одговара исказу из Платонове *Гозбе* према којем се песниково стварање започиње пошто Ерос над песником изврши делање означено глаголом ἄψτειν: πᾶς γούν ποιητῆς γίγνεται [...] οὗ ἂν Ἔρως ἄψηται (196е). У Проперцијевој песми песников вид се истиче за објекат Аморовог обузимања, те тиме и даље имплицира песников акт очног перципирања слике, у нашем уопштавању означене као симулакрум вољене жене, и аналогне Платоновом ентитету лепог, ка чему тежи биће у којем се находи жудња за рађањем (206с). Рађање је код Платона вид човековог учествовања у бесмртном, док је изрођена поезија, симболички означена Амором, вид надигравања фатума (*traicit et fati litora*). У римској елегiji, тј. према њеним поставкама, намеће се схватање да се поезија твори искључиво у односу женског конструкта, тј. њеног лика и конструкта песника у ком неизмењено борави бог одолевајући свакој промени (*Sic mihi durat amor longosque adolescit in annos* (Ov. *Am.* 2.19.23)), те он, уношењем *семена*, односно природном датостићу, успоставља песниково унутрашње устројство неподложно промени (*mores*). Процес *рађања* код Платона подразумева разливање (*διαχεῖν*) жудње из бића које се слило са ентитетом лепог. Будући да је то биће сам песник у којем је уткивена вољена жена као потицај стваралачког потенцијала чијим се самоиспољавањем заправо приказује таленат (*ingenium*

nobis ipsa puella facit (2.1.4), у свом расипању он оставља одраз слике коју у себи има, а то је управо слика вољене жене. Под тим тумачењским светлом расветљава се Проперцијев стих 1.19.11 – *illic quidquid ero, semper tua dicar imago*. Уосталом, овај песник у сличном стиху из једне раније елегије најавио је своју општу онтолошку условљеност вољеном женом Цинтијом – *quicquid ero, dicam 'Cynthia causa fuit.'* (1.11.26) – коју касније, како смо видели, и у елегији 1.19 понавља. До краја елегије 1.19, песник остаје фокусиран на женски конструкт и његову форму, чиме смо и започели нит тумачења поетичких поставки и порука у овој елегији, надовезујући се на општа места уочена и издвојена из корпуса елегија овог песника, у којима су уочени одједи Лукрецијевих мотива.

Управо на квалификацији женског конструкта почива и реализација идеје трајања песниковог дела и удео у вечном. На том аспекту се и заснива почетна хипотеза главне теме нашег истраживања – аутор третира своје дело као споменик, *monumentum*, и складно томе се према њему и односи. Дакле, како смо у првом сегменту студије истакли, монумент подразумева, поред најчешће појединачног и личног, атрибуте какви су трајање, тј. чврстина и одолевање времену, и структура коју дефинише визуелни квалитет. Према испитаним стиховима Проперцијевог текста следи да песник умрежава атрибуте идеје монумента кроз следеће поставке:

- песничко стваралачко биће дефинише квалитет урођених *mores* који подразумева неподложност промени, чиме се уједно дефинише и трајност ауторског постојања, будући да смо и код Лукреција, а и код Платона (ἀεὶ ὄν καὶ οὔτε γιγνώμενον οὔτε ἀπολλύμενον, οὔτε αὐξανόμενον οὔτε φθίνον, 211a), дефиницију вечног пронашли као измицање настајању и пропадању, те као трајање мимо промене (чему одговара квалитет песникове природе);
- у вези са претходно реченим, а опет важно и само за себе, зачето у Платоновом Еросу а интерпретирано кроз елегијског Амора, у елегичара се препознаје опредељење за веровање да је у песнику бог – Амор, који, по Овидију, у њега усађује божанске семене честице (*semina mentis sacrae*) и који одолева онтолошком затирању, те отуда и одолева времену (*Am.* 2.19.23), што Проперције поставља за климакс своје елегије 1.19.12 – *traicit et fati litora magnus Amor*;

- сам песнички стваралачки чин, под лупом утицајне Платонове тезе аргументоване симболиком Амора, може се третирати као *рађање* које, како га Платон у *Гозби* дефинише, подразумева учествовање (чак и ефемерног бића) у божанском, тј. бесмртном (ταύτη τῆ μηχανῆ [...] θνητὸν ἀθανασίας μετέχει, 208b);
- за последњи аргумент прихватамо се онога на чему смо и понајвише кроз упоредну анализу са Лукрецијем инсистирали – поезија се поистовећује са симулакрумом, вечном тананом сликом ствари, састављеном од најфинијих, вечитих атома. Повезујући тај симулакрум са фигуром и обличјем вољене жене која се кроз елегички жанр третира увек у вредносном опсегу визуелних квалитета, песник испуњава и последњи наведени услов третмана монумента – творење физички постојане, иконографски дескриптивне и визуелно перцептивне структуре тј. облика. То се свакако још и додатно истиче у елегичком тексту атрибуцијом придева *dura* одабраној девојци (*puella*)²⁵⁹, при чему се њена текстуална карактеризација поистовећује са носећим квалитетом монумента.

²⁵⁹ Римска елегича у највећем броју случаја третира бригу субјекта поводом неверства и несталности своје вољене, док се пак квалификација *certa* атрибуира вољеној и у елегичи 1.19, као и у 2.15, које су последње елегиче са поменом Цинтије, свака у књизи у којој је сврстана (вид. Flaschenriem 1997: 265). Премда, наизгле, придев бива употребљен искључиво у контексту бриге о верности драге, то не спречава, у унутрашњем слоју значења, да га доведемо у аналогију са придевом *dura*, односно са референцом коју он твори према идеји *monumentum*.

3. Третман песме за *monumentum* кроз призму књижевних дијалога

3.1 Оквир анализе

У досадашњем истраживању настојали смо да утврдимо жанровске поставке римске елегије у којима се похрањују елементи концепта *monumentum*, а који су за свој подстицај имале основ у идеји утемељеној у утицајном Лукрецијевом епу. Однос римске елегије и Лукрецијевог дела ни у досадашњим истраживањима није био оспораван, али се, ипак, махом ограничавао на преузимање слика, понајвише оних које је Лукреције оставио у четвртој књизи бавећи се чулима и покушавајући да објасни чежњу за вољеним бићем путем концепта лебдећих слика које прихвата људски ум. Кроз претходне сегменте истраживања покушали смо да елегичке основе на плану поетике објаснимо кроз филозофске импликације и понудимо ново рашчитавање одређених места у елегичким текстовима. На та места нам је претходно указала језичка анализа и истакла их као ангажована када је процес меморијализације у питању. У сегменту који следи бавићемо се начинима модификације прогласа песничког споменика, посвећујући нарочиту важност компарацији између чувеног Хорацијевог прогласа из оде 3.30 и елегичарских завештања.

Кренућемо од претпоставке да проглас песничког споменика подразумева ауторову веру у меморијалну моћ песничког дела и његово настојање да концептом своје песничке збирке ту моћ на аутентичне начине и докаже. Следећи нит из претходног одељка истраживања, задржаћемо фокус на двама конструктима који репрезентују жанровску срж и даљу анализу односа елегичке песме и меморијализације наставити у два правца – ка конструкту песника и ка женском конструкту. Према дефинисаним карактеристикама концепта *monumentum* који је симбол сличних песничких прогласа какви постоје одвајкада, за носећи аспект моћи песме истиче се њено поистовећивање са *живим меморијалом*. Из тог поистовећивања разастире се многобројна питања за проматрање међу којима је вредно истаћи два – која је позиција самог песника према тој меморијализацији и који елементи песме могу бити њен доказ и модус експликације. Упуштање аутора у намеру да истакне посебност свог дела, било оно свесно или не, са собом нужно доноси једну врсту надигравања са претходницима и савременица, те отуда долази наша идеја да поменута питања истражујемо управо кроз многоструке дијалоге које елегичар води са другим

књижевним ствараоцима. Уз њих, неће нам промаћи ни овде приказивање однос аутопоетичких поставки римске елегичке према Платоновим идејама, односно према оним аргументима овог аутора који су оформили чувену критику песништва. У приказивању тих односа нећемо настојати да укажемо на директне везе и непосредан дијалог ових стваралаца, већ само на њихове јасне теоријске аналогичке и антагонизме. Наставићемо траг приказан на примеру Проперцијеве елегичке 1.19 и вођени песниковом идејом слике и његовим опредељењем да је увеже за текстуални конструкт вољене (кроз призму Лукрецијевих и Платонових аргумената) усредсредићемо се и на оне аспекте концепта *monumentum* који подразумевају визуелну компоненту створеног дела. За тај приступ биће нам опет важно да се осврнемо на Лукрецијево виђење перцепције, али и на неколико карактеристичних места код Катула са којима Проперције касније кроз своје стихове живо и динамично води дијалог. На том хоризонту отвориће се још једна истраживачка перспектива – начини одношења аутора према песми кроз истицање њене сличности и разлика са делима ликовности. Тој теми ћемо пак наше истраживање опсежно и подробно посветити тек у поглављу које за овим следи.

Испитујући носеће аспекте поезичке у њеном структуралном и садржинском смислу, дотаћи ћемо се питања значењских потенцијала песме и начина којима се ти потенцијали продубљују. Приметићемо да се и сама функција песништва, из перспективе стваралаца, проширује са сваком потоњом инвенцијом у концептуалном смислу – на пример, упливима најразличитијих текстуалних и уметничких форми и стилских разрешења, попут епитафа и екфраса, испоставиће се да песма може остварити мноштво далекосежних порука, какве она, у својој најсведенијој могућој форми, дакако не успева. Уз такве инвенције, нужно је да се и однос стваралаца према делу у извесној мери промени, те да се песничко ткиво осмотри и из нових значењских углова и са претпоставком другачијих ауторских намена. Покушаћемо да успоредимо и историјски пропратимо третман песме и врсте песничких прогласа, те да утврдимо специфичности које издвајају римске елегичаре од свих других песника и директно подржавају изворни концепт *monumentum* када је њихово песничко стварање у питању. И даље смо на трагу истих квалификација овог концепта којима смо се повели и у претходном одељку рада – надгробни аспект у најширем смислу меморијализације, значај који почива на појединцу, као и визуелни, иконографски и пластички квалитети створеног. Уз то, отвориће нам се простор за мимогредно бележење

још једног од побројаних елемената овог концепта, а то је функција историзовања личности и њено уврштавање у домен јавног сећања. Кроз нову претрагу коју започињемо дотаћи ћемо се актуелног друштвеног контекста који је до сада био потпуно занемарен и прокрчити пут за детаљније осврте овог типа који у раду предстоје. То ће свакако донети и нова светла тумачења на одношење елегичара према својој поезији.

Истраживање настављамо са пажњом усмереном најпре на компаративну анализу Хорацијевог и Проперцијевог одношења према властитом делу кроз призму концепта *monumentum*, и то понајвише кроз онај аспект овог појма који у први план поставља значење и симболику надгробника. Тај ће аспект умногоме раслојити анализу, будући да је и сам по себи опсежан и да у себи уједно обухвата и материјални и уметнички квалитет, и компоненту сећања и општи топос смрти и форму епитафа. Проглас песничког надгробника доноси у текст нови вид поетског самоизражавања и ослобађа простор за питање песникове улоге и функције његове песме. Уједно се отвара и дискусија о корелативности ових питања са потенцијалом задобијања бесмртне славе. Испитујући ове квалитете, истраживање ће нас довести до Овидијевог потпуног потирања значаја ауторовог епитафа у песничком тексту, на шта је и језичка анализа скренула пажњу, али и до Овидијевог искорака да означи књигу поезије за супституент аутора, а не само конструкта-песника, превазишавши оквир елегијског жанра.

3.2 *Monumentum* и конструкт песника

3.2.1 Песнички проглас (бе)смрт(ност)и

Освртом на контекстуалну анализу појма *monumentum* закључујемо да се једино у Проперцијевој елегији 3.2 и на два места у Овидијевој збирци *Tristia* уочава експлицитан проглас дела за *monumentum*. На основу претпостављеног дијалога ове Проперцијеве елегије и Хорацијевог чувене оде 3.30, који је био предмет неких ранијих студија²⁶⁰, препознајемо важност да разложимо елементе поменуте Хорацијевог песме у којој се конституише тзв. проглас песничке славе. То да песници проглашавају своју славу постоји у књижевности као традиционална пракса још од старијих времена и учестало се проналази

²⁶⁰ На пример Miller 1983, Mader 1993, Woodman 1999.

у ранијој грчкој поезији. Но, нас занимају најупечатљивије карактеристике до дана данашњих најпознатијег римског прогласа ове врсте, како бисмо могли да дефинишемо начин одношења елегичара који су предмет нашег истраживања према том прогласу. То ће нам помоћи да путем сличности и разлика које се оформљују код елегичара у односу на Хорација, подробније дефинишемо потенцијал истинског ауторског третирања дела за монумент, односно модалитете таквог разумевања у жанру римске елгије.

Проперцијева елгија 3.2 стварана је баш као и свих осталих шест почетних елгија Проперцијеве треће књиге, под великим утицајем дијалога са Хорацијем. Међутим, док Хорације у познатој оди 3.30 проглашава целокупно песничко дело за *monumentum aere perennius*, Проперције говори о својим песмама као споменицима лепоте жене (*monumenta formae tuae*) о којој доследно пева кроз прве две књиге. Иако је ово кључна разлика између ова два важна прогласа, на којој ћемо базирати нека даља тумачења Проперцијевог односа према делу као споменику, у Хорацијевом прогласу уочавамо и низ мотива који ће бити елементи како у Проперцијевој поезији, тако и у Овидијевој. Треба најпре почети од потицаја који је општи и који је, макар наизглед, код свих ових песника непосредни повод за проглашење дела за монумент. Проглас и чин подизања ма каквог споменика у римској култури представља одговор на чињеницу нестајања о каквом је управо певао Лукреције.²⁶¹ Трагом корака начињених у претходном одељку истраживања у ком смо сагледавали елгијски жанр из перспективе Лукрецијевих теза, и ову ћемо анализу наставити из исте перспективе, односно, кренућемо од песничких слика пропадања и деконструкције природе.

Дакле, сагледајмо неколико Лукрецијевих слика унутар Хорацијеве оде 3.30, која се често обележава за провокацију упућену елегичару Проперцију:

Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non Aquilo inpotens
possit diruere aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum. (1–5)²⁶²

²⁶¹ Испоставиће се да се Проперције тј. његов песнички аутоконструкт много више плаши да не ишчезне лепота онога што је створио, но што се боји свог краја. С тим у вези врста његовог прогласа монумента из елгије 3.2 сасвим је очекивана.

²⁶² Трајнији од туча споменик сам диг'о, / Пирамида царских он се диже више, / Сатрти га неће север плах ни кише, / ни времена корак и векова иго. (Ногасије 2009: 55)

Хорације најпре понавља два мотива уочена код Лукреција: мотив ветра и мотив влаге. Он њихову деструктивну моћ исказује у сусрету са материјом каква је бронза која представља уобичајени материјал за израду артефаката, између осталог скулптура и уопште монументата. Мотив воде, само посве модификован, Хорације понавља и у последњој строфи ове оде, те кроз целу песму остаје у лукрецијевском идејном домену:

Dicar²⁶³, qua violens obstrepat Aufidus
et qua pauper aquae Daunus agrestium
regnavit populorum, ex humili potens
princeps Aeolium carmen ad Italos
deduxisse modos. (10–14)²⁶⁴

Дакле, када Хорације прогласи у првом стиху своје оде споменик, читаоцу се још увек не казује о каквој врсти споменика је реч, већ се то објашњава и дефинише у потоњим стиховима, а нарочито кроз покличе *non omnis moriar* и *crescam laude recens*. Дакле, структура Хорацијеве песме циља да читаоца остави испрва под јаким утиском монумента, односно нечег постојаног, чврстог, и, уосталом, визуелно доминантног. Но, за читаоце Хорацијевог времена песников поступак је утолико важнији будући да они живе са једном сталном општом тенденцијом за монументалношћу због Августовог градитељског подухвата. С тим у вези, у римском друштву тог доба верује се да су споменици (ма које врсте) најистакнутији медији чувања сећања.²⁶⁵

Отуда у наставку Хорацијеве песме запажамо да песник подражава формом елементе карактеристичне за текстове урезане на надгробницима или оне који прате јавно подигнуте споменике заслужним грађанима какве су статуе *summi viri* у оквиру палатинског комплекса. Међутим, због предочавања сурових слика уништења и нестајања, аналогија баш са надгробном градњом постаје нарочито доминантна и додатно се потврђује поређењем из прве строфе Хорацијевог споменика са пирамидама које су и саме гробна

²⁶³ Упоредити са Prop. 1.19.11.

²⁶⁴ Рећи ће: сред сушне рођен Дауније, / Тамо где Ауфид хучећи све мрви, / Од убогог – велик, пренео је први / На италску лиру песме Еолије. (Ногасије 2009: 56)

²⁶⁵ То потврђује и Витрувије у спису *О архитектури*: кроз материјално дело се чува сећање. Витрувије у Уводу свог дела истиче бригу Октавијана Августа за јавне грађевине које су значајне јер се на њима огледа величанственост моћи државе, а потом не испушта да нагласи да и сам оставља писани траг о архитектури не би ли „издавањем ових књига постао познат потомству” (Витрувије 2009: 162). Уосталом, како сам вели, „и стари су састављали списе и издавали их у књигама да их потомство вечно памти” (Витрувије 2009: 180).

места фараона, као и поређењем са бронзом, која је типичан материјал од којег су израђиване надгробне плоче (Woodman 1999: 206).

У овој Хорацијевој оди успоставља се фразеологија и лексика карактеристична за епитафе са надгробних стела – свакако за тему коју изучавамо најважнији елемент ове врсте јесте употреба првог лица (*exegi, non moriar, dicar, crescam*), својствена римској традицији надгробних натписа, а подједнако важна за успостављање односа песничког *ja* према песми и према песничком делу уопште. Још једна фраза својствена подизању посмртних меморијала јесте и *exegi monumentum*, која наликује честом изразу са споменика: *hoc monumentum feci/apsolui*. Затим, будући да су натписи на надгробним монументима морали да обухвати вредне информације о покојнику и да га представи у што бољем светлу, у Хорацијевој песми уочавамо податке о пореклу – место из којег покојник потиче, опис каријере и његове заслуге (*merita*). Отуда Хорације објашњава своје порекло перифрастичним описом Апулије у трећој строфи, а као заслуге наводи своју песничку каријеру, илустровану исказом *ex humili potens princeps*. Уз то, као своју највећу заслугу наглашава то што је *Aeolium carmen ad Italos deduxisse modos*. Хорације, дакле, кроз метафорску призму даје својој оди вредност натписа са надгробне стеле. Но, због своје поетске форме и претпостављеног потоњег читалачког извођења, такав полисемичан запис подразумева трајну комеморативну вредност (Woodman 1999: 206).

Отуда закључујемо да је проглашени песнички споменик из Хорацијево оде 3.30 у целисти задовољио један од важних квалитета термина *monumentum* – комеморацију појединца (кроз надгробник). Но, споменик о којем говори Хорације готово се у потпуности приближава метафорској вредности: свеукупна поезија овог песника за њега представља споменик, док би ода 3.30 из те перспективе представљала нешто попут натписа који је на том хипотетичком споменику урезан. Међутим, дуготрајност оваквог споменика реализује се захваљујући метафорском домену који му наткриљује стварну вредност, која као и у случају сваког материјалног споменика не одолева пропадљивости и нестајању (што и сам песник кроз Лукрецијево слике закључује). Отуда не можемо констатовати да постоје шире импликације концепта *monumentum* у Хорацијевој поезији, изузев ове једне оде у којој се таква врста прогласа заснива искључиво на једном једином квалитету овог појма и, понајвише, на традиционалном књижевном топосу прокламације песничког споменика.

Међутим, водећи се свим побројаним елементима Хорацијевог песничког прогласа из ове оде, можемо прегледати сличне прогласе елегичара који настају после Хорацијевог и који нам можда могу приближити еволуцију идеје песничког споменика код ових песника. Почећемо од Овидија који поред елегија ствара и дела других жанрова, те се у сваком делу на нов начин оглашава као песник у оквиру песничког прогласа. У завршници епа *Метаморфозе* (15.871–879) Овидије каже:

Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignis
nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas.
Cum volet, illa dies, quae nil nisi corporis huius
ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi:
parte tamen meliore mei super alta perennis
astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum,
quaque patet domitis Romana potentia terris,
ore legar populi, perque omnia saecula fama,
siquid habent veri vatum praesagia, vivam.²⁶⁶

Као што видимо, Овидије пропушта прилику да своје дело означи термином *monumentum* већ узвикује *opus exegi*. Посве супротно Хорацију, овај песник настоји да свој песнички споменик разреши квалитета који слику његовог дела угрожава – материјалне пропадљивости. Овидије не показује страх за опстанак свог дела, ма шта да се евентуално у стварности догоди самом аутору. Песма попут надгробне стеле у себи преноси песника,²⁶⁷ те тако ауторово евентуално стварно одсуство неће нарушити целину песничког дела.²⁶⁸ Овидије, дакле, не стрепи да се јединство збирке може растрошити ако се изузме идентитет стварног аутора и његова аутореференца у тексту. Штавише, он сасвим одустаје од познате конструкције *exegi monumentum* баш како би претпоставио литерарно дело артефактима у

²⁶⁶ Ево сам свршио дјело, – ни срџба га Јупитер-бога / Уништит неће ни огањ ни гвожђе ни несито вр'јеме. / Онај дан, што само над овијем тијелом има / Власт, нек нестални рок ми живота сврши, кад хоће, / Али ћу с дијелом бољим над високе ја се звијезде / Дићи и бит ћу вјечан, и име ми затрт се неће. / Кудгод се римска моћ над земљама свладаним шири, / Народ ће читати мене, и не варају ли слутње / Пјесничке, ја ћу у сва времена живјети слављен. Сви наводи из Овидијевих *Метаморфоза* наведени су у преводу Томе Маретића (Ovidije 1991).

²⁶⁷ Аналогија са надгробном стелом код Овидија није наглашена али је ми препознајемо управо захваљујући, између осталог, аналогији која се успоставља између овог Овидијевог одломка и Хорацијевог оде 3.30 (наглашено прво лице, слике уништења преузете из Лукрецијевог манира, лексика, фразе).

²⁶⁸ Постоји реална околност због које су римски песници могли одлучити да учестале прогласе свог дела за монументе. Будући да се променио перформативни вид представљања поезије, те да је она почела да кружи у писаним верзијама, оформљавајући песничке збирке, постојала је стварна опасност да се дело апсолутно одвоји од свог аутора. Проглас песничког самозавештања, наглашавање првог лица у тексту, истицање личног имена и заслуга отуда је могло послужити да се сачува одсутно присуство аутора у тексту. Вид. Miller 1994, Nabinek 1998.

камену и бронзи – имена Енејиних потомака и самог Августа похрањена су на плочи од камена и бронзе, црпећи отуда своју трајност (15.808–816):

Talibus hanc genitor: “Sola insuperabile fatum,
nata, movere paras? Intres licet ipsa sororum
tectata trium: cernes illic molimine vasto
ex aere et solido rerum tabularia ferro,
quae neque concussum caeli neque fulminis iram
nec metuunt ullas tuta atque aeterna ruinas.
Invenies illic incisa adamante perenni
fata tui generis: legi ipse animoque notavi
et referam, ne sis etiamnum ignara futuri.”²⁶⁹

Песник покушава индиректно да нагласи да овако предата имена будућности подлежу материјалном утирању, па чак и пракси *damnatio memoriae*. На крају ове песме истиче своје *неизбрисиво* песничко име (*nomenque erit indelebile nostrum*) и суптилно наглашава ауторском *ja* кроз покличе у првом лицу: *legar, vivam*. Будући да се кроз ова прва лица изабраних глагола може успоставити паралела Овидијевог песничког прогласа из *Метаморфоза* (*ferar, legar, vivam*) и Хорацијевог из оде 3.30 (*non moriar, crescam, dicar*), указује се прилика да у исту паралелу укључимо и Проперцијев поклич *obsistam* из поетички важне елегије 2.25. Ово је нарочито корисно с обзиром на чињеницу да смо у претходном поглављу управо на примеру ове елегије изводили могуће претпоставке за жанровске основе сагледане са становишта Лукрецијевој филозофије. Притом, у истој Проперцијевој елегији срећемо имплементацију познатих Лукрецијевих слика какве смо регистровали и у наведеним Овидијевим и Хорацијевим стиховима.

Будући да је далеко очекиваније да у песничким прогласима, због природе песме, њене звучности и оралног перформанса, наиђемо на исказе попут *ferar* или *dicar*,²⁷⁰ усредсредимо се на утврђивање мотива песника да у своје песничке прогласе уврсте глаголе који се код све тројице разликују – Проперцијево анализирано *obsistam* спрам *crescam* код Хорација и *vivam* код Овидија.

²⁶⁹ Ал’ њој прозбори отац: „Недобитну ти ли се судбу / Сама пром’јенити спремаш, о кћерко? У дом униђи / Трију сестара и тамо на голему простору ти ћеш / Видјети записе св’јета у жељезу тврдом и мједи, / Који су сигурни, вјечни и трéшћê се неба не боје, / А ни љутине се грома не боје ни пораза каквог. / Тамо ћеш рода свога судбину у челику наћи / Вјечноме урезату; прочитах је ја и у души / Упамтих, па ћу ти рећи, да знадеш одсад будућност.

²⁷⁰ Код Проперција се не бележи у елегији 2.25, али га срећемо у елегији 1.19, према нашој анализи, подједнако важној за аутопоетички аспект и питање меморијализације песника у властитом делу.

Када говоримо о Овидијевој употреби глагола *vivere* у прогласу из *Метаморфоза*, уједно говоримо о ставу који овај песник држи још од елегијске збирке *Amores*. Истоветност песниковог става по питању начина проглашавања трајности дела и песничког имена препознаје се управо у преликаној употреби глагола *vivere* у оба ова дела. Могло би се, штавише, рећи још и да у елегији 1.15 збирке *Amores* аутор полемише са својим претходницима, са Хорацијем и Проперцијем, управо на ову актуелну тему песничке бесмртности.

Овидије најпре, за разлику од Проперција, настоји да негира помишљај о квалификацији свог дела као песме доконог духа тј. инертног талента (*ingeniique vocas carmen inertis opus*, 1.15.2). Он кроз *recusationes*, препознатљиве за жанр римске елегије, никада не оспорава величину свог талента нити висину својих могућности. За њега, елегија као жанр, црпи своју оправданост у широкој утилитарности. Љубавна елегија за циљну групу има оне који су *amore tacti*. Она пева о љубавним искушењима и доживљајима, те као таква, своју актуелност има у сваком времену и на сваком простору. Овидије зато вешто посеже за славним примерима из књижевне традиције не би ли утемељио оправдање за проглас личне бесмртне славе (*Mortale est, quod quaeris, opus. mihi fama perennis / Quaeritur, in toto semper ut orbe canar*, 1.15.7–8). Непобитну славу својих претходника образлаже трајношћу појава које проналазе место у њиховим делима (1.15.9–32):

Vivet Maeonides, Tenedos dum stabit et Ide,
 Dum rapidas Simois in mare volvet aquas;
 Vivet et Ascreaus, dum mustis uva tumebit,
 Dum cadet incurva falce resecta Ceres.
 Battiades semper toto cantabitur orbe;
 Quamvis ingenio non valet, arte valet.
 Nulla Sophocleo veniet iactura cothurno;
 Cum sole et luna semper Aratus erit;
 Dum fallax servus, durus pater, inproba lena
 Vivent et meretrix blanda, Menandros erit;
 Ennius arte carens animosique Accius oris
 Casurum nullo tempore nomen habent.
 Varronem primamque ratem quae nesciet aetas,
 Aureaque Aesonio terga petita duci?
 Carmina sublimis tunc sunt peritura Lucreti,
 Exitio terras cum dabit una dies;
 Tityrus et segetes Aeneiaque arma legentur,
 Roma triumphati dum caput orbis erit;
 Donec erunt ignes arcusque Cupidinis arma,
 Discentur numeri, culte Tibulle, tui;
 Gallus et Hesperis et Gallus notus Eois,

Et sua cum Gallo nota Lycoris erit.
Ergo, cum silices, cum dens patientis aratri
Depereant aevo, carmina morte carent.²⁷¹

Певајући о, тобоже, личном емотивном искуству, песнику бива могуће да увереније иступи са прогласом свог потоњег живота у песми – он, лично, биће тај о ком ће се певати, и то не само са становишта предикције да ће песници наследници говорити о Овидију као свом књижевном претходнику, већ да ће наставак живота Овидијевих песама – који због актуелности опеване теме није упитан – чинити да он сам, као аутор чије је лирско *ja* носилац песничког наратива, буде „певан” (*canar*, 1.15.8) и „читан” (*Atque a sollicito multus amante legar!*, 1.15.38).

Ову самопрокламујућу песму којом закључује своју прву књигу елегија збирке *Amores*, Овидије завршава стиховима (1.15.39–42):

Pascitur in vivis Livor; post fata quiescit,
Cum suus ex merito quemque tuetur honos.
Ergo etiam cum me supremus adederit ignis,
Vivam, parsque mei multa superstes erit.²⁷²

Усклик *vivam* Овидије смешта у контекст преигравања управо са Хорацијевом одом 3.30²⁷³. Познати лексички регистар потврђује тезу о истоветности песниковог става у

²⁷¹ Живеће Хомер док је Иде и Тенеда, / док Симоис брзо ваља вале к мору. / Живеће и Хесиод док грожђе за бербу зри, / докле пада класје, кривим српом посечено. / Калимаха опеваће увек широм света белог – / ако не због дара, онда због вештине. / Котурна Софокла бацити се неће; / Арат вечан биће, док је сунца, док је луне. / Све док подли роб постоји, отац строги, курва мазна, / газдарица њена кварна, жив ће бити и Менандар. / Одмереном Енију, Акцију силног гласа / остаће име за времена сва. / У ком се то веку знати неће за Варона / за брод први, златно руно и Јасона? / Кад дан један да пропаст земљи целој, / тад нек Лукреција узвишеног нестану и песме. / Читаће се Титир, читаће Енеја, / оружје и земља, све док светом влада Рим. / Док оружја Купидона ватре су и лук, / учиће се, Тибуле, углађен стих твој. / За Гала знаће запад, исток за Гала знаће, / и уз Гала позната Ликорида биће. / Стога када време потре тврди камен / кад нагризе оштрицу отпорнога плуга, / без смрти ће песме остати да живе.

²⁷² Завист се живима храни – по смрти, тихује, / кад сваког допадне заслужена почаст. / Стога, и кад ме последњи изједе плам, / живећу, и велики део мене трајаће још.

²⁷³ Референтност Овидијевог текста на Хорацијеву оду најпре се наслућује квалификацијом *edax* из почетног обраћања, премда Овидије остаје доследан својој жовијалној тенденцији да позајмљена места претходника изврће у нове, најчешће пародијске или макар идеје измештене из својих почетних и очекиваних поставки. Нарочито место сусретања две наведене песме, догодиће се у Овидијевом последњем стиху који готово пресликава Хорацијев стих 3.30.6: *non omnis moriar multaque pars mei / vitabit Libitinam; usque ego postera / crescam laude recens* [...]. Специфичан разговор са Хорацијем може се ишчитати у још једном Овидијевом стиху ове елегије (1.15.14), у ком песник реферише на Калимаха – *quamvis ingenio non valet, arte valet*. Овакав начин квалификације Калимаховог стваралаштво посредно може указивати на Хорацијеве поставке теме талента и вештине, познате из посланице Пизонима, које на овај начин Овидије доводи у питање: „Natura fieret laudabile carmen an arte, / quaesitum est; ego nec studium sine diuite uena / nec rude quid prosit uideo ingenium; alterius sic / altera poscit opem res et coniurat amice. (Да ли је таленат услов за успех, ил само вештина, / пита се; мени је сама вредноћа без богате жице / безвредна исто колико таленат сиров, толико

завршним стиховима *Метаморфоза* и у збирци *Amores*. Оно што је пак другачије у наведеним делима јесте важност коју Овидије у збирци *Amores* приписује улози других песника. Трајање елегијског дела, отуда, нужно је у вези и са традицијом поезије уопште, а нарочито са традицијом у оквиру истог жанра.²⁷⁴

Међутим, Овидије у збирци љубавних елегија чак и када у елегији 3.15²⁷⁵ најављује жанровски заокрет, на истом је трагу на ком је и у завршним стиховима *Метаморфоза*, те за разлику од Хорација избегава да своја дела означи термином *monumentum*. На крају збирке *Amores* још једном бира раван термин *opus* да њиме обележи дело (3.15.19–20):

Inbelles elegi, genialis Musa, valete,
Post mea mansurum fata superstes opus!²⁷⁶

Песниково избегавање да и на местима где директно комуницира са Хорацијевом одом *exegi monumentum* посегне за термином *monumentum*, те уместо њиме своје дело означава термином *opus*²⁷⁷, представља поступак доследан Овидијевој пракси да доводи у питање оправданост метонимијског изједначења песничког дела и споменика који је обухваћен значењем термина *monumentum*. Та пракса, следом имплицитних порука из *Метаморфоза*, највероватније се може довести у везу са општом тенденцијом из Овидијевих дела, примећеној и у сегменту језичке анализе, да се релативизује вредност материјалних спомена, те да се њихова трајност унижава спрам домета песничке

/ једно потпомаже друго и права сарадња их веже.” (стихови 408–411, превод цитиран према Хорације 1972: 86).

²⁷⁴ У контексту поменуте теме, Овидијев најважнији дијалог са претходницима у елегијског жанру свакако је онај који Овидије води са Проперцијем, премда његово име у наведеној песми 1.15 уопште не помиње. Утолико је важније раскопирати и Проперцијев однос према Хорацијевом прогласу из оде 3.30, око које су се као око прототекста, распевала потоња, иновативна и аутентична завештања поезије за монумент.

²⁷⁵ Иако се поздравља са елегијом и одиста наставља да ствара у другим жанровским манирима, Овидије наставља и у потоњим делима да кокетира са елементима које је изнедрио у збирци *Amores*. Упоредити, на пример, зазивање Венере са почетка четврте књиге *Фауста*, са обраћањем истом божанству приказаном у елегији 3.15 (видети и Chiu 2016: 150).

²⁷⁶ Збогом питома елегијо, збогом Музо заштитнице! / за мном остаје дело да траје и даље.

²⁷⁷ Занимљиво је приметити да Овидије у завршној елегији збирке *Amores* остварује дијалог и са Проперцијевом елегијом 4.1 којом овај песник отвара своју етиолошку књигу елегија, готово сасвим у супротности са дотадашњом праксом писања љубавних елегија (4.1.67–70): Roma, faue, tibi surgit opus, date candida ciues / omina, et inceptis dextera cantet auis! / sacra diesque sanam et cognomina prisca locorum: / has meus ad metas sudet oportet equus. У стиху 67 и Проперције, говорећи у контексту своје нове књиге са новим осећајем, новим језиком и новим темама, именује своје песничко дело као *opus*. Отуда се закључује да Овидије врло посвећено води рачуна о терминологији коју потеже, имајући у виду контекст и нијансе са којима то чине његови претходници.

уметности.²⁷⁸ Тако ће овај песник, за разлику од својих претходника, све до збирке *Tristia*, имати изразит отклон према третману дела као монумента.

Проперције, с друге стране, не отвара проблематику пропадљивости материјала који носи стихове, и код њега је идеја монумента изузетно важна кроз цело стваралаштво, те он својим таблицама поезије даје исти значај који има он сам као аутор – *illae iam sine me norant placare puellas, / et quaedam sine me verba diserta loqui* (3.23.5–6). Ако ово Проперцијево схватање посматрамо из перспективе изнетих претпоставки о утемељењу поетике елегичког жанра у филозофији природе, онда се у Проперцијевом случају мора закључити да природа материјала песничких таблица није чинилац трајности у оној мери у којој су то трагови песникове природе: семена песникове природе су квалитативни и буквални чиниоци његовог дела. С тим у вези треба претпоставити да су са Проперцијевог становишта материјалне таблице са елегичким стиховима далеко вредније и трајније од оних које на себи носе текстове неке друге врсте. Отуда је Проперцију у сваком песничком прогласу од кључне важности да нагласи врсту жанра у којем ствара, те да затражи одобрење за своје стваралаштво од оних који су зачетници жанра²⁷⁹.

Док Овидије остаје доследан непроглашавању поезије за монумент, те врло у складу са тим у песничком прогласу своје славе користи и у *Метаморфозама* и у *Љубавима* исти термин *vivam*, Хорацијева ода 3.30 бива доведена у парадокс – на једној страни је визуелно моћна слика монумента с почетка, док у наставку песме песничко *ja* узвикује *crescam*, при чему оставља утисак „промене” а не неизмењене постојаности што је иначе симболика идеје

²⁷⁸ У *Amores* 1.12 песник настоји да раскине са материјалним посредником – таблицама – као носиоцем своје поезије: *Quid precer iratus, nisi vos cariosa senectus / Rodat, et immundo cera sit alba situ?* (1.12.29–30). Презир према материјалности ове врсте и покушај да избегне проглас монумента на начин који доводи песništvo у везу са материјалним, Овидије уобличава кроз стихове с краја *Метаморфоза* и завршницом у глаголу *vivam*. Уосталом, другачија филозофија била би у антагонизму са самом темом његовог епа – преображајем као таквим. Отуда и песник запрема свој нови физички облик управо у свом делу – *opus*. Ипак, нове стварне животне околности у којима ће бити принуђен да касније ствара, довешће Овидија у ситуацију да начини својеврсну ревизију свог песничког прогласа из *Метаморфоза*. То ће учинити најпре кроз песме обједињене у збирци *Tristia*.

²⁷⁹ Пример је и стих из елегичке 2.25: *ista meis fiet notissima forma libellis, / Calve, tua venia, pace, Catulle, tua*. Код Хорација пак примећујемо нешто другачији случај – он, без задршке, ставља себе испред свих других, те кроз пев о свом песничком споменику нарочито истиче врсту своје поезије и даје јој на значају, али искључиво кроз призму властитих заслуга: *princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos*. Дакле, Хорације приступа прогласу песничког споменика из перспективе аутора и ствараоца, док се код Проперција назире искључивост у истицању вредности жанра у ком ствара. То ће се још више потврдити компаративном анализом са елегичком 3.2, на шта смо већ површно указали у анализи места са појмовима меморијализације. О томе видети још и Ingleheart 2015: 298.

монумента²⁸⁰: non omnis moriar multaque pars mei / vitabit Libitinam; usque ego postera / crescā laude recens, dum Capitolium / scandet cum tacita virgine pontifex. Гелер (Geller 2015) овакву супротстављеност објашњава као Хорацијев покушај да кроз парадоксалну слику „дишућег споменика” метафорички пошаље поруку о жанровском обогаћењу и времену општег редефинисања за какво Августово доба и иначе важи.²⁸¹ Но, будући да је Хорацијева трећа књига потврђено утицала на формирање исказа у елегијама Проперцијеве треће књиге, вредно је промотрити Проперцијеву употребу термина *crescere* у оквиру поетички важних елегија са почетка те треће књиге.

Термин је забележен одмах у првој елегији ове књиге и то у контексту говорења о Хомеровом песничком делу: „nec non ille tui casus memorator²⁸² Homerus / posteritate suum crescere sensit opus / meque inter seros laudabit Roma nepotes: / illum post cineres auguror ipse diem. / ne mea contempto lapis indicet ossa sepulcro / provisumst Lycio vota probante deo.” (3.1.33–38). Излажући свој калимаховски програм, Проперције ову прву програмску елегију треће књиге завршава поменом стварног, каменог гроба конструкта песника. Међутим, пре закључивања песме том сликом, примећујемо да је аутору важно да на Хомеровом примеру

²⁸⁰ „Yet the monument is at the same time shown to be dynamic. It might well seem odd at first that Horace says he will “grow” (*crescam*, 8) from the praises of posterity. As scholars have suggested, however, the imagery here is not inappropriate since the poet and his lyric monumentum have “imperceptibly” become one and the same by this point in the poem. But then the question becomes: *How can a stable monument grow?* This is an issue that has spurred some interesting and highly subtle interpretations. Whereas Michael C. J. Putnam argues that *growth retaining continued freshness, eternity imposed on futurity...only certifies the initial programme of a monumentum espousing stature beyond space and time*, Michèle Lowrie suggests that *image of a breathing monument* is able to avoid the stasis of formalism because a *monumentum* (*monument, reminder, tomb, literary corpus*) is not only a piece of architecture, but a speech act. It would seem, however, that these scholars are overlooking the straightforward way in which Horace’s monumentum is figured in an explicitly physical sense: it has materiality (*aere perennius*, 1); it has physical dimensions (*regalique situ pyramidum altius*, 2). The poet is employing the idea of the monument here, I would argue, because monuments offer a tangible feeling of stability that gives their viewers a sense of surety against the forces which affect all mortals” (Geller 2015: 77).

²⁸¹ „[...] this transgressive *monumentum* is in fact the perfect symbol for Horace’s architecture. The “tension” found in the *Odes* between the two opposed architectural styles of the farm and the transgressive villa is not a problem to be solved, but rather is essential to the ultimate success of Horace’s redefinition of “traditional” lyric. This tension is not an accident, moreover, but the intended result of a rhetorical strategy that Horace uses repeatedly in the *Odes* to introduce extragenic material from epic into his lyric without destabilizing its lyric foundations – a rhetorical device that I call an “inverted” recusatio (“refusal”). The paradigmatic recusatio involves a poet who is told by some divine figure not to write epic. In Horace’s *Odes*, though, it is the poet himself who often feels he has to restrain his Muse who has wandered off into very non-lyric territory, which the poet then describes at length. Through this device, I suggest, Horace is able to offset the innovations he is making to traditional lyric space and time through the inclusion of extragenic material in such a way that his structure remains stable even as it is redefined – a process that Horace’s *monumentum* represents perfectly in its own seemingly paradoxical ability to be both stable and dynamic”. (Geller 2015: 53)

²⁸² Индикативно је и то што у истом контексту срећемо термин меморијализације, с тим да морамо нагласити да је ова именица због своје претпостављене општости изостављена из наше језичке анализе.

нагласи нетипичну судбину песника – бесмртна слава за песником наставља да постоји јер његово дело „расте” у потомству. Занимљиво је приметити да Проперције крај (преминулог) Хомера користи глагол перцептивног, сензорног својства: „Nomerus [...] crescere sensit opus”. Овакав поступак сасвим одговара нашем пређашњем тумачењу Проперцијевог поетике кроз сито Лукрецијевог филозофске мисли. Песник, дакле, своју личну природу преноси на дело које је створио, те је стога и смрт конструкта песника као коначност и неопозиви крај у случају римског елегичара релативизирана (са жанровског становишта). Полазећи са аспекта тог схватања, не испостављају се као парадокс Проперцијевог предикције каменог гроба нити проглас песме за монумент²⁸³, јер овај песник нема проблем са чињеницом материјалне пропадљивости.

Већ ова прва елегија треће књиге недвосмислено нам најављује песникову одлуку да се упусти у борбу за добијање друштвеног и књижевног легитимитета за своју поезију. Да од суштине поезије испеване у првим два књига неће одступити, потврдиће нам већ друга елегија у којој жени завештава своје песме као споменике, но ипак, у трећој књизи свакако већ са читањем прве песме треба очекивати да ће песник, унеколико подилазећи патронату, бити спреман да искаже и оно што до тада није, не би ли одбранио тему за коју је суштински опредељен кроз своје стваралаштво – опевање конструкта жене и интимног „случаја” из приватног живота конструкта песника. За долазак на овакво гледиште, помаже нам полазак за даљим трагом термина *crescere* у овој књизи. Под карактеристичним околностима срећемо га и у елегији 3.9²⁸⁴, у којој песник дефинише песничко творбено биће и његову природу као извориште песништва и свих садржинских одлика текста:

Maecenas, eques Etrusco de sanguine regum,
intra fortunam qui cupis esse tuam,
quid me scribendi tam vastum mittis in aequor?
non sunt apta meae grandia vela rati.
turpest, quod nequeas, capiti committere pondus
et pressum inflexo mox dare terga genu.
omnia non pariter rerum sunt omnibus apta (1–7)
[...]

²⁸³ Не треба третирати за случајност то што Проперције одмах након наведених стихова са краја елегије 3.1 (помена песника као меморатора, раста песничке славе и непроблематизоване слике песниковог надгробника) отвара елегију 3.2 експлицитним прогласом дела за споменик.

²⁸⁴ Треба претпоставити да није случајно што се тек у првим песмама треће књиге – ствараним са идејом да опонашају Хорацијеве стихове, али и да опонирају његовим *Римским одама* и прогласу споменика из оде 3.30 – појављује баш термин *crescere*, уместо ког у другој књизи на једном од звучних места које смо обрадили, Проперције користи *obsistere*.

naturae sequitur semina quisque suae. (20)
[...]
crescet et ingenium sub tua iussa meum; (50)²⁸⁵

О појединостима изнетих тврдњи говорили смо исцрпно у контексту тумачења елегичког жанра са становишта филозофске доктрине из Лукрецијевог текста. Међутим, сада је значајније кроз паралелу са Хорацијевим посезањем за глагол *crescere* унутар прогласа песничког споменика, осврнути се минуциозније на онај аспект Проперцијеве песме 3.9 који се не бави дефинисањем песникове природе за извор песништва, већ њеним односом са ликом Мецене. Тај однос пак са собом повлачи и песников однос према актуелном друштвеном и политичком тренутку. Песник своју славу везује за симболичку улогу Мецене као свог патрона и читаво стваралаштво у елегији 3.9 ставља под Меценин ауторитет: *crescet et ingenium sub tua iussa meum* (3.9.50).²⁸⁶

Значај употребе термина *crescere* у контексту песниковог виђења себе и свог дела, умногоме црпи потенцијале из доста старије употребе посведочене у списима Грка. Они су, у сличном песничком контексту, посезали за глаголом *αὐξάνειν*. И премда би његов изворни латински пандан био глагол *augere*, из којег је изведен и назив Октавијанове титуле – *augustus*, употреба глагола *crescere* коју смо учили код Проперција и Хорација указује да су римски песници пре видели термин *crescere* но *augere* за наследника грчке традиције комеморације и глорификације. У ту сврху, начинимо кратку дигресију и погледајмо завршетак Аристотелове *Химне Хермији*, која следи пут грчких енкомиона и резервише последњу строфу песме за размишљање о слави:

Τοιγάρ αἰοίδιμος ἔργοις, ἀθάνατόν τέ μιν αὐξήσουσι Μοῦσαι,
Μναμοσύνας θύγατρεις, Διὸς Ξενίου σέβας αὔξουσαι
Φιλίας τε γέρας βεβαίου.²⁸⁷

²⁸⁵ Мецено, витеже из рода етрурских краљева, / ти који држиш до достојанства свог, / што ли ме шаљеш на непрегледно књижевно море? / Не приличе мојој барци одвећ широко једро. / Срамотно је на глави понети терет који се не може изнети, / и убрзо под њим поклекнути и одустати. / Не приличе једнако свима све ствари. [...] Свако следи семе природе своје. [...] а мој ће се таленат узвисити на заповест твоју.

²⁸⁶ Меценин патронски ауторитет песник се осећа дужним да оправда нечим још већим и снажнијим, те га он изводи из Меценине оданости самом Цезару. Оданост (*fides*) принципсу, а уз то и својој природи и начелима, како за Мецену, тако и за Проперција који се Мецени подређује, начиниће појединца великим и славним. Детаљније о овим односима код Welch 2012: 103 и даље. Занимљиво је учити да како се у трећој књизи песник подређује Мецениној фигури (*te duce; sub tua iussa*), исто тако се у елегији 2.13 подређује вођству жене о којој пева, тачније подређује своју поезију њеном суду: *domina iudice*.

²⁸⁷ Стога ће прослављен бити делима својим, а у бесмртност уздићи ће га Музе, кћери Мнемосине, увећавајући светост Зевса Гостопримца и дар чврстог пријатељства.

Први услов да се дотични Хермија нађе у песми је поседовање врлине која би завредила да се прославља – а то је у Хермијином случају пријатељство (*φιλία βέβαιος*). Занимљиво је да је придев којим је ближе окарактерисана врлина, уједно и дескриптивна компонента процеса комеморације како су је разумели Грци, а потом и Римљани – *βέβαιος* подразумева чврсту постојаност, без помицања у простору. Овај термин је отуда пригодан да се њиме означи споменик, граничник, или ма који тврђи објекат попут статуе или стеле, фиксирани за постоље на земљи. У дискурсу похвалница пак исти термин често своје значење проширује метафорички на време, односећи се на *непролазну врлину и сећање* (Ford 2011: 158).²⁸⁸

Оваква квалификација подударна се са идејом надгробних споменика као чврстих меморијала у просторном смислу и идеју песме као стабилног меморијала у временском погледу. Та идеја је уочљива у наведеном Аристотеловом делу кроз надградњу тезе развијене у ранијих песника. Према тој тези, слава објекта певања, тј. особе која се прославља песмом, условљена је славом самог песника, односно аутора песме. Аристотел свом певу даје и онострану компоненту, везујући песму за бесконачну песму Муза²⁸⁹ којом се одаје почаст врховном богу и покровитељу врлине коју Аристотел жели да прослави похвалом Хермији: *ἀθάνατόν τέ μιν ἀύξήσουσι Μοῦσαι, Μναμοσύνας θύγατρεις*. Дакле, аугментацијом²⁹⁰ Хермијине врлине, односно почести (*γέρας*) која му се одаје кроз песму, Музе²⁹¹ чине да сам Хермија „расте”, и постаје бесмртан (*ἀθάνατος*). С друге стране, Музе на овај начин чине да подједнако расте и поштовање (*σέβας*) према самом богу Зевсу (Ford 2011: 154). Припајање квалификације чврстине (*βέβαιος*) нечему што истовремено претендује на раст (*αύξάνειν*), видљиво у Аристотеловим стиховима, готово је преликано у контекст Хорацијеве оде 3.30. Са друге стране, код Проперција је ова идеја далеко

²⁸⁸ „*bebaios* denotes standing firmly, immovably in space; it is a good word to describe a monument or a border-marker, any hard and hardy object like a statue or a stela planted to stay fixed in the ground. In praise discourse, *bebaios* is frequently extended metaphorically to time, referring to “enduring” virtue and memory”.

²⁸⁹ „The Muse speaks ‘through’ the poet in such a way that their voices are indistinguishable into human and divine elements. We can say, then, that the poet transmits poetry ‘supernaturally’ because his song transmits the Muse’s divine voice. Poetry in this way presents itself as the audience’s connection to supernatural.” (Ledbetter 2003: 25).

²⁹⁰ Код Бакхилида (3.90–92) на пример за активност Муза искоришћен је глагол *τρέφειν*.

²⁹¹ „У европској књижевности Музе су поглавито схваћене као надахнитељице: пев богиња, баш као и језик богова, о коме *извештава* Хомер, смртницима нису доступни, за њих нису чујни, већ им се дају само на посредан начин, кроз *траг* онога даха из кога је артикулисана песма богиња, певана за богове – тај траг *даха* јесте еп.” (Пилиповић 2014: 36)

сложенија и реализује се на комплекснији начин, премда сви њени елементи и код њега постоје.

Најпре, Проперцијево лирско *ја* кроз прве две књиге елегија претендује да истакне колико и како *одолева* нестанку (*obsistere*), много пре него што истиче „трајање кроз раст”. То ни не чуди, будући да кроз Проперцијево дело можемо јасно пратити еволутивни ток поетике овог песника – у првој књизи моћ текстуалног конструкта који носи лирско *ја* заснива се на односу са конструктом жене (што нам је умногоме потврдила елегија 1.19, *dicar tua imago*), у другој књизи у фокусу почиње да бива чињеница да је конструкт лирског *ја* заправо неко са улогом песника, те се и сва персвазивност премешта на моћ и функцију поезије. Тек са трећом књигом аутор трага за начинима којима ће исказана песничка самопрокламација добити једно јавно и неупитно одобрење. Притом, труди се да не измакне оквирима поетике коју је кроз прве две књиге представио. С тим у вези, поред потребе да одговори Хорацијевом експлицитном *crescam*, аутор препознаје потребу да обезбеди, или макар затражи, политички и друштвени кредибилитет свог дела, везујући га за Мецену као патрона на једној страни, а на другој страни за свој таленат, природну склоност неспутану ма каквим ограничењима и са стварним потенцијалом „раста”– *crescet et ingenium sub tua iussa meum* (3.9.50).²⁹²

Из повучених паралела по питању прогласа песничке бесмртности закључујемо да код свих наведених „песника саговорника” слике нестајања из природе служе као подстицаји песникове прокламације о слави и трајању песничког дела. Код тројице наших песника, одговор на идеју нестајања сумирали смо на примерима три њихова текста – Хорацијеве оде 3.30, Проперцијеве елегије 2.25 и Овидијеве *Am.* 1.15. Разлике у трима прогласима пак приказали смо кроз поредбу три различита термина која том приликом ови аутори користе (*crescere, obsistere, vivere*). Код Овидија смо закључили да је у више својих

²⁹² Ипак, помен Мецене на овом месту никако није мимогредан и сасвим неочекиван. Пратећи нит Проперцијевог дела и анализирајући раније помене Мецениног имена на местима врло важним за поетику, откривамо да је код Проперција, много пре изласка Хорацијеве треће књиге, остварена суштински дубока веза питања песникове смрти односно његове меморијализације, са фигуром неумољиве вољене (*puella dura*) која се опскрбљава квалитетима какве носи споменик (а који су у поменутом Аристотеловом примерку означени термином *βέβαιος*), и, на крају, са самим Меценом који начас симболизује јавност уопште, а начас себе лично као фактора постојања Проперцијевог поезије. Зато ћемо се на елегију 3.9 вратити наново пошто предочимо важне елементе неких претходних елегија који умногоме дефинишу песников исказан *раст талента* под Мецениним патронатом.

дела остао доследан неприхватању аналогije дела са материјалним монументом, због физичког квалитета материје да временом пропада. У томе се заправо његов проглас највише разликује од прогласа његових претходника. У Хорацијевом прогласу дефинисаном како термином *monumentum* тако и глаголом *crescat*, запазили смо типично пресликавање грчког поимања славе, онаквог каквим га приказује и Аристотел у *Химни Хермији*. Код Проперција пак, са изласком треће књиге, уочавамо његово усредсређење да свој (нови) песнички проглас уобличи према новим параметрима – он наине не одустаје од поетичких идеја које смо препознали у његовим ранијим елегијама (попут оних из елегије 1.19, а нарочито 2.25), али покушава да конкретни проглас преобликује према (а и насупрот) стандарду који Хорације поставља са својом трећом књигом песама и са *Римским одама* унутар ње. У сврху разјашњења тог преобликовања, анализирали смо како Проперције у трећој књизи користи термин *crescere*, јер је баш овај термин у Хорацијевој оди 3.30 заузео важно место у оквиру песничког прогласа славе. С тим у вези, закључили смо да Проперцију с временом постаје важније да се као аутор (кроз свој песнички аутоконструкт) самодefинише према параметрима које римско друштво одобрава и кроз које његова поезија може завредети сигурније одобрење.

Будући да је паралела песничког прогласа код ова три песника указала код све тројице на важност референце на слику песниковог гроба и последње речи које се том приликом заветују, у наставку анализе усредредићемо се на имплементирани епитафе унутар римске елегије. Додатну подршку за тај правац у истраживању пружа и слика гроба с краја Проперције елегије 3.1, која претходи Проперцијевом познатом прогласу монумента с једне стране, а с друге стране корелира са елегијом 3.9 у којој фигурира лик Проперцијевог патрона који је у једној ранијој елегији овог песника био управо онај који произноси текст са хипотетичког песниковог надгробника.

3.2.2 Песников последњи поздрав

Испитавши на Хорацијевом примеру оде 3.30 који су очекивани елементи који би се потенцијално најуже могли везати за проглас песничког монумента, повукли смо паралеле између Хорација, Проперција и Овидија, те су нам оне указале на могућности варирања овог прогласа односно његовог евентуалног непроглашавања. За константу могућих

варијација предочава се слика смрти тј. гроба песничког конструкта, као најпогоднија околност за песничку самопрокламацију.²⁹³ Усредсређење на песничко *ја*, које је иначе важна одлика елегије као жанра, истовремено правда испитивање идеје монумента искључиво код елегичара.

Аутокомеморативна пракса песника Августовог доба није унифицирана, стога разастире своја танана раслојења у више различитих праваца. Песникови епитафи уз пратеће мотиве чине њен важан елемент код свих елегичара, било да коришћење концепта монумента у делу почива на његовој адмонитивној, као код Овидија, или чистој комеморативној функцији, као код Проперција (што нам је предочила и почетна језичка анализа). Издвојићемо сада елегије Тибула, Проперција и Овидија које садрже у себи уметнуте песникове епитафе²⁹⁴, евидентирајући у њиховим стиховима термине меморијализације. Почећемо од случаја две Проперцијеве елегије, 1.7 и 2.1, које мотивски у много чему корелирају, а које понајвише међусобно повезује цитирани епитаф за песника.

Обе песме износе важне програмске елементе, с тим да се у елегији 1.7 то чини неформално, кроз дијалог са песником Понтиком који пише у епском маниру. Проперције у овој елегији први пут најављује одмицај од епа и опредељује се за ону публику којој је блиско сагоревање у љубави, па с тим у вези себе представља на следећи начин:

nos, ut consuemus, nostros agitamus amores,
atque aliquid duram quaerimus in dominam;
nec tantum ingenio quantum servire dolori
cogor et aetatis tempora dura queri.
hic mihi **conteritur** vitae modus, haec mea famast,
hinc cupio nomen carminis ire mei. (1.7.5–10)²⁹⁵

²⁹³ У овој константи су уједно обједињена два очекивана квалитета саме идеје монумента која смо предочили у првом поглављу истраживања. Такође, важност мотива песникове смрти, предикције спровода и помена надгробника, истакли смо још у контекстуалној анализи термина (*im*)*memor*.

²⁹⁴ Уметнути песникови епитафи приказују третман који римска елегија негује према хеленистичком епиграму. Форма епиграма, првобитно настала у одређеном контексту са функцијом везаном за тај контекст, у неком је тренутку напустила физичку и функционалну условљеност контекста у којем је првобитно настала. Главна намена епиграма с обзиром на околности настанка била је комеморација. Међутим, како се откинуо од контекста, и сама комеморација није више била искључива за стварне људе и догађаје. Хипотетички епитафи конструкта песника у елегији представљају заправо спецификовану форму епиграма.

²⁹⁵ [...] ја љубављу бавим се к'о и увек својом, / за владарку свирепу тражим ваљан стих. / Роб талента нисам, већ пукога бола, / патим се и јаде оплакујем своје. / Живот тако трошим, по томе већ сам знан, / тим нек језди путем слава дела мог. (Проперције 2014: 11)

Његове теме нису високе и херојске. Његов јунак је мали човек који воли и преживљава тешке животне тренутке са женом тешке нарави. Отуда је такав живот врело будуће славе овог песника, па се зачиње идеја да писати љубавну поезију значи бити не само поетски већ и животно за њу опредељен²⁹⁶. То потврђује и употреба глагола *conterere*, на коју смо указали (елегија 2.1) тумачећи кроз призму Лукрецијеве идеје о пропадању Проперцијеву опредељеност за поезију која је у складу са песниковим *mores* и на значај опредељености за писање у једном жанру:

nec mea conveniunt duro praecordia versu
Caesaris in Phrygios condere nomen avos.
navita de ventis, de tauris narrat arator,
enumerat miles vulnera, pastor ovis;
nos contra angusto versantes proelia lecto:
qua pote quisque, in ea **conterat** arte diem. (2.1.41–46)²⁹⁷

Занимљиво је то што су елегија 2.1 и елегија 1.7 идејно симетричне, те се чини као да се једна преко друге прекуцавају. Места недвосмислених преклапања идеја исказаних у њима јесу карактеризација вољене жене епитетом *dura* и епитафска завршница којом се симулира песников надгробник. У обема елегијама су песнички позив и еротска тематика крајеви исте дужи, и у обема су еротско и животно сагоревање у аналогiji. Песник проглашава да је његова слава (*fama*) у томе што живот троши у бављењу *amores* (1.7), као што и *amor* у елегији 2.1 доводи до славе (*laus*) и смрти. Обе елегије, следећи логику мотива, сплићу венац чији се кружни облик затвара фингираним надгробним речима попут посмрног цвета уплетеног међу гранчице. У случају елегије 1.7 не може се експлицитно тврдити да су речи део надгробног натписа, али се дакако може претпоставити:

²⁹⁶ Аутор крајње озбиљно настоји да прикаже своје поетско опредељење као да је уједно и животно: „Цинтија је узрок његове заљубљености. Читалац разуме да је *Монобиблос* написан начином аутобиографије и да Цинтија из текста треба да се разуме као стварна жена” (Wyke 2002: 149). Утисак озбиљности овог настојања елегичарима је управо једна од тачака мимоилажења са претходником Катулом: „Избор да се буде римски елегичар могао је да се разуме не само као избор да се литерарни језик обликује према одређеним карактеристикама тренутно актуелног жанра, нити као избор за одређеном песничком каријером, већ је могао да се схвати као коначна одлука на коју је песник више приморан но што ју је сам изабрао, **да се буде одређена врста људског бића и да се живи на одређен начин** (*to be a certain kind of human being and live a certain kind of life*). Катул чија поезија одаје као ни у једног другог песника снажан утисак песничке вокације и амбиције, никада не показује да помишља о бивању љубавним елегичарем на овај начин, нити да је уопште чуо за ту могућност” (Wray 2012: 41).

²⁹⁷ Калимахов је преузак груд, одатле неће песма да грми / о боју флегријском Јупитра и Енклада. / Дару не приличи мом стихом да грубим / Цезара опевам име и фригијске његове претке. / Морнар о ветру прича, о воловима орач. / Војник ране броји, пастир овце, / а ја претресам бојеве на постељи уској: / нек свако посвети живот вештини за коју је рођен! (Проперције 2014: 30)

nec poterunt iuvenes nostro reticere sepulcro
'ardoris nostri magne poeta iaces' (1.7.23–24).²⁹⁸

Младићи, пролазници, вероватно изговарају речи које су песнику завештане на надгробној плочи, исто као што се то очекује од Мецене у завршним стиховима елегije 2.1:

quandocumque igitur vitam mea fata reposcent,
et breve in exiguo marmore nomen ero,
Maecenas, nostrae spes invidiosa iuventae,
et vitae et morti gloria iusta meae,
si te forte meo ducet via proxima busto,
esseda caelatis siste Britanna iugis,
talique illacrimans mutae iace verba favillae:
'Huic misero fatum dura puella fuit.' (2.1.71–78)²⁹⁹

Разлика пак у двама наведеним елегijaма је у томе што поздравне речи епитафа Мецена треба да упути читавом свету и да о песнику говори у трећем лицу, док се од младића из елегije 1.7 очекују да се поздравом обрате самом песнику, односно његовим посмртним остацима. У генитиву речи *ardor* (1.7.24) потврђује се разорна сила љубавног плама, и још једном се здружују два главна сапутника Проперцијевог путовања: *amor* и *mors*. Елегija 2.1 завршава се такође призором у којем су обједињене идеје водиле Проперцијевог певања – *mors, amor, laus, ars*, од којих је већина најављена стихом „*qua rote quisque, in ea conterat arte diem. / laus in amore mori [...]*” (2.1.46–47). Бележење песникове најаве о свом будућем „имену на мрамору уском” (2.1.72) и цитирање епитафа у оквиру програмски важне елегije каква је елегija 2.1, указује на значај који аутор придаје идеји своје смрти, односно прогласу свог оспомењења у форми која је друштвено очекивана и устаљена (надгробник).³⁰⁰

Студија Терезе Рамбзи (Rambsy 2007) подробно залази у мотивисаност употребе епитафа у Проперцијевим елегijaма, те закључује да она долази из његове тенденције за рефлексijом над сопственим књижевним наслеђем, као и из покушаја да се установи каријера песника вредног памћења као алтернатива постојећој категорији римског јунака у

²⁹⁸ Млади, на мом гробу, оћутати неће: / „Овде лежиш ти, што љубав нам пева.” (Проперције 2014: 11–12)

²⁹⁹ Кад год да ми усуд живот опозове, / кад на мрамору уском будем име кратко, / Меценате, младости моје надо, ти што си будио завист, / ти, што правично славиш мој живот, па ћеш тако и смрт: / ако случајно пут те доведе једном до гроба мог, / британска кола с јармом тада заустави ту / и кроз сузе реци немом пепелу мом: / „Јадничку овом суђено беше да свирепу воли жену.” (Проперције 2014: 31)

³⁰⁰ Претражујући корпусе зарад евидентирања термина меморијализације, уочили смо да су предикције песникове смрти многобројне те отуда и важне за сагледавање модуса меморијализације песника. Ипак, претрага места са експлицираним епитафима сужава предмет анализе и олакшава доношење закључака.

војним и политичким пословима. Оваква теза говори у прилог концепту монумента који покушавамо да утврдимо у елегичком жанру. Једна од четири издвојене квалификације овог концепта односи се управо на посредовање свега што се може означити термином *monumentum* у историзацији како догађаја, тако и људи. С тим у вези, немогуће је говорити о неретком потхвату самомеморијализације римског елегичара, а да се не узме у обзир и његов однос међусобне зависности са политичком ситуацијом Августовог Рима³⁰¹. Да овакво тврђење има упоришта, поменути Проперцијева елегија 2.1 потврђује већ самом адресираношћу на Мецену, али и стихом који песниково лирско *ja* смешта у контекст Августовог делања и узајамног одређивања Мецениног и Августовог бивствовања у реалном свету и у свету Проперцијеве песме:

quod mihi si tantum, Maecenas, fata dedissent,
ut possem heroas ducere in arma manus,
[...]
bellaque resque tui memorarem Caesaris, et tu
Caesare sub magno cura secunda fores. (2.1.17–26)³⁰²

Окретање наоко политичким темама и креација типичног поетског панегирика Августу и Мецени, Проперције одбацује већ у оквиру другог одељка (*recusatio*) у овој елегији, технички подељеној на три целине: програмски део, оправдавање теме и песниково скончање. Међутим, непристајање да испева нешто типично што се од њега очекује, не

³⁰¹ У Августовом добу, а то значи у времену смиривања напетости разбуктаних током грађанских ратова, ојачала је тенденција да се у свакодневни живот Римљана, на местима попут форума, где се тај живот и одвијао, готово неприметно улију многобројни монументи са којима ће римски народ свакодневно и подсвесно комуницирати. На овај начин манипулативно се пропагирала илузија заједничке историје „Легенде” са ових монумента и њихови носиоци постајали су стварнији, а њихово значење се у комуникацији са римским народом прилагођавало актуелном тренутку. Наравно, понајвише у корист оних водећих личности. Вођени и овим трагом, и римски елегичари настоје да третирају своје текстове као „монументе”, алудирајући у стиховима на материјалну културу тадашњег Рима, и користећи елементе ликовног израза који доприноси утиску визуелне рецепције песничких дела. Препознатљиви литерарни топос песника-љубавника и његове драге која је неприкосновена владарка, Проперције отуда нуди читаоцу као један интиман и личан *exemplum*, са значењем какво су имала *exempla* публикована кроз материјалне уметничке артефакте попут статуа истакнутих људи из римске историје (*summi viri*), постављених у низу на Августовом форуму, све до храма Марса Осветника. Проперције, на пример, поменути ефекат остварује црпећи непосредност из фрагментарних израза, не би ли оставио утисак аутобиографских коментара, али и смештајући своју љубавну драму у актуелни контекст тадашњег Рима. Оно што заокружује ову идеју јесте оквир препознатљивих уметничких и архитектонских остварења којима песник формира позадину свог текстуалног монумента. Опсежније о овој теми погледати у Shaya 2013: 89.

³⁰² Кад би, Меценате, усуд дар ми дао / јуначке чете у бој да поведем, [...] Цезара твог опев’о бих ратове и дела, / а следећа брига, после њега моћног, био би ми ти. .” (Проперције 2014: 30)

значи да Проперције сасвим одбацује захтев наметнут од стране патроната.³⁰³ Он само остаје доследан – *puella* контролише његов таленат и судбином је унапред предвиђено да његова поезија и он сам трајно остану опредељени за тему љубави:

„[...] суђено му је да јој остане привржен током целог живота, све док једног дана његова љубавна судбина не буде закључена у трајном натпису. То је заправо још један начин да се искаже постојаност и нефлексибилност песникове жанровске позиције и књижевног идентитета: он не може да се упусти у друге теме и друге врсте, какав би, на пример, био панегирик Августу, јер је љубав стални образац његовог живота.” (Roman 2014: 175).³⁰⁴

Призор смрти и слика надгробне хумке Проперцију су се учинили као логичан завршетак који потврђује фиксност и неприлагођавање. Елегичари, као и сви песници – премда смо у Проперцијевом случају у другом одељку истраживања указали на тенденцију и прокламацију доследности певања у одабраном жанру због доследности условљене природом тј. песниковим *mores* – ипак неретко бивају суспрезани са различитих страна и под многоструким условима приморавани да у своје стваралаштво уврсте и теме и начине којима нису сами по себи наклоњени. У певању какво је елегијско, љубавно и лично, и наизглед супротстављено са етичким назорима времена у ком претрајава, ова околност се на специфичан начин одразила и постала стално и препознатљиво место жанра. Но, она је код Проперција искоришћена до крајњих граница за антиподно приказивање песника и ратника, те за пресликавање формуле и механизма сећања са друштвено одговорног и политички битног појединца, на хвале вредног и жанру доследног уметника.

За живота, од Проперција се очекује да своје песништво прилагоди политичкој ситуацији чији су главни актери Август и Мецена, док се у смрти сви рачуни своде, и не остаје простора ни за промену ни за икакво прилагођавање и усклађивање. Отуда песници римске елегије неретко посежу за сопственим хипотетичким епитафима, који ће им унутар

³⁰³ У прилог овој тврдњи предочавамо анализирано место из елегије 3.9 на којем песник поставља величину свог талента у завистан положај спрам симболичке улоге Мецене који му је патрон. У елегији 2.1 назива га „славом свог живота и смрти” (*et vitae et morti gloria iusta meae*, 2.1.74), док у елегији 3.9 допушта и помисао жанровског експериментисања условљену и покривену Мецениним ауторитетом: *crescet et ingenium sub tua iussa meum* (о томе више у Wallis 2018: 63–93). О разликама *recusationes* из елегија 2.1 и 3.9 видети Cairns 2006: 260.

³⁰⁴ „[...] he is destined to remain committed to her throughout his entire life, until one day his amatory fate will be summarized with inscriptional fixity. This is another way of stating the permanence and inflexibility of his generic position and literary identity: he cannot bend to other topics and modes, such as panegyric of Augustus, because love is the permanent pattern of his life.”

већ испеваних стихова обезбедити сопствену слику какву верују да вреди о себи као уметнику оставити пре но их можда околности нагнају на невољне заокрете, што уметничке, што друштвене. У Проперцијевој елегији 2.1 и у завршном сегменту песме посвећеном предвиђању песниковог краја, и даље је адресат Мецена, подједнако агилан и снажан као и у претходно испеваним стиховима у овој елегији:

„Мецена је жив и енергичан, на путу ка свом следећем одредишту, иако се тренутно зауставио да ода почаст мртвом песнику. Проперције пак лежи инертан, непомичан унутар уског оквира, баш какав је, заправо, био и током живота. [...] Проперцијева хипотетичка „смрт” отуда указује на нову и упечатљиву разлику између песника и његовог патрона. Раније у песми, Проперције је као потенцијални објекат свог енкомииона истакао Мецену – свог савременика за кога је друштвено и литерарно везан. Сада пак те две особе су онтолошки раздвојене: Мецена је жив, а Проперције (хипотетички) мртав. Проперције се више не може променити да би прилагодио себе или своју поезију Мецени; њихови диспаратни облици постојања сада су постали коначни и неопозиви. Иста околност важи и по питању Проперцијеве поезије. Он нас подстиче да га замислимо сасвим оданог свом елегијском жанру и верног одабраној теми све до самог краја” (Roman 2014: 175).³⁰⁵

У Овидијевом пак најпознатијем епитафу, испеваном самом себи, и више пута наведеном у претходним анализама, не проналазимо именовано лице које произноси текст, какав је Мецена у Проперцијевој 2.1:

„Hic ego qui iaceo tenerorum lusor amorum
ingenio peruii Naso poeta meo
At tibi qui transis ne sit grave quisquis amasti
dicere: Nasonis molliter ossa cubet”
hoc satis in titulo est. Etenim maiora libelli
et diuturna magis sunt monumenta mihi,
quos ego confido, quamvis nocuere, daturos
nomen et auctori tempora longa suo. (*Tr.* 3.3.73–80)³⁰⁶

³⁰⁵ „Maecenas is alive, vigorous, on the way to his next destination, although momentarily stopping to pay tribute to the dead poet. Propertius lies inert, fixed within a narrow compass, as he typically had, in fact, during his life. [...] Propertius’ imagined ‘death’ thus effects a new and striking disjunction of poet and patron. Earlier in the poem, Propertius addressed Maecenas as the potential object of his encomium, a contemporary figure with whom he enjoyed a social and literary relationship. Now the two figures are ontologically separate: Maecenas is alive, and Propertius is (notionally) dead. Propertius can no longer change to adapt himself or his poetry to Maecenas; their contrasting modes of existence are final and irrevocable. The same circumstance applies to Propertius’ poetry. He encourages us to picture him faithfully devoted to his elegiac genre and subject matter to the very end.”

³⁰⁶ Ја који овде лежим, Назон песник, забављач стиха нежног, / пострадах од талента свог. / А теби, пролазнице, ако си волео икад, нек ти не буде мрско / па кажи: „Назону нек лака је земља.” / То за епитаф је

Штавише, код Овидија ишчитавамо иронију са којом Проперције никако и никада не пева Мецени. Овидије отворено обезвређује трајност и величину сећања на појединца које носи његов надгробни монумент.³⁰⁷ Песник, премда у испеваном епитафу оставља назнаку свог идентитета у имену *Naso*, наглашава важност оног имена које ће његове књиге за њега сачувати у будућности.³⁰⁸ Испоставља се да је идентитет скривен иза тог будућег имена далеко комплекснији од реалног идентитета стварног аутора. Аутор у тексту и сам постаје слојевити конструкт којег умногоме дефинишу сви они други конструкти у тексту. Пренебрегавање својства материјалности у креирању аналогije песничког са пластичким и иконографским монументом, констатовано код Овидија као супротност Проперцијевом случају, потврђује се и кроз ауторски став заузет у испевавању приложеног епитафа.

Уз наведене разлоге можемо претпоставити и потајну врло личну песникову тенденцију да јавно умањи значај Августове градитељске маније и текстуалних завештања на зидовима новоизграђених, или пак обновљених здања. Испоставља се да је Проперцијева елегија 2.1 по сензибилитету свог обраћања много ближа старијој Тибуловој елегији 1.3, о којој је у нашој анализи такође било речи.³⁰⁹

Тибул, наиме, најпре адресира свог патрона Месалу, обележава њега и његову дружбу за носиоце сећања на песника (*memores*)³¹⁰ и тек касније, по израженом страху од смрти као потенцијалном страху од заборавља, предлаже речи епитафа, у којима понавља важност Месалиног постојања за своју стварну, а претпоставимо и песничку, егзистенцију:

Ibitis Aegaeas sine me, Messalla, per undas,
 O utinam *memores* ipse cohorsque mei. (1.3.1–2)³¹¹
 [...]

 'Nis iacet inimiti consumptus morte Tibullus,

доста. Књиге пак већи / и трајнији спомен су мени, / у њих се уздам, иако ми нашкодише: / сачуваће име створитеља свога кроз времена многа.

³⁰⁷ Већ смо указали на чињеницу да се функција епитафа обезвређује како напредује стваралачки след од Тибула до Овидија.

³⁰⁸ Осветљење процеса редефинисања Овидијевог песничког идентитета кроз његово стваралаштво потражити у Martelli 2013: 145–187.

³⁰⁹ Видети стране 63–66. овог истраживања.

³¹⁰ Проперције пак у елегији којом предвиђа свој фингирани спровод, обележава *lapides* термином *memores* (2.13.40). У Тибуловој елегији 1.3 таква идентификација није могућа због контекста – песник је у туђини, далеко од куће и страхује да ће место његовог починка остати необележено. С тим у вези, физичко одсуство условљава да конструкте обележи носиоцима меморијализације песника. Сличну околност у себи садржи Овидијева збирка *Tristia* у целости.

³¹¹ Без мене ћете, Месала, Егејско море прећи, / и камо среће да ме се сетите ти и дружба твоја.

Messallam terra dum sequiturque mari.’ (1.3.55–56)³¹²

Дакле, Тибул упркос испеваној слици Елизија, предодређеног за постмортално пребивање песничких душа – на шта подсећа и Овидије кроз *Am.* 3.9 – исказује забринутост за стваран надгробник који би кроз помен песника у епитафу сачувао његово име од заборава. Тај став му управо доводи у питање Овидије изрекавши у *Am.* 3.9.3–6: *Flebilis indignos, Elegia, solve capillos! / A, nimis ex vero nunc tibi nomen erit! – / Ille tui vates operis, tua fama, Tibullus / Ardet in extracto, corpus inane, rogo.*³¹³ Из таквог „дијалога” ова два песника следи да Тибул поима идеју стварног епитафа за подједнако важно упориште меморијализације песника као и сваког другог појединца, док Овидије ту идеју проблематизује и оспорава то да она може бити погодно средство исказивања песничког прогласа славе.

Можемо закључити да песници обухваћени анализом имају тенденцију према аутокомеморативној пракси и да неретко у ту сврху користе форму епитафа, умећући их у своје елгије. Код Проперција се уочава склоност да и епитафски уметак обележава поменима женског конструкта из текста (*dura puella*), док код осталих такав поступак не уочавамо.³¹⁴ Но, Проперције ипак, као и Тибул, користи место хипотетичког надгробног натписа да апострофира и лик свог стварног патрона, те је и при оваквом поступању увек негде између посвећености основној теми коју пише и склоности да повлађује реалним околностима у којој се његова поезија ствара – требало је подићи владајућој елити и опскрбити своје стваралаштво друштвеним легитимитетом.

Говорећи о форми епитафа код Овидија, у збирци *Tristia* уочава се један специфичан став који је сасвим у складу са његовим упорним избегавањем да своје дело именује монументом – истицање имена и заслуга појединца, што је иначе учестала пракса песничког времена, нарочито од стране Августа и њему блиских појединаца, песник третира за лош манир и у свом епитафу из песме *Tr.* 3.3 истиче да су за појединца невелике речи сасвим довољне (*hoc satis in titulo est*) – како за надгробник тако и на другим

³¹² Овде почива Тибул, неумитном уграбљен смрћу / док је копном и морем Месалу пратио верно.

³¹³ Вид. поново страну 66. овог истраживања.

³¹⁴ Код Овидија се на конструкт жене не преносе суштински квалитети монумента како је то код Проперција, али ће се она у Овидијевим *Тужаљкама* појавити као конструкт који носи меморијализацију песника (5.14) у подједнакој мери као и сви адресати ове збирке. Означавање жене на овај начин у *Тужаљкама* нема дубље упориште кроз само дело и она, штавише, уопште није именована.

завештаним споменицима. Став који пратимо кроз Овидијево стваралаштво и у складу с којим он избегава чак и симболичко означавање поезије термином *monumentum*, исказује се и на примерима епитафа у стиховима овог песника. Док Тибул и Проперције донекле стихијски преузимају форму епитафа и користе је за песниково самоисказивање у тексту, примећује се да Овидије чак и када искористи поменућу форму, то чини да би је критиковао – он упорно читаоца подсећа да је песма оно за шта се очекује да трајно опстане (*Am.* 3.9.29; *Tr.* 3.3.78), те да су домети материјалног трага далеко испод потенцијала песме.

3.2.3 Између песника и песме: могућа „лица” монумента

До сада су се све наше анализе поклопиле у закључку да у Проперцијевом стваралаштву несумњиво постоји најјача аналогија поетичког концепта са идејом монумента чији су најистакнутији представници у римској култури надгробници и стварни јавни споменици – овај песник не зазира од слике свог стварног каменог гроба, нити од значаја епитафског текста са надгробне стеле, те у његовој поезији не постоји ни зазор од паралеле материјалног монумента и песме односно квалитета који је суштински одређује – конструкта вољене жене. Време стварања Проперцијевих књига поезије изгледа да најближе коинцидира са великим пројектима Августовог градитељског подухвата, јер не само да се „монументални” концепт и дискурс чине прихватљивим, већ су они код овог песника и пожељни, па им се понекад подређују остали поетички елементи. Будући да смо са пређашњим закључком о Овидијевом ставу према симболици монумента дошли до важне дистинкције у третману те идеје када су ова два елегичара у питању, на реду је компаративна анализа директних исказа монумента у поезији два наведена аутора.³¹⁵

Проперције одлучује да монумент прогласи тек у трећој књизи, након изласка Хорацијеве треће књиге ода, у маниру у ком у великој мери опонаша екскламацију из Хорацијеве оде 3.30. Међутим, Проперције се не опредељује да прогласи један *monumentum* како то чини Хорације, већ се упире да његов проглас задржи везу са основним поетичким идејама изнетим до тада у његовом стваралаштву – трагом елегија из прве и друге књиге, поезија овог песника остаје заснована у фигурацији конструкта вољене жене. С тим у вези и поменути проглас гласи: *Carmina erunt formae tot monumenta tuae* (3.2.18). Ако се

³¹⁵ Будући да у Тибуловом корпусу није забележен такав проглас, он ће бити изузет из ове анализе.

осврнемо поново на раније Проперцијеве елегиије 1.7 и 2.1 које смо назначили за важна поетичка места и у њима истакли симетрију коју крунише исказивање форме песниковог епитафа, приметимо да и у њима проналазимо јасне индикације специфичног третмана вољене жене крај које се у елегиији 3.2 закључно дефинише идеја монумента. Наиме, у краткој дигресији смо приказали стару грчку идеју меморијализације кроз песму похрањену у епитету *βέβαιος*, која се ишчитава у Хорацијевом чувеном прогласу.³¹⁶ Трагом те идеје долазимо до запажања да Проперције врло често означава конструкт вољене жене за *puella dura* (било у карактерном смислу, како се најчешће намеће у читању, било у поетолошком, према ком придев *durus* може да реферише на идеју монумента). На то нас упућује и случај елегиија 1.7 и 2.1 у којима се, вероватно не случајно, овом конструкту баш придевом *dura* атрибуира:

nos, ut consuemus, nostros agitamus amores,
atque aliquid **duram** quaerimus in **dominam**; (1.7.5–6)³¹⁷

taliaque illacrimans mutae iace verba favillae:
'Huic misero fatum **dura puella** fuit.' (2.1.77–78)³¹⁸

Дакле, Проперције настоји да квалитете идеје монумента транспонује у сам конструкт жене, те да кроз њене визуелне атрибуте метафорички изрази утемељење своје песме за монумент. Другачије од овога биће немогуће читати Проперцијев однос према делу као монументу, те ће анализа те идеје у његовом стваралаштву надаље захтевати један мултидисциплинарни приступ – донекле и даље на трагу Лукрецијеве филозофије, али у подједнакој мери и на трагу ликовних одлика текста. За разлику од Проперцијевих књига елегиија, Овидијеве књиге у збирци *Amores*, премда су умногоме засноване на имитацијама

³¹⁶ Носећи одвајкада нарочите потенцијале похрањене у божанском схватању звука, поезија се кроз античку културу безмало пута третира за моћан медиј проношења славе. Као што примећујемо код Аристотела, говорење о комеморацији код Грка је скоро нужно започети именом Мнемосине. Наиме, по Хесиодовој *Теогонији* (Hes. Th. 54; 135; 915) она је персонификација памћења/сећања, јер је Зевсу родила девет Муза, не би ли му оне опедале славу. Код Аристотела, као и касније код Хорација у 3.30, управо (и једино) у песми уочавамо антагонистички спој нечега што је означено за чврсто – *βέβαιος* – какав је и *monumentum*, и нечега чему се предвиђа раст у бесконачност, какви су слава и сећање. Потреба да се песми, без обзира на њено звучно својство које се разуме у најгешњој вези са оностраним и божанским, дода, макар метафорски, чврстина и постојаност важећа у случају свих материјалних споменика, потиче на првом месту отуд што је надгробник, као најраспрострањенији примерак ове врсте, одувек био најистакнутији и људима најближи експонент сећања реализованог у друштвеном оквиру.

³¹⁷ ја љубављу бавим се к'о и увек својом, / за владарку свирепу тражим ваљан стих.

³¹⁸ и кроз сузе реци немом пепелу мом: / „Јадничку овом суђено беше да свирепу воли жену.”

претходника у жанру (нарочито Проперција), пренебрегавају озбиљност мотива на којима почива жанр – између осталих и мотива *puella dura*. Овидије у својим елегијама никада не спори лично искуство стварања у другим жанровима, као ни потенцијале свог талента који му омогућује да се опроба у свим песничким темама – исто тако, Овидије, иако задржава идеју о округлој жени означеној као *puella dura*, никада је не инкорпорира у своје елегије као своју жену, нити допушта да се песничко *ja* њој подреди. Отуда мотив *puella dura* у збирци *Amores* ни не поприма шире поетичке импликације и не допушта значењску раслојеност која се назире код Проперција. У Овидијевој збирци се термином *durus* означавају околни предмети и препреке које окружују заљубљеног песника³¹⁹ и као такви служе песниковом представљању својих елегија као средства за ублажавање и умирење таквих препрека: *Mollierunt duras lenia verba fores* (2.1.22). Ипак, у елегији 2.4 атрибуира ову карактеристику и жени, али не некој конкретној, већ је само испоставља као могућност која може квалификовати жену, не би ли нагласио да га и таква карактеризација не може спречити да воли одабрану жену – *Non est certa meos quae forma invitet amores* (2.4.9).

Дискредитација моћи жене означене као *puella dura* нарочито је изражена на једном месту у Овидијевом делу *Умеће љубави*, где кроз референцу на Лукреција поништава неприкосновеност постојаних феномена, препознатих у природи за најтеже уништивне твари:

anulus in digito subter tenuatur habendo,
 stilicidi casus lapidem cavat, uncus aratri
 ferreus occulte decrescit vomer in arvis. (Lucr. 1.312–314)³²⁰

ferreus adsiduo consumitur anulus usu,
 interit adsidua vomer aduncus humo.
 quid magis est saxo durum, quid mollius unda?
 dura tamen molli saxa cavantur aqua.

³¹⁹ На пример, немир због Аморовог тријумфа у телу песника осликава уводни стих елегије 1.2 у ком је душек на којем песник спава означен као *durus*: *Esse quid hoc dicam, quod tam mihi dura videntur / Strata, neque in lecto pallia nostra sedent, / Et vacuus somno noctem, quam longa, peregi, / Lassaque versati corporis ossa dolent?* (1.2.1–4). Термин је нарочито заступљен у елегији 1.6 која опева неумољивост чувара са прага вољене жене: *Ianitor — indignum! — dura religate catena* (1.6.1); *Ferreus orantem nequiquam, ianitor, audis, / Roboribus duris ianua fulta riget.* (1.6.27–28); *Dummodo sic, in me durae transite catenae!* (1.6.47); *Omnia consumpsi, nec te precibusque minisque / Movimus, o foribus durior ipse tuis.* (1.6.61–62); *At tu, non laetis detracta corona capillis, / Dura super tota limina nocte iace!* (1.6.67–68); *Vos quoque, crudeles rigido cum limine postes / Duraque conservae ligna, valet, fores!* (1.6.72–73).

³²⁰ И ношен прстен тањи се одоздо / кружењем многих година сунчаних; / а капље камен дубу; у њивама / раоник гвозден смањује се крадом.

Penelopen ipsam, persta modo, tempore vinces. (*Ars* 1.473–477)³²¹

Наравно, Овидије и на овом месту ствара извесну пародију, окористивши се имитацијом претходника, али не узмиче од циља који је махом увек пред њим – рационално оправдање поезије коју тренутно пише. Ако најтврђе ствари које у природи, а и у традицији, попуштају пред оним најблажим, тако и најкрући слушаца може попустити пред Овидијевом елегијом. Наравно, овај песник никада овакву поруку не експлицира на тај начин, већ то чини вицкасто и шарманто, терајући слушаоца да се најпре насмеје – као и у овом случају где озбиљну Лукрецијеву слику из природе користи да илуструје слабост жене, ма к округна и постојана (нпр. сама Пенелопа). Разбијање општег места римске љубавне елегије – *puella dura* – не оставља у Овидијевој збирци *Amores* простор да се у поменутом топосу препознају ма какве даље метапоетске импликације и разраде. То објашњава и зашто у овом случају не постоји аналогија идеје коју носи песников надгробник (*monumentum*) и значење конструкта вољене жене која се карактерише као *dura*.

Међутим, у Овидијевој збирци *Tristia*, уз поменути епитаф конструкта песника, проналазимо и проглас монумента, али се он ни на који начин не везује ни за конструкт жене, а ни за слику песниковог гроба. У њему овај песник успоставља аналогију самих књига песама са идејом *monumentum: hoc satis in titulo est. Etenim maiora libelli / et diuturna magis sunt monimenta mihi* (3.3.77–80). Треба приметити да такав проглас доследно прати традицију Овидијевог разумевања песме као јединог непропадљивог медија оспомењавања, наслутљивог и из завршних стихова *Метаморфоза*, али и из елегије 3.9 збирке *Amores* у којој критикује став песника да ће им име живети „урезано у камену” кроз стварни или хипотетички епитаф:

Memnona si mater, mater ploravit Achillem,
Et tangunt magnas tristia fata deas,
Flebilis indignos, Elegia, solve capillos!
A, nimis ex vero nunc tibi nomen erit! —
Ille tui vates operis, tua fama, Tibullus
Ardet in extracto, corpus inane, rogo. [...] (1–6)
Defugiunt avidos carmina sola rogos;
Durant, vatis opus [...] (28–29)
Si tamen e nobis aliquid nisi nomen et umbra

³²¹ Редовно рабљење гвоздени прстен тањи, / у бразди упорно закривљени ишчежава плут. / Од камена шта је тврђе, шта од воде мекше бити може? / Па опет се камен дуби водом меком. / Издржи само, и временом победићеш и Пенелопу саму.

Restat, in Elysia valle Tibullus erit. (59–60)³²²

Да поменути Овидијев став црпимо искључиво из прогласа монумента који налазимо у стиховима *Tr.* 3.3.77–80, лако би се његово уопштавање могло оспорити претпоставком да песник због стварних околности у којима ствара ову збирку, не може да не заузима став обезвређивања стварног обележја гробног места и епитафа са камена, будући да је готово извесно да ће он сам у стварности скончати далеко од Рима, у изгнанству. С тим у вези истина је да би се чинило сулудо да се придружује пракси осталих елегичара да прокламују своју славу кроз форме епитафа, те да на било који начин доводи у везу материјални монумент који обележава песниково гробно место и његову претпостављену будућу славу. Но, песник исти став заступа и у делима која су писана пре околности његовог егзила, те с тим у вези оваква замерка не може бити валидна. Његово ниподаштавање завештања споменика много пре се може довести у везу са његовим личним негативним ставом према заступљеној „монументалној” пракси каква буја за време Августове владавине.³²³

Међутим, остаје нејасно чиме је мотивисан Овидијев проглас монумента жени из последње књиге збирке *Tristia: Quanta tibi dederim nostris monumenta libellis, / o mihi me coniunx carior, ipsa vides* (5.14.1–2). Иако би у извесној мери овај проглас могао да реферише на Проперцијев из елегичке 3.2, сагледавањем ширег контекста у ком се он јавља, као и стварних животних услова у којима је настала пета књига ове Овидијеве збирке, закључак је да се он у великој мери разликује од сличног Проперцијевог прогласа. За разлику од Проперција који кроз елегичке представља текстуални конструкт вољене путем атрибута својственим материјалним уметничким делима (понајвише оним који потпадају у домен пластике), па тако и функционалним обрисима исцрпљеним из надгробника, Овидије у збирци *Tristia* (нарочито у последњој од пет књига) истиче текстуални конструкт вољене за носиоца сећања. Притом, то не чини нимало на начин сличан Проперцију. Чинећи од

³²² Ако су и Мемнона и Ахила оплакивале њихове мајке, / и ако смрт тужна погађа и божице веље, / распусти, Елегијо, у знак жалости косу! / Сад ће ти одвећ пригодно бити име што носиш. / Тибул, твој песник и слава твоја, / на ломачи високој сад ко трупло гори. [...] / Од похлепне ломаче само песме узмичу; / трају дела песника само [...] / Ако пак за нама остаје ишта сем сенке и имена, / Тибул ће сигурно онда у Елизији отићи.

³²³ Не треба искључити ни песников зазор од поступака да се истакнути појединци самопрослављају истичући своје заслуге кроз јавне споменике. Такав став могао би проићи из спознаје случаја несрећног песника Гала који је, како извори наводе, управо због једног оваквог поступка пострадао. О томе више у закључном поглављу истраживања.

конструката „других” медије проношења сећања³²⁴, односно гаранте живота својих песама послатих из егзила, Овидије на крају ове збирке, када изговори да је подигао споменик жени – *quanta tibi monumenta dederim* – не ослања се на исту компоненту концепта *monumentum*, на коју се ослања Проперције кад у трећој књизи прогласи: *carmina erunt formae tot monumenta tuae* (3.2.18).

На разлике у наведеним исказима жени код Проперција и Овидија, понајпре утиче чињеница да Овидије у *Тужаљкама* упућује жени само шест песама, док Проперције у књигама пре овог исказа из елегије 3.2 непрестано испоставља конструкт вољене жене као важан елемент у свеукупном одношењу аутора према делу. Овидије кроз целу поменућу збирку исказује пак нешто посве друго – односи се према себи као претњи за своје дело. Дакле, његово постојање је аналогно природним силама што ниште материјалне твари. Стога, не ослања се на поистовећивање неког елемента песама са материјалним монументом на начин како Проперције то чини, јер се атрибути материјалности доводе у негативан контекст пропадљивости. Он настоји да трајност песме обезбеди кроз посреднике. Отуда неуморно *помиње* своје саговорнике – творећи готово епистоларни призив – да преносе глас његове песме. С тим у вези, извирује закључак да се Овидије у збирци *Tristia* ослања на адмонитивну функцију монумента, а тек посредно, и са другим усмерењем, на комеморативну, те да се функционисања његовог песничког текста под окриљем тог концепта исказује на следећи начин: Овидијева песма је споменик жени утолико само што јој он, опомињући је да се постара да он сам не буде заборављен, мимогредно прослављује име – *qui monet ut facias, quod iam facis, ille monendo / laudat et hortatu comprobata acta suo* (5.14.45–46). Међутим, помало апсурдно, име јој не помиње, баш како не помиње ни имена осталих саговорника.³²⁵

Најпре, Овидије кроз ову збирку настоји да ревидира проглас своје бесмртности из *Метаморфоза*, складно новим стваралачким околностима. Из перспективе нових околности – егзила – сваки проглас попут оног из *Метаморфоза* (*vivam*) био би самопоништен, јер егзил у којем се налази док ствара дело *Tristia* аутор поистовећује са

³²⁴ Анализирајући контексте у којима се код Овидија бележи термин *memor*, уочили смо да кроз целу збирку *Тужаљки* песник фреквентно користи овај термин да значи своје саговорнике којима препушта властиту меморијализацију. Прва од свих атрибуција овог термина везује се у истој збирци за саму књигу поезије.

³²⁵ Вид. Martelli 2013.

смрћу, те му из те перспективе преостаје само да говори о себи искључиво кроз форме сећања и да отвара питање будућег трајања искључиво у таквом виду. У првим књигама, настоји да одвоји своје име од својих дела, верујући да према новим околностима, име аутора делу може само нашкодити. Како истиче у првој елегији прве књиге, његова песма нема *titulus*. И уопште кроз целу збирку, овај аутор избегава и успева да не именује ниједног од многобројних „других” којима се обраћа. Прво и једино место на којем ће експлицирати свој идентитет јесте елегија 3.3, али ће и овде то учинити кроз форму епитафа, наглашавајући да књиге (*libelli*) треба да буду те које ће дати песнику име (*nomen*). Убрзо, у елегији 3.14 скренуће пажњу да је његова стваралачка суштина да дело, а не његово име, заживи међу народом. И ова песма, последња у трећој књизи, упућује се посреднику, песниковом пријатељу који бива задужен за очување књига Овидијеве поезије послате из изгнанства: *immo ita fac, quaeso, vatum studiose novorum, / quaque potes, retine corpus in urbe meum. / est fuga dicta mihi, non est fuga dicta libellis, / qui domini poenam non meruere sui* (3.14.8–11).

Овидије користи метафору потомства док говори о својим књигама и осврће се на своје претходно стваралаштво³²⁶, како је учинио и у првој елегији прве књиге³²⁷. Међутим, ако упоредимо стихове који у обема елегијама реферишу на *Метаморфозе*, па се с тим у вези у највећој мери пресликавају, запажамо важно одступање у одношењу према делу између ранијег и каснијег стиха. Наиме, у првој књизи песник говори о пређашњем делу, директно се обраћајући својој књизи и задржавајући јак исповедни тон исказан кроз властити дијалог са књигом: *ter quinque volumina, formae, / nuper **ab exequiis** carmina rapta **meis***. У трећој књизи пак чини отклон од себе сама као аутора, уводи посредника и готово брише одјек свог првог лица: *sunt quoque mutatae, ter quinque volumina, formae, / carmina **de domini funere** rapta **sui***.

Одмицај од пређашњег ауторског третмана свог дела, Овидије заокружује исказом о својој „пропасти” која се већ догодила, и онемогућила сваки покушај ревизије ауторског

³²⁶ *tres mihi sunt nati contagia nostra secuti: / cetera fac curae sit tibi turba palam. / sunt quoque mutatae, ter quinque volumina, formae, / carmina de domini funere rapta sui.* (3.14.18–21)

³²⁷ *deque tribus, moneo, si qua est tibi cura parentis, / ne quemquam, quamvis ipse docebit, ames. / sunt quoque mutatae, ter quinque volumina, formae, / nuper ab exequiis carmina rapta meis.* (1.1.115–118)

прогласа са краја *Метаморфоза*³²⁸: *illud opus potuit, si non prius ipse perissem, / certius a summa nomen habere manu: / nunc incorrectum populi pervenit in ora, / in populi quicquam si tamen ore mei est* (3.14.21–24). Материјални и пластички аспект који почива код Проперција у епитету *durus/dura* и осветљава позитивну идеју претрајања, какав је случај са комеморативним делима и натписима, Овидије неће пренети на конструкт жене или неког трећег, већ на своје ауторско присуство, али ће га преусмерити на негативни аспект материјалне пропадљивости. Овај песник се у збирци *Tristia* суочава са контрадикторним захтевима – његова тема је он сам и цела збирка је одговор на околност песниковог егзила који прети да потре у Риму сећање на њега, док, с друге стране, његово име и идентитет постају претња за опстанак и успех саме песме, те је потребно да се дело одвоји од самог аутора што је могуће више (а што је песник, како смо видели, одиста и покушао).

Овидијев парадокс повећава се утолико више што у времену стварања римске елегике, нови перформативни контекст поезије – потискивање оралног перформанса спрам циркулације писаног текста³²⁹ – намеће потребу да се у песничким збиркама нарочито апострофира навођење ауторовог имена.³³⁰ То унеколико објашњава праксу умрежавања

³²⁸ Оног прогласа у којем предочава читаоцу упечатљиво ауторско *vivam*, које губи своју потенцију из перспективе прогона који је осликан као ауторова смрт.

³²⁹ Милер (1994: 6) моћ писаног текста и система песничких збирки препознаје у слојевитој ауторској интериоризацији и пројекцији лирске свести коју омогућује само писани текст, а још више форма збирке. Док су стари песници стварали за одређене прилике и изводили своја дела у одређеном контексту, те су и њихове песме постојале одвојене једне од других, потоње композиционо здруживање песама је одмах условило реферисање једних на друге и њихово колективно формирање комплексне полисемичне целине: „Писана репродукција текстова и настанак читалачке публике дају поезији ширу аутономност, и чине је ентитетом одвојеним од религиозних и јавних пракси које су раније биле њен *raison d'être*. Све и да записивање и оформљење лирске збирке омогућује аутономну, унутрашњу свесност, оно кроз себе остварује и нови перформативни вид књижевности који сам по себи поставља нове захтеве у оквирима ауторске поетике. Хабинек (1998: 103) је у том контексту приметио да циркулација писаног текста, наспрам усменог перформанса, са једне стране доприноси да се аутор реномира и кроз простор и кроз време, али са друге стране повећава ризик од одвајања аутора од његовог текста, као и ризик од подривања значаја личног присуства. У опсегу те чињенице треба потражити ауторове свесне поетичке поступке којима он успева да пренебрегне реалне друштвене околности које га бришу из његовог дела, а и из актуелног римског друштва.

³³⁰ На пример, предвиђање свог потоњег „раста”, Проперције заснива на добро утемељеном елементу комеморативне праксе епитафа – на апострофирању имена преминулог. Тиме се фокусира на звучање као један од главних носилаца сећања, док на другој страни успева да очува уверљивост менталне слике монумента, позивајући се на реалије и друштвену праксу која прати сваку људску смрт (па и ову обликовану у саму тему песме). Проперције полаже изузетну пажњу на то да су управо немоћ, ћутња и тиховање највидније последице наступа смрти којом се поништава једна од виталних функција својствених живом бићу – глас. Приметимо како у елегичи 2.1 песник упућује позив Мецени да се обрати песниковом пепелу који је нем (*favilla muta*): *taliaque illacrimans mutae iace verba favillae: / 'Huic misero fatum dura puella fuit.'* (2.1.77–78). Затим, у елегичи 2.13 је проблем немости још више наглашен: *sed frustra **mutos** revocabis, Cynthia, **Manis**: / nam mea qui poterunt ossa minuta loqui?* (2.13.57–58) Римљани су, дакле, у својој пракси били склони да верују да усмени помен имена покојника и његових дела бране сећање на њега од заборава. Отуда пролазници из елегике

елегијских прогласа са цитираним епитафима који истичу ауторов стварни идентитет. Отуда је стара пракса да се верује како име постаје супституент за особу и да се тело поистовећује са каменом³³¹, оставила у извесној мери траг унутар поетског текста, видан када се дотиче питање исказивања меморијализације. Ипак, када говоримо о Овидијевом делу из изгнанства, где смо приметили зазор аутора од именовања конструката у делу, морамо приметити и нову идеју којом аутор надомешћује ову мањкавост свог дела у претензији на меморијализацију. Аутор, наиме, своје унутрашње стање пресликава на физички изглед свитка са поезијом:

nec te purpureo velent vaccinia fuco –
non est conveniens luctibus ille color –
nec titulus minio, nec cedro charta notetur,
candida nec nigra cornua fronte geras.
felices ornent haec instrumenta libellos;
fortunaе memorem te decet esse meae.
nec fragili geminae poliantur pumice frontes,
hirsutus sparsis ut videre comis,
neve liturarum pudeat; qui viderit illas,
de lacrimis factas sentiet esse meis. (Tr. 1.1.5–14)³³²

На тај начин његова књига постаје његов супституент, што, са једне стране, може бити подупрто актуелним веровањем у метемпсихозу, често резервисану за приказивање душе великих књижевних претходника као чији наследнике су се многи римски песници настојали представити. Са друге стране, овакво представљање везе природе песника и његове збирке поезије враћа нас на тумачење природе песме (одабир жанра) у вези са природом песникових *mores*, коју смо разложили на Проперцијевом примеру и кроз његов

1.7 „не могу да оћуте” (*non poterunt reticere*), а и у имагинацији песниковог спровода видимо вољену Цинтију како нужно изговара име, сада већ покојног песника, на сав глас – *nec fueris nomen lassa vocare meum*. И речи са епитафа из елегије 2.1 такође не би имале велику комеморативну вредност да Мецена није позван да застане и оплаче их, и, претпоставимо, кроз јецај их наглас прочита (иако се такво значење директно из стихова не чита).

³³¹ У антици је било живо веровање да у надгробнику – масивној тактилној и просторно дефинисаној физичкој структури – почива магијска моћ. Од најстаријих времена надгробни споменици, од најпростијег камена до стела обликованих на најразличитије начине, сматрани су новим телом покојника чији су посмртни остаци лежали у гробу. У камен је урезивано име преминулог и оно је, такође, било супституент преминулог, односно његова представа. На овај начин чињена је нека врста апотеозе и трансформација покојника у бесмртника (Равесон 2016: 56). У овом „процесу” требало је да посредује Мнемосина и да обезбеди трајност и одрживу стабилност сећања – „Mnamosuna was a powerful goddess who had to be entreated to ensure the continued personal identity and status of the deceased” (Ford 2011: 151).

³³² Увити те неће пурпурна корица – / боја та за жалост не приличи. / Обележити те неће ни црвени наслов ни папир из кедровине. / На црним крајевима без беле бићеш дугмади. / Таква декорација красиће књиге што веселе, / а ти треба да сећаш на несрећу моју. / Окрајке ти неће углачати плавац / да изгледаш жалосно и расутих власи. / Сидети се немој умрљаног текста – / свако знаће да такав је сав од суза мојих.

дијалог са Лукрецијем. Док се, из те перспективе, песниково претрајавање код Проперција читава у недостатку промене у песниковој природи и песниковом певању,³³³ код Овидија је, сасвим супротно, песниково трајање управо у његовој природној склоности ка промени – песник подлеже метаморфозама, може да се измести из свог тела у тело своје збирке, а потом, умножавањем свитака своје поезије, наставља да живи и у сваком читаоцу до којег његова поезија доспе.³³⁴

Овидије је, дакле, приморан у егзилу да на известан начин редефинише свој ауторски идентитет који је раније представио публици. У томе успева кроз новоуспостављени однос који ауторско *ја* у елегијама гради са конструктима саговорника³³⁵ попут вољене жене и пријатеља какав је онај из елегије 5.9, а који су суштински, како Мартели тврди, само „екстензије самог песника”:

O tua si sineres in nostris nomina poni
carminibus, positus quam mihi saepe fores:
te canerem solum, meriti memor, inque libellis
crevisset sine te pagina nulla meis.
quid tibi deberem, tota sciretur in urbe,
exul in amissa si tamen urbe legor.
te praesens mitem nosset, te serior aetas,
scripta vetustatem si modo nostra ferunt,
nec tibi cessaret doctus bene dicere lector:
hic te servato vate maneret honor. (*Tr.* 5.9.1–10)³³⁶

Дакле, обезбеђујући сећање на песника, спасавањем његових књига поезије, неименовани Овидијев саговорник постаје и сам предмет потоњег јавног сећања. Тиме се твори нека врста зачараног круга меморијализације, која се пак не утврђује у идеји

³³³ Јер промена је како Лукреције вели, смрт онога што јој подлеже.

³³⁴ У завршним стиховима *Метаморфоза* видели смо да Овидије тежи да предочи публици надмоћ поетског медија над каменом – у збирци *Tristia* истиче смештеност својих стихова у свитак, персонификује га и анимира (упор. са Хорацијевом епистулом 1.20) и имплицира праксу умножавања свитака, насупротив могућности коју оставља урезивање у камен где јединственост примерка не обезбеђује копију у случају брисања.

³³⁵ In a characteristic gesture, the poet's own 'monument' gives way to one that he would erect for someone else – only to implode as a consequence of the fact that this addressee must remain anonymous. [...] Thus even as the monuments to his friends emerge in *Tristia* 5 ostensibly to replace the wreckage of Ovid's own ruin, their individual identities are suppressed – as if to suggest that they can only ever be extensions of the poet himself (Martelli 2013:186).

³³⁶ Када бих смео да име ти у стиху поменем, / како бих те само често спомињао ја. / Памтећи заслуге, само о теби бих певати могô, / јер без тебе у књигама мојим ниједна се страница указала не би. / Шта ти дугујем, знао би читав град – / ако се ја изгнаник уопште читам у граду што га изгубих. / За твоју милост знало би садашње време, будуће исто, / ако ли само списи временом издрже моји. / Мудри би читалац без сумње изрекô хвалу – / спасивши песника тако би и сам сачувао славу.

монуумента, што је случај у Проперцијевом корпусу.³³⁷ Но, упркос томе, Овидије задржава обичај обележавања збирке песмом-сфрагидом, те тако, испевавши у четвртој књизи збирке *Tristia* своју аутобиографију, позива се на стару праксу зазива музе као гаранта сећања на песника³³⁸, и предвиђа дуготрајност свог песничког дела, себе сама и своје славе (*dicor, legor, ut moriar non ero, tuli famam*):

³³⁷ Будући да је основна функција монумента „naming the person to be memorialised” (Martelli 2013:186), Овидијева збирка *Tristia*, премда садржи и прогласе монумента, не корелира концептуално са овом идејом на начин како је то препознато у Проперцијевим елегијама. Меморијализација песника у случају овог дела бива посве препуштена конструктима „других”, песниковим саговорницима из збирке. Они постају очекивани носиоци сећања, исто како далекосежно то постају и претпостављена лица која наглас ишчитавају и елегијске епитафе.

³³⁸ О спрези песме и сећања, оличеној у односу персонификација сећања и песме као Мнемосине и Муза, у студији посвећеној сапфијском егу и идентитету, Пилиповићева образлаже: „И сапфијске, као и епске Музе кћери су Мнемосине – поезија је везана за сећање, присећање, подсећање, успомене, спомен, спомињање, не само органском, већ још дубљом, *утерусном* везом. *Сетити се* јесте особена материца из које се рађа песма. *Сећати се* за епски глас значи одржати надлични, колективни континуитет и апстрактни идентитет заједнице, који лежи у аретичкој етици, херојској аксиологији и тео-антрополошком тумачењу стварности. *Сетити се* за сапфијски глас значи такође одржати континуитет – но то је континуитет појединачног бића, који може дејствовати као лек од дубоког, личног, егзистенцијалног бола. Континуитет *лечи* биће тиме што омогућава поништавање разлике између *сада* и *некада*. (Пилиповић 2014: 62)”. Овакав континуитет, као поништење разлике између *сада* и *некада*, препознајемо код Проперција као још један прилог тези о сраслој идеји меморијализације унутар песничког текста. Ево само једног таквог значајног односа: *olim* gratus eram: non ullo tempore cuiquam / contigit ut simili posset amare fide. / invidiae fuimus: num / me deus obruit? an quae / lecta Prometheis dividit herba iugis? / non sum ego qui fueram: mutat via longa puellas. / quantus in exiguo tempore fugit amor! / **nunc** primum longas solus cognoscere noctes / cogor et ipse meis auribus esse gravis. / felix, qui potuit praesenti flere puellae / (non nihil aspersione gaudet Amor lacrimis), / aut, si despectus, potuit mutare calores / (sunt quoque translato gaudia servitio). / mi neque amare aliam neque ab hac desistere fas est: / Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit. (1.12.7–20). У овој елегији читав наратив подељен је на две хронолошке димензије – *olim*, односно оно што припада прошлости, и *nunc*, оно што се сада у актуелном тренутку одвија. Извесно је да Проперције у контексту прошлог времена говори о срећи коју је делио са вољеном женом, будући да му је била апсолутно верна и предана. Међутим, *via longa* – одлазак, путовање, удаљеност, раздвојеност, одсутност вољене, било да је оно одиста дуго, или да такво бива искључиви у перцепцији љубавника (Stahl 1985: 18) – доноси преокрет у све до тада мирној срећи. На месту овог стиха значењски примат у песми преузима домен садашњости у којем песник-наратор проживљава немир у самотним ноћима, које се баш као и *via*, такође карактеришу придевом *longus*. Песник постаје свестан свих могућности које би преокренуле садашње тегобно душевно стање у којем се налази, те износи две опције: једна је задовољити незаситог бога Амора сузама, док друга подразумева склоност промени – *mutare calores* – односно бити кадар и наћи нову љубљену. Међутим, наш песник се не одмиче од своје природе и онога што му је она наменила, јер његова природа тежи чврстој константности како смо већ могли у досадашњем писању да уочимо. Отуда је стих *non sum ego qui fueram* последица, а не узрок, и то последица нових околности (путовања и раздвојености) које су утицале на женску природу и трајно је измениле. Песник ипак остаје доследан свом таленту, жанру, мотиву и инспирацији: „Суђено ми није да заволим другу: Цинтија прва је била, Цинтија последња биће”. То да је Цинтија на првом месту у његовој поезији, Проперције је најавио у првом стиху, прве књиге својих елегија – *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis* – те нас ни у последњем стиху елегије 1.12, квалификација *prima* ни најмање не изненађује. Међутим, то да ће Цинтија бити и његов крај, за читаоца који је имао увид у наредне књиге Проперцијевих елегија, свакако јесте новост. Чини се да је у овој песми Проперције најавио слику из 2.1: песник ће бити „име на мрамору уском”, а на епитафу биће она – *dura puella*. И у нешто каснијој елегији 2.13 може се уочити исто хронолошко раслојавање на некад и сад, попут оног из елегије 1.12: *deinde, ubi suppositus cinerem me fecerit ardor / accipiat Manis parvula testa meos, / et sit in exiguo laurus super addita busto, / quae tegat extincti funeris umbra locum, / et duo sint versus: QVI NVNC IACET HORRIDA PVLVIS, / VNIVS HIC QVONDAM SERVVS AMORIS ERAT. (2.136.15–20). С обзиром да је*

gratia, Musa, tibi: nam tu solacia praebes,
 tu curae requies, tu medicina venis.
 tu dux et comes es, tu nos abducis ab Histro,
 in medioque mihi das Helicone locum;
 tu mihi, quod rarum est, vivo sublime dedisti
 nomen, ab exequiis quod dare fama solet,
 nec, qui detractat praesentia, Livor iniquo
 ullum de nostris dente momordit opus.
 nam tulerint magnos cum saecula nostra poetas,
 non fuit ingenio fama maligna meo,
 cumque ego praeponam multos mihi, non minor illis
 dicor et in toto plurimus orbe legor.
 si quid habent igitur vatum praesagia veri,
 protinus ut moriar, non ero, terra, tuus.
 sive favore tuli, sive hanc ego carmine famam,
 iure tibi grates, candide lector, ago. (Tr. 4.10.117–132)³³⁹

Дакле, третирање песме као монумента сасвим је супротно код Проперција и Овидија, иако неке одреднице оваквог третмана постоје код обојице. Предочени закључци условићи наша даља опредељења за испитивање ове теме – Овидијево дело, због потребе да се сагледава у целини а не према жанровски одређеним целинама, биће изузето из темељнијег бављења идејом монумента у елегичком жанру³⁴⁰. То ће уједно оквир истраживања сузити на Проперцијев корпус, будући да се већ на самом почетку истраживања, при контекстуалној анализи појмова меморијализације, Тибулов корпус приказао као слабо индикативан када је одабрана тема у питању. Даље позивање на места из Овидијевог корпуса биће најчешће у сврху потврђивања теза које планирамо да изнесемо на Проперцијевом примеру.

временска димензија песме 2.13 она која ће тек уследити у односу на тренутак певања 1.12, одредница *quondam* могла би да покрије управо онај тренутак у ком је испевана 1.12, односно тренутак узнемирења у песнику због одласка његове драге на дуг пут. Песник је, растрзан патњом и чежњом, управо у том стању своју љубав окарактерисао као ропство, те као један од лекова предложио поновно разгоревање жара и постајање робом некој новој дами – *sunt quoque translato gaudia servitio* (1.12.18). На потоњем епитафу још једном потврђује своје тадашње стање и именује се *servus amoris*.

³³⁹ Захвалност, Музо, дугујем теби: утеху пружаш, / одмор од бриге, ко лек ми дођеш. / И вођа си ми и сапутник, са Дунава ме одводиш / и место ми сред Хеликона пружаш. / Ти мени си живом, штоно ретко бива, прибавила име / каквом слава части само после смрти. / И окупне није зубе у ма које дело зарила моје / завист што унаоколо на све живо насрће. / Иако је време наше изродило песника много, / не беше ускогруда слава ни према таленту мом. / Иако, лично, многе пре себе стављам, / кажу да мањи од њих нисам, да од свих најчитанији баш сам. / Ако у пророковању песника икакве истине има, / ја нећу, земљо, припасти теби, све и да одмах умрем. / Било да сам славу ову стекао услугом ил' песмом, право је да захвалим теби, читаоче верни.

³⁴⁰ Овидијево дело класификовано у жанр типичне љубавне елгије, *Amores*, због своје природе утемељене на пародирању устаљених топоса жанра и конкретних песама и њихових идеја испеваних код елегичара претходника, неће користити у даљем испитивању теме елегичког песништва као монумента.

3.3 *Monumentum* и женски конструкт

3.3.1 *Forma* као компонента песничког дела

Идеју да анализу наставимо назначеним правцем понајвише је мотивисао Проперцијев експлицитни проглас поезије за монумент, регистрован у елегiji 3.2: *carmina erunt formae tot monumenta tuae*. Перципирајући на Проперцијевом примеру утемељење елегijsког жанра са становишта Лукрецијеве филозофије, посебно смо истакли два аспекта – љубавно елегijsко песништво своје извориште налази у ономе што је означено за *mores* песничког *ja* на једној страни, док се с друге стране појава вољене жене и њено перципирање од стране песничког субјекта испоставља за други носећи елемент. На тај начин се стварају услови за певање у односу песничког *ja* и појаве вољене жене, па је отуда сам песнички текст препун утисака о њеној појави – вољена жена постаје предмет описивања, иако је истовремено и потицај за само стваралаштво (*ingenium nobis ipsa puella facit*, Prop. 2.1.4). Дубљим залажењем у атомистику, дошли смо до објашњења да песничко дело настаје тако што је природа песничког субјекта подложнија дејству једних у односу на неке друге честице. Управо се међу тим честицама налазе одливци слика појавних предмета. Отуда, када једну поезију окупира лик жене, какав је случај са римском љубавном елегijом, то се оправдава изворном природом ствараоца, постојањем физичког принципа да се сличне ствари привлаче, као и нужном селекцијом одређених симулакрума који постоје свуда у природи.

У Лукрецијевој филозофији баш као и у поетици римске љубавне елегije, највише се простора даје чулу вида и процесу перципирања стварности путем тог чула.³⁴¹ На то

³⁴¹ Чак и овом мотиву можемо пратити трагове све до грчких филозофа плуралиста. Код Симплиција проналазимо Емпедоклове фрагменте о улози силе Љубави у стварању делова тела од природних праелемената, те неколико фрагмената посвећених стварању очију (*In Cael.* 529.21–27) које Сандра Шћепановић у својој импозантној студији о Емпедоклу нарочито наглашава, пратећи нумерацију фрагмената каква је у истој студији назначена: „То су фрагменти F63 (*Sazda neumorne oči od njih Afrodita božanska*), којим се саопштава да Афродита твори очи од елемената, затим fragment F64, који објашњава како она то чини (*Ljubavlju (sazdanim) čavlima učvrsti (njih) Afrodita*), i najзад fragment F65 (*Kada u rukama Kipranke prvi put srastoše (oči)*), за који Simplicije каже да је део одговора на питање зашто неки (тачније неке животиње, укључујући и људе) боље виде данју, а други ноћу”. У наставку овог одломка, ауторка истиче поетичност Емпедоклових слика и наглашава упечатљивост поменуте слике Афродите која попут неког уметника или занатлије својим рукама обликује очи и користи чавле да их причврсти. Отуда се може закључити да је ова слика Афродите проистекла заправо из неке истинске сцене из грчарске радионице (вид. Šćepanović 2021: 92–93). Водећи се овим поетичним Емпедокловим идејама које је Лукреције следио, а које су сигурно, макар посредно, и аутори римске елегije

умногоме скрећу пажњу мотиви очију (*lumina, ocelli*) који искрсавају у корпусима елегија, а који чак отвара Проперцијеву прву књигу елегија (*Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis*, 1.1.1). Теорија перцепције утолико постаје важнија за поетику римске елегије уколико се она сагледава према фреквентности помена лепоте и, уопште облика (*forma*) у оном физичком смислу у ком се најчешће аплицира на људе. Још извеснија је потреба да се у контексту наше теме појам форме у тексту елегија истражи с обзиром на Проперцијев проглас монумента из елегије 3.2:

Carminis interea nostri redeamus in orbem,
gaudeat ut solito tacta puella sono.
Orphea delenisse feras et concita dicunt
flumina Threicia sustinuisse Iyra;
saxa Cithaeronis Thebanam agitata per artem
sponte sua in muri membra coisse ferunt;
quin etiam, Polypheme, fera Galatea sub Aetna
ad tua rorantis carmina flexit equos:
miremur, nobis et Baccho et Apolline dextro,
turba puellarum si mea verba colit?
quod non Taenariis domus est mihi fulta columnis,
nec camera auratas inter eburna trabes,
nec mea Phaeacas aequant pomaria silvas,
non operosa rigat Marcus antra liquor;
at Musae comites et carmina cara legenti,
nec defessa choris Calliopea meis.
fortunata, meo si qua's celebrata libello!
carmina erunt formae tot monumenta tuae.
nam neque pyramidum sumptus ad sidera ducti,
nec Iovis Elei caelum imitata domus,
nec Mausolei dives fortuna sepulcri
mortis ab extrema condicione vacant.
aut illis flamma aut imber subducet honores,
annorum aut tacito pondere victa ruent.
at non ingenio quaesitum nomen ab aevo
excidet: ingenio stat sine morte decus.³⁴²

имали у свести, нимало не чуди важност мотива очију за поетику љубавне поезије каква је римска елегија у својој најсведенијој бити.

³⁴² Вратимо се, ипак, у свет песме моје, / нека се весели мила, знаним дирнута звуком. / Кажу да трачком је лиром Орфеј блажио звери, / бујичних да је река устављо снажни ток. / Кажу да камен је Китерона к Теби понео звук / и сâм да се од себе у зидине сложио њене. / Није ли, Полифеме, под Етном, чак и пркосна Галатеја / због твоје песме нагло задихане скренула коње: / зар да се чудимо онда ако би гомила цура / моје ценила речи – дар Аполона и Бакха? / Шта мари што ми дом на тенарском није стубу, / и што ми кров од слоноваче не лежи на гредама златним, / што ми воћњаци не личе на оне феачке шуме, / и што удешена гротла не снабдева Марцијев ток? / Музе су ми сапутнице, а моје песме читаоцу драге. / Калиопа од ритмова мојих уморна никада није. / Срећна је она коју књиге прослављају моје! / Песме биће спомени толке твоје лепоте. / Ни богатство пирамида до звезда што стреми, / ни храм Јупитера Елејског што на небо личи, / нит сва силна

Ова елегија је у структуралном смислу подељена на три дела: најпре песник наглашава повратак на говор о елегијском жанру и истиче снагу певања и поезије уопште; затим истиче реципијенте своје песме и тиме значај саме поезије коју он пише; на крају, прокламује бесмртност предмета свог певања тј. вољене жене. Истраживачи друге половине двадесетог века понајвише су се усредсређивали да у овој елегији утврде мотив Проперцијевог евентуалног одговора Хорацију – Хорацијева ода 3.30 настала је у времену између изласка Проперцијеве друге и треће књиге. С тим у вези, исти истраживачи су нарочиту пажњу поклањали покушају да анализирају начин на који је Проперцијев одговор Хорацију артикулисан³⁴³. Из тих прегнућа произашао је неоспоран закључак да је Проперцијева имитација претходника свесна, те да је њена функција да своју поезију постави на одговарајућу позицију спрам неких других познатих и популарних поетичких модела (Miller 1983: 291).

У Проперцијевом стиху *carmina erunt formae tot monumenta tuae* запажамо ипак знатну разлику у односу на Хорацијев проглас јер Хорације говори о свом споменику док Проперције, у складу са начином како је до треће књиге опевао вољену жену и изнова је представљао као своју вечиту тему, проглашава поезију за споменик предмета свог певања, тачније, њене *formae*. Овакав поступак нарочито се чини логичним када се сагледа кроз паралелу са распоредом мотива лепоте у елегијама из друге половине друге књиге (2.18–2.34), која непосредно претходи чувеном Проперцијевом проглашењу певања за *monumentum formae*.³⁴⁴ Посебну значењску димензију овом прогласу даје оквир читања којем смо склонили кроз цело наше истраживање, а који сачињавају идеје из Лукрецијевог текста.

раскош гроба Маузолеја, / од кобнога трена утекнути неће. / Славу ће им отети ил' плам или киша, / скрхане под годинама постаће руина. / Талентом стечено име одолеће само – / у таленту једино цвет бесмртни цвета.

³⁴³ Хорације још у оди 2.18 користи формуле које препознајемо у овој Проперцијевој елегији – реч је о стиховима 12–14, који започињу негацијама и супротстављеним стиховима уведеним везником *at*, као и о садржају који је у опеваним стиховима исказан. Упоредити са Хорацијевим стиховима: *Non ebur neque aureum / mea renidet in domo lacunar; / non trabes Hymettiae / premunt columnas ultima recisas / Africa, neque Attali / ignotus heres regiam occupavi, / nec Laconicas mihi / trahunt honestae purpuras clientae. / At fides et ingeni / benigna vena est pauperemque dives / me petit; nihil supra / deos lacesso nec potentem amicum / largiora flagito, / satis beatus unicus Sabinis*. Три наведена мотива из завршнице Проперцијеве елегије – пирамиде, храм, маузолеј – као и мотиви времена и кише која трве материјалне твари, очито су преузета места из Хорацијевог оде 3.30, те о томе ни у ранијој литератури никада није било спора нити дилема.

³⁴⁴ Детаљно указивање на увезаност забележеног термина у нашем истраживању тек предстоји.

Елегијски песник своју многопута наглашену потлачену позицију спрам фигуре жене заснива управо на немоћи да отргне своја чула пред њеним моћним присуством. На тој идеји је изграђен и мотив погледа заљубљеног песника који сажиже приказ женског тела, у ма ком положају и контексту да се овај мотив подастире. Но, та идеја може своје упориште апстраховати управо из Лукрецијевог пева у ком се настоје објаснити различити опажајни процеси. Према ранијем схватању грчких филозофа материјалиста, визија и звук представљају материјалне флуксеве на којима почива свеколика људска сензитизација – она се рађа у контактима и сударима атома из којих су сачињени поменути флуксеви.³⁴⁵ На темељу овог старог атомистичког тумачења Лукреције је у свом спеву изнео властито виђење:

tactus enim, tactus, pro divum numina sancta,
corporis est sensus, vel cum res extera sese
insinuat, vel cum laedit quae in corpore natat
aut iuvat egrediens genitalis per Veneris res,
aut ex offensus cum turbant corpore in ipso,
semina confundunt inter se concita sensum;³⁴⁶ (2.435–440).

Дакле, као што је приказано и на примеру Лукрецијевог говора о симулакруму, субјект перципира и спознаје ствари путем чула, чије се функционисање реализује на основу принципа *tangere/tangi*. Схватање о предности чула вида над осталим у спознаји стварности зачето је као идеја још у Грка³⁴⁷, а Римљани су га оберучке пригрлили и

³⁴⁵ Видети одељак 2.4 под називом „*SIMULACRUM*: песма из слике и слика у песми”. За допуну тумачења погледати Ford 2011: 165.

³⁴⁶ ...Додир, богови! / додир је тела осећање свег, / било да у њ што споља улази, / ил нешто што у њему настаје / да бол му ствара ил уживање / животодавним делом Венере / кад излази, и било да атоме / у телу самом судар ускомеша, / те метежом помуте наша чула.

³⁴⁷ Многа су сведочанства овог типа, ми ћемо овде издвојити једно од најстаријих, приписано Хераклиту (фрагмент 101a) према ком тврди да су очи поузданији сведоци од ушију. Coupled with this perceived parallelism of visual and aural stimuli, though, was an idea that sights were more persuasive than sounds. According to the later testimony of Polybius, it was the Archaic Greek philosopher Heraclitus who coined the aphorism that eyes make for more reliable witnesses than ears. Yet, already in the fifth and fourth centuries bce, we find the adage repeated in all manner of contexts – from Candaules’ persuading of Gyges to see his wife naked in Herodotus’ Histories (since “men trust their ears less than their eyes”, Herodotus 1.8.1), to Socrates’ venturing to visit the prostitute Theodote in Xenophon’s *Memorabilia* (“we had better go and see . . . for what beggars verbal expression cannot be learned from hearsay”, 3.11.1). Of course, as the following chapters emphasize, different Greek and Roman philosophical schools would conceive of sight in very different ways. Yet throughout the longue durée of antiquity we find a residual sense of sight’s sensory hegemony: in his discussion of memory, for example, Aristotle writes that “sight is the most highly developed perceptive sense” (ἡ ὄψις μάλιστα αἰσθησις ἐστὶ, *On the Soul* 3.3, 429a), just as, in the first century bce, Cicero explains his own system of visual memory in terms of a long-standing maxim that “of all our senses, the sense of sight is the sharpest” (acerrimum autem ex omnibus sensibus esse sensum uidentis: *On the Orator* 2.357). Among the most forceful articulations of such thinking is Varro’s attempt to explain the etymology of the common Latin verb for seeing in the first century bce (*On the Latin Language* 6.80): “‘I see’ (uideo) comes from

наставили да га негују³⁴⁸. Лукреције, у наставку излагања у оквиру друге књиге, након што је установио разнородност атома и њихових облика (*genus et figura*, вид. стихове 585–592) у сензитизацији чула вида, као и реакције зенице у људском оку, поново наглашава пресудни утицај додира и удара атома (*tactus*), чији је квалитет условљен на првом месту њиховим обликом (*figura/forma*):

Et quoniam plagae quoddam genus excipit in se
pupula, cum sentire colorem dicitur album,
atque aliud porro, nigrum cum et cetera sentit,
nec refert ea quae tangas quo forte colore
praedita sint, verum quali magis apta figura,
scire licet nihil principiis opus esse colore,
sed **variis formis** variantes edere tactus³⁴⁹ (2.810–816).

У досадашњем излагању већ је назначено да се и у Демокритовој теорији виђења сусреће идеја утискивања као последица *удара* – наиме, и од посматрача и са објекта посматрања генеришу се тзв. *ἀπορροαί*, те се ваздух између њих заправо потискује и оставља утисак у материјалној души посматрача (Ford 2011: 172). На Демокритову теорију се надовезује и Горгија који приказује паралелу између деловања визуелних представа (слика, призора) и деловања звучних структура организованих у говор (*λόγος*), те закључује, складно свом реторском позиву, да је резултат утискивања људске душе и стварања утиска готово истовестан – физичка жеља настаје као резултат *визуелне еманације* са тела вољеног/-е, тј. извештан флуks пролази кроз око и гравира, односно исцртава слике посматраног објекта у уму посматрача.³⁵⁰ На овој основи Проперције заснива своје многолике описе вољене жене (али и осталих објеката посматрања у својим елегијама).³⁵¹

‘sight’ (uisus), that is from ‘force’ (uis)”, Varro concludes; “for the greatest of the five senses is in the eyes” (uideo a uisu, id a ui: quinque enim sensuum maximus in oculis). (Rudolph 2016: 12)

³⁴⁸ Утолико пре што је њихова култура још више полагала на важност визуелне репрезентације (нарочито у Августовом времену).

³⁴⁹ Удар некакав прима зеница / кад кажемо да бело осети, / а други кад је боја другчија; / не значи ништа боја онога / што дотичеш, тек облик му је важан, / и боја стога није потребна / атомима, већ разни **осећаји** / од облика што разних потичу. Чини се да је Аница Савић Ребац искористила у овом преводу секундарно значење (осећај) које је тек читањем и разумевањем претходних стихова произашло из латинске именице *tactus*, која се у свом основном значењу преводи као „додир”, што смо и видели код Савићеве у преводу стиха 2.435.

³⁵⁰ For Gorgias, physical desire is created by a visual emanation from the beloved’s body: an efflux of an Empedoclean or atomistic sort passes into the eyes where the faculty of sight “engraves” or “paints” pictures of the object on the mind (§17). (Ford 2011: 181).

³⁵¹ С тим да морамо напоменути да се утицај јаког визуелног дојма на Проперцијеву поезију у великој мери прелио путем Католовог песништва о чему ћемо такође потанко говорити.

Кроз већину елегија прве две Проперцијеве књиге осећа се тенденција да се ствари живо описују онакве како их појединац из своје перспективе види и доживљава, а непрекидна пажња посвећује се мотиву очију: оне су средство којим вољена поробљава, оне су први и највернији рецептори утисака из спољног света, кроз њих се емитује растерећење у виду плача, њихова виталност је потврда да је човек жив. С тим у вези, ваља имати на уму и најстарије језичко преклапање глагола *видети* и *знати* у грчком језику.³⁵² Уз све наведено, треба се подсетити важности теорије симулакрума за поетику римске елегије коју смо изложили у ранијој анализи овог истраживања. У укрштају свих претпостављених чинилаца, на римској елегији је остао печат „поезије која се види“³⁵³ чије је упориште на снажној компоненти визуелне живости текста (*ἐνάργεια, evidentia*)³⁵⁴.

Дакле, *forma* је према Лукрецијевој доктрини важан феномен којим се условљавају опажаји, утисци и осећаји у субјекту (*sed variis formis variantes edere tactus*, 2.816). Она је трагом тог значења имплементирана и у Проперцијевом прогласу монумента, указујући још једном на сродност Лукрецијевој филозофске доктрине и Проперцијевој поетике. Посматран из ове перспективе, Проперцијев проглас монумента никако не треба бити третиран као преузети књижевни топос, већ као покушај да освети публику и своје књижевне такмаце да је значај његовог певања утемељен у самој „природи ствари“. Дакле, Проперцијева поезија, таква каква је – цела посвећена жени – фокусира се на приказ унутрашњег стања субјекта који пред призором вољене и пред њеним бићем реагује у складу са законима своје, али и опште природне датости и одређености. На тај начин она за читаоца постаје пут

³⁵² Even in the earliest works of Greek poetry and philosophy, we find the sense of sight being used to define what it meant to be a sentient, subjective being. In the Homeric epics, the idea of seeing the light of the sun was synonymous with being alive (no less than with being seen) [...] An early fifth-century bce Greek grave relief nicely demonstrates the point: Below the image of an old man offering a locust to his dog, the end of the hexameter instruction addresses its viewers in the second person, but look! (*ἀλλ' ἐσίδεσ[θε]*): it is the very ability to see, we might say, that defines what it means to be a living viewer as opposed to the depicted dead. (Squire 2016: 10)

³⁵³ Сличну карактеристику истакао је и Цицерон говорећи о Хомеровим сликама – *at eius picturam non roēs in uidentus* (*Tusc.* 5.114).

³⁵⁴ Термин се односи на могућност да се визуелни утисак формира у уму иако се физички процес опажања не дешава. Тако је теорија гледања зашла у различита поља културе – у хеленистичкој и римској реторици, досезање *гледања кроз слушање* постало је мерило ефектности говора. Реторски приручници из првих векова нове ере подробно описују овај процес и доводе га у везу и са феноменом екфразе (Squire 2016: 17).

спознаје стварности, и то стварности једног индивидуалца, кроз његов лични живот, чији се примерак лако може уопштити до универзалног значења.³⁵⁵

Читав феномен перцепције и сензитизације у ширем смислу, заснован је управо на материјалности и варијабилности мноштва форми (*formae*) које нас окружују. Проперције је у својим стиховима испевао сва стања чула и духа која проистичу из дотицања и комешања облика (нарочито оних „лепих” који творе тему његове песме, па тиме и живота). Дакле, споменик који Проперције отелотворује тиче се на најдиректнији могући начин спознавања ствари по себи, или, макар, онаквих какве су за конструкт песника, а посредно и за самог аутора песме. Отуда Проперцијев споменик добија далеко више на значају но онај који је мало пре њега готово попут провокације изрекао Хорације.

Како нам је и језичка анализа показала, у Овидијевим *Amores* не срећемо никакав проглас монумента, па тако не ни онај који би се довео у вези са конструктом жене, тј. њеном формом. Ипак, то не значи да феномен *forma* не искрсава посвуда у овој Овидијевој збирци. Он јесте важан, али не на начин на какав је примењен код Проперција – дакле, не у мери да пружи целовитост неком сегменту збирке (или чак читавој збирци). Код Овидија га махом срећемо као опште књижевно место, препознатљиво за жанр, или пак као место пародирања Проперцијевих препознатљивих екскламација. Готово на самом почетку збирке, док читалац још увек није сасвим ушао у манир Овидијевих сталних извртања општих места жанра, срећемо елегију, наоко у озбиљном тону, која је баш у дијалогу са Проперцијевом елегијом 3.2 у којој је проглашен *monumentum formae*:

³⁵⁵ Проперцијева збирка, посматрана у целини и узета као најеминентнији узорак елегијског жанра, намеће закључак да је стварана са тенденцијом да опише све непријатеље непомућеног мира којем природа бића тежи, тзв. атараксије коју епикурејство и Лукреције постављају за идеал блаженог живота – на једној страни налази се непријатељ оличен у страстима и чежњи за вољеним бићем, док је на другој страни страх, најпре од губитка вољене, њене издаје или прељубе, а потом и од свега другог што сваког Римљанина Проперцијевог времена стеже и притиска у друштвеном и политичком смислу. Жеља за откривањем сопства и самоспознајом била је једно од водећих постулата епикурејства, на чијим се изворима напојила и римска љубавна лирика. Људска недовршеност у односу са самим собом претпостављају једну празнину. Према епикурејском схватању, разрађеном у Лукрецијевом спеву, само празнина омогућава атомима кретање, и скретање. Кретање подразумева потресе и немир што по Епикуру не дозвољава достизање највећег добра. Идеал атараксије, одсуства немира, води у задовољство, и то чулно задовољство које је могуће само ако никаква вештачка правила не спутавају развој људске природе (Маричић, Раденковић 2018: XXXI–XXXII, према Димон 1990: 102). Стога Проперције, пишући о свом личном примеру унутрашњих потреса, растрзаности, друштвених и уметничких тензија, о расцепу онога што се хоће и онога што се може, креира заправо *сопствени симулакрум* који, попут Лукрецијевог дела/симулакрума, има за циљ да олакша читаоцима властито постојање, тј. да им открије истине о људским скривеним страстима које сваког човека прече у достизању мира и у тежњи да се живи у складу са природом.

Iusta precor: quae me nuper praedata puella est,
Aut amet aut faciat, cur ego semper amem!
A, nimium volui — tantum patiaturs amari; (*Am.* 1.3.1–3)³⁵⁶

Овидије се припрема за љубав према једној жени (*Non mihi mille placent, non sum desultor amoris*, 1.3.15), читавајући Проперцијеву песму у којој се наглашава *turba puellarum* (3.2.10) која ће – нимало зачуђујуће – поштовати песникове речи. У овоме се заснива пародијски поступак Овидијеве имплементације ове Проперцијеве поетички важне песме (вид. Morgan 1977: 46). Идеја која је извесно заједничка обема песмама, а уједно је и важна за наше тумачење, јесте снага поезије *per se* (нарочито у случају наших песника којима, према властитим исказима, мањка порекло, угледни друштвени положај и јак платежни статус). Проперције, како смо истакли, велича могућност да се постане део његове песме – његова песма подиже споменик оној жени која у њу доспе (по узору на Хорацијеву поетску слику из оде 3.30); са друге стране, Овидије предвиђа срећне теме којима ће га однос са вољеном женом опскрбити: „Te mihi materiem felicem in carmina praebere – / Provenient causa carmina digna sua” (1.3.20–21). Реципроцитет стихова Проперцијеве и Овидијеве елегије нарочито ће се исказати у паралелизму Проперцијевих уводних и Овидијевих завршних стихова:

Carminis interea nostri redeamus in orbem,
gaudeat ut solito tacta puella sono. (*Prop.* 3.2.1–2)³⁵⁷

Nos quoque per totum pariter cantabimur orbem,
Iunctaque semper erunt nomina nostra tuis. (*Ov. Am.* 1.3.25–26)³⁵⁸

Овидије за разлику од Проперција³⁵⁹ прескаче да помене свој *ingenium* као важно место са којим корелира његова поетика, што нам самим одмицањем његове збирке и разоткривањем иронијског отклана постаје логичније, да би на самом крају збирке, у елегији 3.12, поменом мотива *ingenium* у сасвим новом контексту, дао целовит смисао изостављању његовог помена у овој песми. У поменутој Овидијевој елегији 3.12 појавиће се и мотив *forma*, који пак у елегији 1.3, упркос дијалогу са Проперцијевом 3.2, изостаје:

³⁵⁶ За милост молим: цура што некоћ оробила је мене, / нека ме воли ил' нека разлог ми да' занавек да волим њу! / Авај, ал' превише затражих – нек издржи барем да вољена буде.

³⁵⁷ Вратимо се, ипак, у свет песме моје, / нека се весели мила, знаним дирнута звуком.

³⁵⁸ И мене ће једнако по целом певати свету, / занавек спојено биће моје с именом твојим.

³⁵⁹ at non ingenio quaesitum nomen ab aevo / excidet: **ingenio** stat sine morte decus. (*Prop.* 3.2.25–26)

Quis fuit ille dies, quo tristia semper amanti
 Omina non albae concinuistis aves?
 Quodve putem sidus nostris occurrere fatis,
 Quosve deos in me bella movere querar?
 Quae modo dicta mea est, quam coepi solus amare,
 Cum multis vereor ne sit habenda mihi.
 Fallimur, an nostris innotuit illa libellis?
 Sic erit — **ingenio** prostitit illa meo.
 Et merito! quid enim formae praeconia³⁶⁰ feci?
 Vendibilis culpa facta puella mea est. (3.12.1–11)³⁶¹

Песник износи тврдњу да је вољену жену он лично (његов таленат) учинио познатом, с тим да се, пародијски, овде наглашава да је успешност песама самом песнику донела, уместо славе, муку – стекао је мноштво ривала (*nocuerunt carmina certe*, 3.12.13). Вицкасти преокрет се дешава на самом свршетку песме, када песник оправдава свој поступак тобожњим очекивањем да ће публика препознати да је садржај његових песама лажан, што је у песништву иначе случај, и да је *forma* и драж опеване жене идеализована и нестварна:

Exit in immensum fecunda licentia vatum,
 Obligat historica nec sua verba fide.
 Et mea debuerat falso laudata videri
 Femina; credulitas nunc mihi vestra nocet. (3.12.41–44)³⁶²

За разлику од Проперција, Овидију није битно да доказује истинитост садржаја о ком пева, нити да у њему учитава ма какву посебну компоненту на основу које би он могао одолети следу година и нестајању. Наравно, то у елегији *Am.* 1.3 још увек није било лако читљиво, тим пре што стих о вечној спојености песниковог имена са именом опеване жене (*Iunctaque semper erunt nomina nostra tuis*, *Am.* 1.3.26) реферише на завршне стихове Проперцијеве елегије 3.2.25–26: *at non ingenio quaesitum nomen ab aevo / excidet: ingenio stat sine morte decus*.³⁶³ У Овидијевом случају испоставља се да конструкт жене не представља

³⁶⁰ Исти израз (*formae praeconia*) проналази се и у *Ov. Ars.* 1.621–624. Погледати детаљнији осврт на ова места у Lowe 2019: 157.

³⁶¹ Који то дан беше кад у глас злослутнице, / спевасте знаке за љубавника (овог) навек тужне? / Која то звезда западе судбини мојој, / на које да богове кукам што ратују противу мене? / Она је то што само час пре мојом се звала, штоно је заволах сам / иако стрепим да је имају и многи мимо мене. / Варам ли се ил' је познатом учинише моје баш књиге? / Биће да је тако – талентом је својим на извол'те дадох! / Ако! Ко ми је крив што јој разгласих лепоту? / То што ми је цура пуштена у промет кривица је моја.

³⁶² У стварању слобода песника прелази границе све. / Њихове не морају речи за веродостојност да се вежу. / И моја је требало жена да се учини хваљена лажно – овако ме само лаковерност угрози твоја.

³⁶³ Ипак, ваља приметити да и у раној елегији *Am.* 1.3 Овидије инсистира само на имену, остављајући сасвим по страни *ingenium*.

неки истински неизоставни потицај за саму песму, док Проперцијева теза да „драга чини његов таленат” из програмске елегије 2.1, оставља утисак стварног ауторовог уверења.³⁶⁴

Проперцијева одлука да прогласи своју песму за монумент лепоти жене значајна је јер се у њој препознаје кључна разлика коју аутор покушава да нагласи посежући за градацијама и поступцима који наликују Хорацијевим. У њој се читава метапоетско значење – песнику је важно наглашавање жанра у којем ствара, а који изворно носи трагове страхова, мисли и слика из Лукрецијевог свепа и његове филозофије. Позајмљујући Хорацијеве слике времена које ништи, Проперције настоји у последњим стиховима да нагласи одупирање не само ужем опсегу времена какво је оно које обухвата животни век човека или трајања архитектонског дела (*annorum aut tacito pondere victa ruent*, 3.2.26), већ и одупирање много дужем временском поимању, какво помиње у претпоследњем стиху: *ab aevo*. Предлошко-падежна конструкција сама по себи указује на пасивност субјекта и његову немоћ да се активно са наведеним чиниоцем надиграва. Ипак, понављањем термина *ingenio* у два стиха (*aut illis flamma aut imber subducet honores, / annorum aut tacito pondere victa ruent. / at non ingenio quaesitum nomen ab aevo / excidet: ingenio stat sine morte decus.*), песник вешто премешта пажњу на себе као песника, односно на квалитет који у ствараоцима, римским елегичарима, несумњиво постоји и као такав опскрбљује и

³⁶⁴ Проперције при креирању лика своје драге, као и у креирању неких других песничких слика, задржава упориште у идејама препознатљивим код Лукреција. У контексту говорења о значају дотицаја (*tangere*) у репродукцији сензитизације у субјекту, а према Лукрецијевој доктрини изнетој у епу *О природи*, намећу се и потенцијална читања почетних стихова Проперцијевог елегије 3.2: *Carminis interea nostri redeamus in orbem, / gaudeat ut solito tacta puella sono*. (Већина манускрипта чини корекцију предлога *in* у *ut*, како је и у нашем наводу. Како Кемпс тврди придев *tacta* је без овакве измене неочекиван и није сасвим објашњив.) Премда речници ни на који начин не оспоравају фразеологију искоришћену на месту да је девојка *tacta (solito) sono*, у контексту говорења о утицају звука као симбола поезије, очекује се пре термин који се среће у песничким трактатима какав је, на пример, *movere (commovere)*. Но, песник овде користи партицип глагола *tangere* чиме се још јаче најављује дејство конкретне поезије овог једног аутора, која, не заостајући за препознатљивим песмама митских песника (оних којима су приписиване магичне моћи,) доприноси сударању атома (претпоставимо међусобно сличних) и рађа осећај у вољеном бићу – и то, у овом случају, не самом лирском *ја* које је најчешће субјекат кроз чију перспективу сазнајемо све опевано, већ рађа осећај у објекту певања, женском конструкту унутар текста који представља део уметничке, створене твари. На овај начин песник брише границе створеног, те тиме и потири могућност да вољена, као део уметничког текста, слично свакој материјалној ствари, пропадне под угризима оштрих зуба времена. То отвара могућност за ново читање – елегичар користи квалитете, концепт и конструктивност идеје *monumenta* у поставци своје поетике, али их потом надилази аргументима чистих поетичких елемената. На тај начин остварује и исказује специфично надигравање медија песме и ликовних медија каква су архитектонска, иконографска и фигурална дела.

Проперцијев аутоконструкт могућношћу да избегне општи природни закон нестајања о ком нашироко говори Лукреције и који умногоме утиче на идеју нестајања у римској елегији.³⁶⁵

У пређашњем читању Проперцијевог елегије 2.25, из контекста Лукрецијевог односа према нестајању, у песниковом усклику *obsistam* били смо слободни да препознамо важну поетичку компоненту Проперцијевог збирке и начин на који овај песник разуме жанр у којем ствара. У последњем стиху елегије 3.2 проналази се својеврсна аналогија овом усклику – *excidet ingenio stat*³⁶⁶ *sine morte decus* – али се он у значењском смислу проширује. Најпре, истакнути мотив *forma* из исте песме потврђује се у именици *decus* из последњег стиха (чиме аутор још једном наглашава вољену жену и њену лепоту као нераскидиву нит свог жанра и стваралаштва)³⁶⁷, у којем се истовремено још једном истиче песников таленат за носиоца стваралаштва – то је управо исти онај елемент који смо истакли у тези о песниковим *mores* као изворишту поезије на примеру Проперцијевог личне поетичке ауторефлексије, а кроз утемељење на физичким законима истакнутим код Лукреција.

Метапоетска значења термина *forma*, нарочито важна за тврђења о одношењу песника према делу као монументу, потврдиће крајња Проперцијева елегија друге књиге (2.34), која ће затворити групу песама сегментисаних у такозвану књигу 2б, које би се, одиста, мерене трагом мотива *forma* у њима, могле третирати као књига за себе. Пре него приступимо овој групи песама са настојањем да још боље осветлимо Проперцијев проглас монумента из елегије 3.2, осврнућемо се закратко на специфичан Овидијев третман овог

³⁶⁵ „anaphoric *ingenio* ... *ingenio* forcefully asserts the immunity of poetic genius from the universal law of decay” (Mader 1993: 333).

³⁶⁶ Mader (1993: 334) препознаје значењску нијансу као „to endure, to continue to exist”.

³⁶⁷ Овај однос ишчитава се и кроз паралелу са Проперцијевом раном елегијом 1.4, која за своју главну тему има мотив женске лепоте (*tu licet Antiopae formam Nycteidis, et tu / Spartanae referas laudibus Hermionae, / et quascumque tulit formosi temporis aetas; / Cynthia non illas nomen habere sinat: / nedum, si levibus fuerit collata figuris, / inferior duro iudice turpis eat. / haec sed forma mei pars est extrema furoris*; стихови 5–11), а која садржи стих са пресликаном лексиком као завршни стихови елегије 3.2 – *non ullo gravius temptatur Cynthia damno / quam sibi cum rapto cessat amore decus, / praecipue nostro. maneat sic semper, adoro, / nec quicquam ex illa quod queat inveniam!* И у овој елегији употреба термина *decus* дозвољава широко читање које не условљава контекст. Ипак, пришавши елегији са почетним утиском који у првим стиховима твори мотив лепоте, и читајући је са сазнањима из потоњих елегија, а нарочито из елегије 3.2, овај термин остаје у спони са мотивом *forma* – постојање ове квалификације нужно је спојено са дејством љубави, без које нема ни песме која би опевала предложени мотив. У том маниру, може се већ овде претпоставити песников наум да своје певање повеже чврсто са мотивом лепоте вољене, па чак у извесној мери, њену лепоту услови самом песмом. У овој елегији извесно сазнајемо да лепота вољене, једним делом, јесте узрок песникових *furores* (иако песник настоји да је постави као један од минорнијих узрока тога стања 1.4.11). Та веза испоставиће се дакако значајном за неке наредне паралеле у нашем истраживању.

мотива у још неким елегијама збирке *Amores* и покушати да појаснимо зашто се код Овидија никако не могу наћи значења слична онима из Проперцијевог прогласа монумента.

Овидијева елегија 3.3, на пример, у потпуности осцилира око теме лепоте, с тим да то чини, као и обично, кроз комуникацију са одређеним Проперцијевим елегијама. Овидије ни овде не узмиче иронијском отклону – водећи се Проперцијевим екскламацијама о неуништивој женској лепоти која ће вазда постојати на кугли земаљској (2.2), Овидије имплементира проблем неверних жена, такође разрађен у једној од Проперцијевих елегија (1.15), с тим да и овде не прескаче да склизне у пародију. Он доводи у питање постојање богова (будући да се очекује да невернице божанском руком буду кажњене, како и сам Проперције истиче – *desine iam revocare tuis periuria verbis, / Cynthia, et oblitos parce movere deos, 1.15.24–25*), те отуда елегију започиње тврдњом – *Esse deos, i, crede — fidem iurata fefellit, / Et facies illi, quae fuit ante, manet!* Како се из наставка песме види, Овидијева сумња у постојање богова далеко је од сваке Лукрецијеве научне запитаности и филозофске контемплације, већ је подстакнута тривијалном чињеницом да лепе жене, премда чине прељубу, и даље остају подједнако лепе и не губе нимало од свог заносног изгледа. То је разлог због ког песник мотив лепоте (*forma*) здружује оностраној сили, те је на тај начин извлачи из закона пропадања неизбежног у свим овоземаљским стварима, како је у Лукрецијевом спеву нарочито предочено (*Di quoque concedunt, formaque numen habet, 3.3.12*). Изругавање се даље наставља кроз градицију исказа, те не само да песник лепоту измешта у трансцендентну појаву, већ јој приписује силу која далеко премашује ону божанску, па и сами богови постају они који подлежу лепоти, зазиру од моћи овоземаљских лепотица и на крају се чак и заљубљују (*Formosas superi metuunt offendere laesi / Atque ultro, quae se non timuere, timent, 3.3.31–32*). Занимљиво је да ову поруку песник, готово разговорним стилем, шаље у сажетој фрази – *Di quoque habent oculos, di quoque rectus habent!* (3.3.42).

Дакле, Овидије, премда изругава Проперцијева озбиљна проматрања тема попут тежине прељубе, њене очекиване казне, значај заклетве у очињи вид и последица изневерене заклетве, задржава пажњу читалаца на значају који за заљубљеног песника римске елегије почива на очима и на перцепцији која се овим путем твори, а за чије је исказивање највреднији појавни феномен лепоте (*forma*). Нарочиту пажњу скрећемо на једно конкретно место из описа са почетка елегије у којем се могу ишчитати поетички

елементи: *Pes erat exiguus — pedis est artissima forma* (3.3.7). Иако се стих може уопштити да реферише на елеганцију хода жене, он допушта метапоетска значења, прочитан у аналогiji са Овидијевом чувеном елегијом 3.1 у којој персонификује Елегију и Трагедију, даје им женске ликове, а код Елегије нарочито скреће пажњу на њен ход, читавајући метонимију версификацијских стопа:

Venit odoratos Elegia nexa capillos,
Et, puto, pes illi longior alter erat.
Forma decens, vestis tenuissima, vultus amantis,
Et pedibus vitium causa decoris erat. (3.1.8–11)³⁶⁸

Опис стопала из елегије 3.3, читан из перспективе елегије 3.1, дакако допушта разумевање описане жене као сржи поетског текста, а отуда и разумевање термина *forma* далеко полисемичније но што је он у сведеном значењу физичке лепоте. Треба приметити да Овидије и код оличене Елегије поново истиче квалификацију *forma decens*, као и то да тобожњу физичку ману храмљења означава за *causa decoris*. У овом бележењу термина *decus* пажљиви читалац може лако да препозна ехо истог термина из Проперцијеве елегије 3.2 у којој он служи да истакне важност односа лепоте и жене за елегијско стваралаштво, и да као такав преда песничко дело новом модусу истрајавања, непознатом у оквирима закона природе.

Из свега наведеног следи да Овидијева збирка *Amores*, иако не садржи места озбиљних прокламација песничког дела за монумент, открива важне могућности читања Проперцијевих стихова која у себи заправо крију богата метапоетска значења. Да је таква тврдња у великој мери тачна, мимо места која смо сами у пређашњој анализи истакли за она са наведеним потенцијалом, доказује и то што су са студијама Вајкове³⁶⁹ постале изузетно популарне идеје да се Цинтија у Проперцијевом тексту чита готово искључиво метапоетски, као метонимија за саму његову поезију. Ипак, морамо истаћи да се из Проперцијевог одношења према њој као конструкту жене из текста, такве назнаке ипак не могу сасвим без сумње извести. Но, оне се итекако поткрепљују Овидијевим нескривеним преобличењем

³⁶⁸ Приђе Елегија скупљене косе мирисне, / и, рекао бих, једно јој стопало од другог беше дуже. / Пријатне појаве, fine одеће, умилног лица, / чак је и мањкаво стопало на њеном телу ко украс било.

³⁶⁹ Wyke 1984; Wyke 1987; Wyke 1994.

жанрова у женске ликове из елегије 3.1 које је изузетно утицало на формирање манирских приступа у изучавању Проперцијевој поезије.

3.3.2 *Forma* у Проперцијевој књизи 2б³⁷⁰

У језичкој анализи (странице 78–80) дотакли смо се динамике Проперцијевих првих указивања на мотив лепоте и његову важност за функцију његове поезије – присуство „лепог“ на земљи никада неће изгубити своју божанску честицу, а препознавањем овог феномена у лику вољене жене (*Cynthia, forma potens, 2.5.28*) исказује се и оправданост посвећивања Проперцијевој поезији вољеној жени и свиме што је у вези са њом. Према томе, одабрана врста певања, односно стваралаштво у жанру римске љубавне елегије, чини од песника ваљаног меморатора ванвременске теме, теме лепоте *per se*.

У неколико прилика смо до сада већ назначавали колико је у Проперцијевим прогласима сопствене песничке изврсности – негде означене као песнички споменик – важан елемент жанровске одређености, због чега је и Проперције до дана данашњих остао римски елегичар *par excellence*. Са елегијом 2.12, која представља почетак претпостављене књиге 2б, Проперције премешта фокус лирског *ja* са улоге *amator* на улогу *scriptor*, те се у односу на женски конструкт одређује као важан чинилац разоткривања лепоте и постојања овог конструкта. Док је, закључно са елегијом 2.11, глагол *laudare* био махом резервисан за жену која је објекат певања (нпр. 2.1.2), не укључујући нужно славу песника, већ у елегији 2.12, песник експлицира да слава женског конструкта почива на његовој Музи, тј. њему лично (*haec mea Musa levis gloria magna tua est, 2.12.22*). На тај начин, песник осветљава важност оба конструкта елегијског жанра – и лик песника и лик вољене жене – и

³⁷⁰ Теорија о изворној подељености Проперцијевој друге књиге првобитно на две мање књиге, базира се на њеном обиму који далеко надилази дужину преосталих Проперцијевих књига, а још више на чињеници да у елегији 2.13, познатој по песниковој предикцији властите смрти и погребња, постоји стих који већ тада говори о три књиге поезије које песник за собом оставља (*sat mea sat magna est, si tres sint pompa libelli, / quos ego Persephoneae maxima dona feram*). То би значило да књига 2б почиње елегијом 2.12, која повлачи извесну паралелу између улоге песника и улоге сликара, а о којој ће у наставку истраживања бити нешто више речи. Уједно, то би значило да се књига 2а завршава елегијом 2.11 у којој проналазимо епитафски одјек – реч је о обрису могућег Цинтијиног епитафа – сасвим на трагу маниру зачетом на крају прве Проперцијевој књиге: *SCRIBANT de te alii vel sis ignota licebit: / laudet, qui sterili semina ponit humo. / omnia, crede mihi, tecum uno munera lecto / auferet extremi funeris atra dies; / et tua transibit contemnens ossa viator, / nec dicit 'Cinis hic docta puella fuit.'* У такозваној књизи 2б, која обухвата елегије од 2.12 до 2.34, примећује се такође извесна промена у певању која може у неколико својих домена бити значајна за наше истраживање. Мартинс (Martins 2017: 178) на пример говори о промени перспективе, те да је до елегије 2.12 доминантно виђење љубавног односа из перспективе појединца, док се одатле до краја књиге певање базира на љубав у ширем значењу.

усредсређује се на описе доживљаја конструкта песника, подстакнутих мотивом женске лепоте, те на његове емотивне реакције и поступање актера љубавног односа које, заправо, чини срж наратива елегијског жанра.

Занимљиво и значајно јесте што мотив лепоте (*forma*) попут суштинске нити повезује елегије у оквиру претпостављене књиге 2б, те се кроз њега успевају исказати многобројне карактеристике жанра. Заједно са њим, почевши од елегије 2.12, над поменутих елегијама левитира и лик бога Амора без чијег се посредовања, како сведоче стихови елегије, у конструкту песника не распламсава жар неопходан за стварање.³⁷¹ Мимо досадашњих мимогредних указивања на овај преплет, указаћемо на још један, с почетка Проперцијеве збирке, који нам из перспективе којом смо се опскрбили досадашњим испитивањем теме, недвосмислено потврђује оправданост умрежавања мотива *forma*, лика бога Амора и поетичких утемељења елегијског жанра.

У елегији 1.2, говорећи о аспектима женске лепоте, песник одлучно одбацује све што је вештачко и противприродно и истиче *decus naturae*³⁷² за неприкосновени идеал у перципирању категорије *лепог*. Посезање за термином *decus* из перспективе претходно изложеног значаја који он има за поезику римске елегије, указује на уводно песничково представљање жене о којој пева за тему од значаја – Цинтија, баш као и добро познате хероине из мита, носи изворну лепоту у којој се садржи идеја лепог, и која као таква не иска артистичке интервенције и вештачко улепшавања.³⁷³ Утолико већу важност Проперције приписује елегијском жанру у подухвату опевања ове важне теме: *nudus Amor formae non amat artificem* (Амор наги не воли творца (вештачке) лепоте). Стих уједно наглашава природу Аморовог приказа који на себи нема одеће већ је близак изворном стању какво природа дарива. Оваква представа Амора има за циљ да истакне да је и љубав коју он

³⁷¹ NON tot Achaemeniis armantur etrusca sagittis / spicula quot nostro pectore fixit Amor (2.13); QVO fugis a demens? nulla est fuga: tu licet usque / ad Tanain fugias, usque sequetur Amor. (2.30); nulla tamen lecto recipit se sola libenter: / est quiddam, quod vos quaerere cogat Amor. (2.33b); CVR quisquam faciem dominae iam credat Amori? (2.34). Упор. са Ov. *Am.* 1.1.19–26.

³⁷² Природни украс.

³⁷³ Неочекивано је то што се изворна лепота пореди са оном приказаном на Апеловим сликама – sed facies aderat nullis obnoxia gemmis, / qualis Apelleis est color in tabulis. (1.2.21–22). Тиме се доводи у питање парадокс поређења природног, неисквареног феномена према параметру његовог артифицијелног приказивања. Ово питање настојаћемо да разрадим у наставку истраживања. Вид. и Scioli 2015: 116.

симболизује, а и сама поезија која о тој љубави пева, истинита, односно суштински одговара природном стању ствари.³⁷⁴

Мотив вештачког улепшавања Проперције ће поновити у тзв. књизи 2б, у елегији 2.18, истичући поново значај мотива лепоте³⁷⁵, а још више начин на који је субјект перципира. Ова песма почиње саветодавно, кроз обраћање песника неком несрећном љубавнику – ако и посумња на неверу, све и да се у њу сопственим очима уверио, треба да истраје без кукњаве. Стих *si quid vidisti, semper vidisse negato!* (2.18.3) иступа са снажном сликом визуелитета али је његова конотативна вредност сасвим под сенком мотива љубоморе: емфаза је на „виђењу”, јер је *visual evidence often taken to provide the first sign of infidelity* (Caston 2012: 64). Наредна стиховна целина (2.18.5–22) посвећена је имагинирању времена у којем ће наступити старост и проматрању шта ће донети љубавницима (а још више, рекло би се, шта ће однети), да би се тек последња целина песме (2.18.23–32) усредредила на мотив вештачког улепшавања. У тој завршници песнички конструкт се директно обраћа Цинтији, уз молбу да се отараси фарбе за косу и свих вештачких средстава за улепшавање:

deme: mihi certe poteris **formosa** videri,
mi **formosa** sat es, si modo saepe venis.
an si caeruleo quaedam sua tempora fuco
tinxerit, idcirco caerulea **forma** bona est?³⁷⁶

Дакле, песник истиче важност свог гледишта (*mihi*) када је сагледавање лепоте вољене жене у питању (*formosa*). Врло је наглашено посредништво перспективе конструкта песника, што умањује објективност исказа те се читалац упознаје са перцептивним утиском који не открива какве су ствари по себи, нити објективну стварност, већ само ствари онакве

³⁷⁴ Треба уз то приметити и запажање коментатора Проперцијевог текста који истиче да синтагма *artifex formae* (творац лепоте), може алудирати на оног ко покушава да плагира односно имитира лепоту, тј. њену суштинску бит (Richardson 1976: 151). Како је добро познато, алузија имитације је честа при сваком помену уметности песништва још од Платона (*Rep.* 10.596 (a–e)) и може бити да у некој од својих нијанси подразумева да елегијски песник своју поезију, наткриљену Аморовим дејством, завештава искључиво као продукт природе, те да је њена вредност управо у томе што се кроз њу перципира истина, никако илузија, као и то што она није слика слике, већ само отелотворење онога што *јесте* и што се као такво искушава у животу сваког појединца.

³⁷⁵ Термини попут именице *forma* и предева *formosus/-a* неретко се срећу у другој половини Проперцијеве друге књиге, те сугеришу унутрашњу увезаност и говоре у прилог асоцијативне структуре ове скупине песама.

³⁷⁶ Мани! Изгледаћеш лепо и таман лепа бити / ако ми само навраћаш довољно често. / Ако би нека обојила чело у тамноплаву, / значи ли то да само је лепота пожељна плава?

какве су за песника лично. За конструкт песника вољена жена коју бира да опева носи изворно у себи лепоту довољну да оправда своје присуство у песми. Штавише, изгледа да је за песника само њено присуство довољно да је види као лепу.³⁷⁷ Вредно је такође истаћи да Овидије у поменутој елегији 3.3, успоставља дијалог и са овом Проперцијевом елегијом (мимо оних већ поменутих), када пародира постојање богова: богови постоје, а невернице опет не трпе никакву казну – њихова *forma* остаје иста, нетакнута.³⁷⁸

Следећа елегија у књизи 26 која бележи термин јесте 2.22³⁷⁹, у којој се наглашава важност чула за песника:

uni cuique dedit vitium natura creato:
mi fortuna aliquid semper amare dedit.
me licet et Thamyrae cantoris fata sequantur,
numquam ad **formosas**, invide, caecus ero. (2.22.17–20)³⁸⁰

Лепота, попут свих Лукрецијевих слика (*simulacra*), напада у овој елегији чуло вида и рањава посматрачев вид: *interea nostri quaerunt sibi vulnus ocellis*.³⁸¹ Посматрач развија однос љубави према уоченом лепом „предмету” (*amare*), и искључује се свака могућност

³⁷⁷ То нас упућује на мотив присуства/одсуства вољене особе као нужног услова свега осталог што у песничкој визији љубавне везе следи. Да асоцијативна структура важи у другој Проперцијевој књизи, и да је и у овој елегији на снази, поред већ истакнутог мотива одсуства, потврђују последњи стихови у које је имплементиран други важан мотив за Проперцијеву поезију – гласине и моћ јавног мњења: *credam ego narranti, noli committere, fama: / et terram rumor transilit et maria*. Дакле, Проперције је већ, у елегији 2.18. најавио прекор који ће вољеној упутити када му буде умакла погледу у елегији 2.32. (било да је то поглед који омогућује чежњу, или онај који надзире вољену као да је посед заљубљеног). Песник не скрива да ће подлећи гласини, а најављено и потврђује у 2.32: *nuper enim de te nostras me laedit ad auris / rumor, et in tota non bonus urbe fuit*. Тиме се само још једном потврђује унутарња интертекстуална веза Проперцијеве друге књиге.

³⁷⁸ *illi sub terris fiant mala multa puellae, / quae mentita suas vertit inepta comas!* (Prop. 2.18.27–28); *Esse deos, i, crede — fidem iurata fefellit, / Et facies illi, quae fuit ante, manet!* (Ov. Am. 3.3.1–2).

³⁷⁹ И са овом Проперцијевом песмом, Овидије води присан дијалог у *Am.* 2.10. Једна је од две Овидијеве елегије из ове збирке у којима постоји адресат, ословљен именом и презименом: *Tu mihi, tu certe, memini, Graecine, negabas / Uno posse aliquem tempore amare duas. / Per te ego decipior, per te deprensus inermis — / Ecce, duas uno tempore turpis amo! / Utraque formosa est, operosae cultibus ambae* (1–5). И Овидију не промиче да помене мотив лепоте (*formosa*, 5), следећи Проперцијев траг. Више о овој елегији потражити у Booth, Verity 1978.

³⁸⁰ По рођењу природа сваком порок даде: / судбина је моја поваздан да љубим. / Нек усуд ме снађе Тамирија појца, / на лепоту, завидо, слеп ја бити нећу. (Проперције 2014: 53)

³⁸¹ Потенцирање важности чула вида како у односу према мотиву лепоте, тако и у односу који твори са песничким даром и стваралаштвом, у овој Проперцијевој песми нарочито је сугерисано стихом (2.22.19–22) о Тамирију појцу (*me licet et Thamyrae cantoris fata sequantur, / numquam ad formosas, invide, caecus ero*). Иако се овај митски примерак може читати са становишта општије теме песме – страдање због изузетне лепоте – он задржава у себи значење које је у тесној вези са ликом самог песника – Тамирије је песник, а кажњавају га Музе тиме што му одузимају лиру, али и вид. На тај начин, Проперције успева и овде, премда латентно, да укаже на значај визуелног аспекта за песничко стваралаштво, како у потицају песме, тако и њеној садржинској реализацији.

рационалног резоновања (*quod quaeris, 'quare' non habet ullus amor*).³⁸² У крајњој инстанци љубавног доживљаја какав осветљава ова елегија, остаје посматрачева судбина и запитаност над њом.

Елегија 2.25 делом је већ била предмет анализе нашег истраживања, нарочито у тумачењу односа Проперцијевих поетичких поставки и Лукрецијеве филозофске доктрине, но, сада ћемо се на њу осврнути из перспективе мотива лепоте. Овде откривамо да срж тог мотива, открива срж поезије за конструкт песника, а можда и за самог аутора. Песма у целости представља хвалу човековој постојаности у једној љубави, односно вечној љубави и вечној верности у какву верује конструкт песника. Да истраје у томе, човеку је према идеји стихова у овој песми највећа препрека поводљивост и немоћ да одоли лепоти и да пред лепом женом не поклекне. Употреба анафоре (*vidistis*) додатно појачава усмерење читаоца на визуелни аспект, који је, како смо нетом истакли, и у елегији 2.22 подједнако наглашен:

at, vos qui officia in multos revocatis amores,
quantus sic cruciat lumina vestra dolor!
vidistis pleno teneram candore puellam,
vidistis fuscam, ducit uterque color;
vidistis quandam Argiva prodire figura,
vidistis nostras, utraque **forma** rapit;
illaque plebeio vel sit sandycis amictu:
haec atque illa mali vulneris una via est.
cum satis una tuis insomnia portet ocellis,
una sat est cuivis femina multa mala. (2.25.39–48)³⁸³

³⁸² Израз који би се глаголу *amare* супротставио, а који би обухватио и рационални аспект љубавних осећања јесте *bene velle*. Среће се у Католовој песми 72: „[...] / Сад већ знам те: иако жеља још снажније пржи, / ипак све мање те штужем и ценим. / Како то?, питаш. Оног што воли неправда тера / да воли (*amare*) још јаче, а љубав своју све мање цени (*bene velle*)”. У пропратној студији однос два израза је растумачен и образложен од стране домаћих преводаца: „Он у пуној свести закључује: ни неправда, ни издаја, ни разочарење не поништавају сексуалну моћ глагола *amare* који фигурира у *Песми 72* („оног што воли неправда тера да воли још јаче”), те се на исти начин самопотврђује и у *Песми 75* („ал’ шта год ти да чиниш за тобом једнако жудим”). Међутим, израз *bene velle* (72.8; 75.4) према Католовом суду никад неће бити својство превареног мушкарца – у њему је садржано поштовање које Катул намеће у односу двоје људи када потенцира да своју, иако прељубничку, везу означи за *foedus* и *amicitia*. Разум је као добронамерни учитељ опоменуо несрећног песника да неисправно чини, али се онда, у жељи да истог ученика не повреди, окренуо и нечујно изашао из просторије.” (Катул 2018: XXXIII)

³⁸³ Ви, што из једне, у љубав хрлите другу, / колики само бол погодиће вам очи! / Нежну видите цуру беле, блиставе пути / ил’ црнку спазите какву: обе вас крајности вуку! / Жену окрзне поглед, грчких је црта и стаса, / или римског типа: обе лепоте вас плене! / Једна у одећи простој, ходи у раскошној друга: / на исти нам начин болну зада рану. / И једна је жена довољна за несан, / у једној се находe свакојака зла. (Проперције 2014: 57)

Опет се наглашава узнемирење и бол (*dolor*) које призор лепоте подстиче у посматрачу. Посредник је и овде чуло вида (*lumina*), а објекат посматрања плени неспутаном лепотом и отима моћ посматрачевог расуђивања (*forma rapit*). Глагол *videre* се анафорски понавља до стиха кулминације – лепота (посматраног) граби посматрача. Можда би нехајан читалац пренебрего одвећи значај истакнутог мотива у овој песми да елегија 2.25 на свом самом почетку, као у прологу који треба читаоца да заинтригира и припреми на даље читање, не истиче: VNICA nata meo pulcherrima cura dolori, / excludit quoniam sors mea 'saere veni,' / ista meis fiet notissima **forma** libellis, / Calve, tua venia, pasc, Catulle, tua. На овај начин истакнута је недвосмислена веза две форме – оне која се тиче женског конструкта који доспева у песму и подстиче наставак њеног певања, и оне која се тиче саме песме, њене структуре, садржаја и целовитости.

Песник, најпре, у првом стиху вокативом персонализује муку (*cura*) и уједно је визуализује једним суперлативом – *pulcherrima*. Међутим, водећи се сазнањима о значењској прегнантности овог придева, морамо приметити да песник не циља само на физички квалитет своје бриге/муке, већ жели да истакне њене високе унутрашње вредности. С обзиром на то да знамо да се ради о оживљавању апстрактног, а не о стварном бићу, намеће се помисао да поменути унутрашњи квалитети не могу представљати ништа друго но важност и непроцењивост које се, кроз перцепцију и искуство конструкта песника као такве намећу искључиво за њега лично. Све и да, очекивано, читалац у вокативу *cura* ишчитава Цинтију, то дакако не значи да је апстрактност потрпа: везујући вокатив *cura* за *dolor* који је у једној претходној елегији (1.7) ставио уз раме са талентом (*ingenium*) и, штавише, дао му над талентом предност и означио га за извориште сопствених стихова – *nec tantum ingenio quantum servire dolori / cogor* – песник директно реферише на домен стваралачке имагинације, као што би то чинило и ишчитавање Цинтије испод језичке метафоре, будући да је она кључни конструкт Проперцијевог поетског текста.

Све и да се ове текстуалне споне чине неуверљивим, њих ће, као и њихову учитану референцу на домен поетике, потврдити наредни стих:

ista meis fiet notissima forma libellis,
Calve, tua venia, pasc, Catulle, tua. (2.25.3–4)³⁸⁴

³⁸⁴ Књижице ће ти моје узети лепоту, / допусти ли Калв и Катул са њиме.

Иако тежња да се прославља конструкт драге жене и да му се обезбеђује потоња хвала представља добро познату одлику елегијског жанра, у ширем контексту Проперцијевих елегија сагледаних кроз призму термина који обележавају лепоту (било да је у питању *forma, formosa*, а можда чак и *pulchra*³⁸⁵), као и кроз домен појавности, призорности и виђења, добија нову и дакако ширу димензију од оних претходних, раније етаблираних у књижевној традицији. Та нова димензија, како ова елегија нарочито и истиче, биће у тесној вези са Католовим стваралаштвом³⁸⁶ због чега ћемо, у наредним анализама, нарочиту пажњу посветити дијалогу ова два песника, и покушати пут њега да пронађемо нове могућности за потврду да римски елегичар Проперције, ако већ не чине то остали, третира своје дело за монумент.

И иза елегије 2.25, можда најважније у контексту наше теме, низ апострофирања мотива лепоте се наставља, с тим да се у последњим елегијама друге књиге усредсређује на свој негативан аспект и увезује се са другим мотивима важним за елегијски жанр – мотив проклетства, неверства, одсуства вољене особе. Тако већ у елегији 2.28³⁸⁷ срећемо мотив женске лепоте сагледан као хибрис, а у песми именован термином *crimen*³⁸⁸:

IVPPITER, affectae tandem miserere puellae:
tam **formosa** tuum mortua crimen erit. (1–2)³⁸⁹
num sibi collatam doluit Venus? illa peraeque
prae se **formosis** invidiosa dea est. (11–12)³⁹⁰

³⁸⁵ Иако се не ограничава само на домен појавне лепоте.

³⁸⁶ Катул ће бити узет за оквир читања Проперцијевих елегија прве и друге књиге, са посебним задржавањем на значај његовог штива за другу половину друге књиге, тачније за расветљавање значаја визуелног аспекта. Међутим, референце на Катула у Проперцијевом материјалу много су шире спрам онога што ћемо бити у прилици да истакнемо. Овде ћемо указати на неколико оних доминантних којима нећемо моћи озбиљније да се посветимо. На пример, у Проперцијевој елегији 2.15. срећемо Католове мотиве дуге ноћи и бројања пољубаца: *dum nos fata sinunt, oculos satiemus amore: / nox tibi longa venit, nec reditura dies. / [...] / omnia si dederis oscula, rauca dabis*. Ни елегија 2.30. не заостаје у том погледу, штавише изузетно је богата Католовим наслеђем: најпре, већ у првом стиху – *QVO fugis a demens? nulla est fuga: tu licet usque / ad Tanain fugias, usque sequetur Amor* – одзвањају речи Аријадниног монолога из Католове песме 64 – *nulla fugae ratio, nulla spes: omnia muta, / omnia sunt deserta, ostentant omnia letum*. У наставку исте песме референца је још директнија: *Ista senes licet accusent convivium duri: / nos modo propositum, vita, teramus iter / illorum antiquis onerantur legibus aures* (Нек о нашем пиру, крути старци суде, / а ми ћемо, драга, трти стазу исту. / Старачке све уши закон стари стиска). Проперције присећа читаоца на исте строге старце о којима је певао Катул, а чију је симболику професор Маричић исцрпно растумачио (вид. Маричић 2011: 87–88).

³⁸⁷ Рашчитаване логичних веза у тексту, референци на имена из мита и увезаност песникових идеја са митским контекстима на које се алудира, потражити у Heuworth 2007: 231–238.

³⁸⁸ Како ћемо у наставку истраживања приметити, на овом месту се остварује интертекстуални дијалог са елегијом 2.32: *semper formosis fabula poena fuit*.

³⁸⁹ Та смилуј се, Јупитре, на болну ми драгу! / Зар да тако красна умире због тебе? (Проперције 2014: 59)

³⁹⁰ Венера не бесни што са њом се равнаш? / Завидна је увек на ривалке своје.

semper, **formosae**, non nostis parcere verbis.
hoc tibi lingua nocens, hoc tibi **forma** dedit. (15–16)³⁹¹

Међутим, претерану лепоту као грех који провоцира богињу Венеру и са собом доноси злу коб, песник ће с трећим сегментом ове елегије (према рукопису какав је до нас стигао) закључити каталогом митских лепотица које су морале све до једне страдати. И премда песник моли да његова драга буде поштеђена смрти – *sunt apud infernos tot milia formosarum: / pulchra sit in superis, si licet, una locis!* – закључује:

nec **forma** aeternum aut cuiquam est fortuna perennis:
longius aut propius mors sua quemque manet.³⁹²

Дакле, лепота сама по себи, као идеја, не престаје никада, без смрти је, али њена појавна манифестација у жени, ефемерном бићу, осуђена је да једног дана ишчезне.

О наредној референци на мотив лепоте (2.29) у следу Проперцијевих елегија биће више речи у наредним одломцима истраживања, те ћемо овде одмах илустровати место из елегије 2.336. Оно се бележи у контексту ноћи која протиче уз обиље вина и у његовој неумереној конзумацији:

vino **forma** perit, vino corrumpitur aetas,
vino saepe suum nescit amica virum.
me miserum, ut multo nihil est mutata Lyaeo!
iam bibe: **formosa** es: nil tibi vina nocent,
cum tua praependent demissae in pocula sertae,
et mea deducta carmina voce legis. (11–16)³⁹³

Вољена жена песничког конструкта је увек лепа, била припита или трезна. Али оно што је у овој елегији значајно за контекст нашег истраживања јесте директно довођење у везу песникових стихова (стих 16) и лепе жене. Намеће се претпоставка – да ли је вољена лепа зато што чита песникове префињене стихове?³⁹⁴ О дејству поезије на вољену – и смеру деловања супротном од оног на који смо навикли, дакле, од поезије на вољену о којој она

³⁹¹ Ви, лепојке, речи не мерите никад: / страдаш због лепоте и језика дугог.

³⁹² Краткога су века лепота и новци: / касније ил' пре, смрт на сваког чека. (Проперције 2014: 61)

³⁹³ Вино лепоту квари, од вина копни младост. / Љубавница због вина не препознаје ни драгог свог. / Ал' тешко мени – теби ни много вина не може ништа. / Пиј онда! Прелепа си и тад, не шкоди ти ич, / премда ти се венци расплићу у чаши, / песме читаш моје пригушеним гласом.

³⁹⁴ Ван Трес (Van Tress 2017: 39) кроз своје истраживање поставља дилему да ли Проперцијева поезија постаје углађена зато што је Цинтија чита (*deducta voce*), или Цинтија постаје префињена јер чита ту поезију. Склони смо да верујемо да у овом контексту примат преузима друга претпоставка.

пева – имали смо прилике да ишчитамо на самом почетку Проперцијеве програмске елегије 3.2, стихове: *Carminis interea nostri redeamus in orbem, / gaudeat ut solito tacta puella sono*. Сада треба имати на уму да за читаоца који се тек први пут среће са Проперцијевим корпусом, ови стихови долазе након елегије 2.33б. Они најављују велики искорак из уметничких манифеста на какве смо навикнути, а који не претендују да о творењу уметности говоре као о феномену који надилази представљачки аспект. Проперције отвара нови хоризонт на којем оно што је створено, што је подстакло песника и прошло кроз његово биће, остављајући траг у песми, постаје циљ саме песме, превазилази своју текстуалну конструкцију, те се оваплоћује као *живи монумент*.

Мотив вина у овој песми³⁹⁵ такође треба истаћи као важан, јер однос дејства вина, односно стања пијанства и форме, било да говоримо о њој као квалификацији оног који пије, било да говоримо о њеном перципирању од стране њега, испоставиће се важан за елегију 1.3 о којој ћемо темељније у наставку истраживања говорити. Повратак на сам почетак Проперцијеве збирке, након што смо испитали однос мотива *forma* који се испоставља у најтешњој вези са Проперцијевим прогласом песничтва за монумент (а који и Овидије наставља да негује у свом маниру кад год се у збирци *Amores* дотакне поетике), раскрылиће нам још једну тенденцију овог песника када су у питању његови маневри у креирању женског конструкта – маневри који би могли бити од суштинске важности за утемељење Проперцијеве поетике у најопштијем смислу.

3.3.3 Споменик идеји над идејама: једно читање елегије

Римска љубавна елегија у свом чистом облику, какав доследно примећујемо код Проперција, везана је за прослављање идеје оличене у термину *forma*, уско везане за женски конструкт. То сасвим потврђује и експликација из прогласа песничког споменика из Проперцијеве елегије 3.2. У исто време, римска елегија се готово у целости бави емотивним реакцијом песничког субјекта из текста који је у сталном одношењу према термину *forma* и

³⁹⁵ У исту ову елегију, богату типичним елегичким мотивима, песник умеће и идеју одсуства вољеног бића, с тим да – за разлику од непосредних претходница ове песме, елегија 2.31 и 2.32 – овде је поменути мотив имплементиран са позитивном конотацијом: *semper in absentis felicior aestus amantis* (2.33.21). Како одсуство вољене особе побуђује зебњу, тако и поезија која о томе пева доноси мотив неверства. У више Проперцијевих елегија ова два мотива иду руку под руку, па ни не чуди да већ у наредној елегичкој, а последњој и закључној за другу књигу, проналазимо реализацију такве зебње уз песникову констатацију: *expertus dico, nemo est in amore fidelis: / formosam raro non sibi quisque petit* (2.34.3–4).

оним терминима значењски сродним њему. Посматрајући идеју форме у њеном најзаступљенијем значењском спектру лепоте, долазимо до поставке да *forma*, према свему евидентираном код римских елегичара (понајпре код Проперција), али и према тезама заступљеним у трактатима друге врсте, па тако и оним филозофско-поетичким какви су Платонове списи, представља важан квалитет окарактерисан божанском вредношћу. Из те перспективе, прогласити песничко дело монументом подигнутом у славу тог квалитета, како је то учињено у Проперцијевој елегији 3.2, значи устоличити проглас најтрајније могуће песничке славе. Како смо истакли у случају тема римске елегије, као и у случају поетичких поставки овог жанра, у великој мери све осцилирају око широке теме нестајања коју је Лукреције уобличио у свом епу. Утолико се чини логичније одређење Проперција да оформи свој специфичан проглас монумента с обзиром на надидејност појма лепоте. Како бисмо илустровали ту тврдњу о надидејности и њену утемељеност, осврнућемо се на Платонове закључке донете поводом исте теме, и данас врло актуелне и привлачне колико су морали бити и у време цветања римске елегије.

Платон често реферише на очи и вид као значајне рецепторе, али су они у контексту његове опште филозофије увек инструменти заблуде.³⁹⁶ Слика света коју реципирамо видом за Платона је, ипак, само копија вечних облика (идеја), а уметничка дела која *имитирају* стварне предмете само су копија копије, те отуда и нимало високо на Платоновој вредносној скали (*Rep.* 10.596, а–е). Међутим, то овог филозофа не спречава да се неретко позива на процес „гледања” у ширем контексту „сазнавања”³⁹⁷, што већ само по себи сугерише вишеструко значење грчког глагола којим се именује и радња посматрања и процес сазнавања.

У проматрању овог процеса, онаквог како га је Платон представио, могли бисмо да сачинимо сажету схему коју би редом чиниле следеће компоненте: за гледање су први услови светлост и органи вида, што је оличено у Платоновом говору о две ватре – једној спољашњој и једној унутар самог ока (дијалог *Тимај*, према Plochmann 1976: 193), као и у њиховој наведеној интеракцији (што умногоме подсећа на поставке познате из филозофа

³⁹⁶ Док је код Лукреција посве други случај – разум је кривац за сва искривљења у перципирању света.

³⁹⁷ Видети референцу у *Тимају* (47а) где аутор наводи како душа гледа кроз очи.

природе)³⁹⁸; затим Платон, када говори о призорима који се посматрају, фокусира се на призор „лепог” и наглашава његову посебност јер једино овај призор успева да подсети људску душу на вечну идеју лепог коју је она некада познавала, али је силаском у тело изгубила свест и сећање на изворни облик у којем све ствари идеално постоје; потом код Платона следи оно што је најважније за контекст тумачења фрустрације субјекта-посматрача, какав ће и Проперцијев песнички субјект неретко бити – дешава се „привлачење” призора лепог и субјекта, и због немогућности задовољења чежње за „поседовањем” долази до неуравнотежености субјекта.³⁹⁹ Исти концепт уочава се и код Лукреција (4.1093–1109):

nam cibus atque umor membris adsumitur intus;
quae quoniam certas possunt obsidere partis,
hoc facile expletur laticum frugumque cupido.
ex hominis vero facie pulchroque colore
nil datur in corpus praeter simulacra fruendum
tenvia; quae vento spes raptast saepe misella.
ut bibere in somnis sitiens quom quaerit et umor
non datur, ardorem qui membris stinguere possit,
sed laticum simulacra petit frustra que laborat
in medioque sitit torrenti flumine potans,
sic in amore Venus simulacris ludit amantis,
nec satiare queunt spectando corpora coram
nec manibus quicquam teneris abradere membris
possunt errantes incerti corpore toto.⁴⁰⁰

Реакција субјекта, која нам је, пре римских елегичара и њихових непосредних претходника, добро позната из Сапфине чувене песме 31, неретко анализирани у паралели са Катувовим потоњим препевом и надградњом, отуда се – из Платоновог виђења – тумачи двојак природом душе. Према Платону, душа садржи рационалну и ирационалну

³⁹⁸ Уз то, већ смо указали како римска поезија обилује термином *lumina* којим означава очињи вид, а да је ова метонимијска реализација највероватније продукт неког сличног размишљања. Како било, јасно је да је оваква врста размишљања Римљанима добро позната.

³⁹⁹ Оно на шта Платон даље реферише – васпитна моћ љубавног присуства, тежња да се предмет чежње учини бољим, као и да сам субјект преузима врлину од тог предмета, па потом, у тежњи за вечном лепотом (тј. на путу душе ка врлини и знању), да се постепено дође чак до преображаја сопства – може се учинити мање битним за срж дигресије коју чинимо залажењем у Платонову доктрину, но, никако не искључује да би и тај део у контексту нашег истраживања могао бити подложен разматрању и тумачењу.

⁴⁰⁰ Храна и напитање / у тело наше улазе, и места / одређена заузимају у њему – / и глад и жеђ се лако утоле. / Ал’ лепе црте људске, цветни лик / не уносе сем слика тананих / у тело наше никоји ужитање – / ту бедну наду ветар односи. / И ко што жедан у сну тражи жеђ / да утоли, а нема за њ напитање / да гаси њиме тела свога жар, / и он се баца тад на слике вода, / залуду се напреже, и пијући / сред бујне реке, жедан остаје – / тако и силна жуд у љубави / залуђује заљубљене сликама, / и заситит се не могу, иако / пред собом тела гледају, нит руком / одвојит могу ишта с нежних уда, / док траже, лутајући по целом телу / у чежњи пустој.

половину. У оба ова дела постоји одређена жеља, али те жеље нису нимало сличног квалитета: жеља која се покреће у рационалном делу је *eros*, док је у ирационалном делу тзв. *епитимија* (Nightingale 2016: 59). На приказ „лепог“ човекова душа, односно њена „жеља“ реаговаће у складу са својом природом, те ће и сама реакција подстаћи сасвим другачију врсту делања. Платон поменуће човекове реакције на појавни феномен „лепог“ објашњава митом о преегзистенцији душе: пре силаска у тело душа је посматрала трансцендентне форме. Међутим, по силаску у чулни свет, заборавила их је, али је задржала могућност да их се интуитивно присети путем слика из материјалног света. Једино форма лепоте, за разлику од свих других, има преимућство да се појави у слици истинске лепоте оваплоћене у лепим телима. Љубавно осећање које душу обузима пред неким лепим телом изазива несвесно сећање на трансцендентну лепоту⁴⁰¹ коју је душа опазила у свом пређашњем постојању:

„Као што видимо у *Држави*, све ствари у свету које опажамо јесу титраве сенке. У *Федру*, напротив, Платон прави уступак када је у питању лепота људског тела. Та лепота има директан ефекат на посматрача, повлачећи истовремено психичку и физичку реакцију” (Nightingale 2016: 59).⁴⁰²

Дакле, када се осети љубав, то је зато што је душу привукла трансцендентна лепота. Међутим, немогућност задовољења ирационалне жеље, како је дефинише Платон, одводи у фрустрацију коју смо илустровали Лукрецијевим текстом. Са поетске стране, то стање упечатљиво описују Сапфин текст из фрагмента 31 и Католова песма 51, а на њему се развијају многа поступања и честа стања конструкта песника у римској елегији, условљена управо реакцијама на спознавање феномена форме у људским телима и импликацијама заљубљености. Тада човек доспева у стање неуравнотежености, аналогно оном описаном у *Гозби* на примеру филозофа који је између жеље за телесним сједињењем са предметом који воли и заносом ка трансцендентној лепоти која из предмета зрачи, и која га тера да предмет своје љубави учини бољим. Када говоримо о филозофу, како то Платон увек савесно чини, из тог стања произаћи ће васпитна моћ љубавног присуства: учимо само од оног кога

⁴⁰¹ Према одломцима из текста *Федар* 249б. Видети још и Адо 2010: 102.

⁴⁰² As we saw in the Republic, all the things that we see in the world are flickering shadows. In the Phaedrus, by contrast, Plato makes an exception for the beauty of a human body. This beauty has an immediate effect on the viewer, triggering both psychic and physical reactions.

волимо. Међутим, до таквог је резултата пут подоста дуг, а прва запрека која се испречује у Платоновом виђењу објашњена је борбом подвојених природа саме душе.⁴⁰³

Када смо у Проперцијевој елегији 2.25 истакли стих са фразом *forma rapit* подсетили смо се Лукрецијевог инсистирања да се визуелни опажаји заснивају на протоку флуксева са симулакрумима који рањавају човеков вид. Пут човекове природне реакције на сусрет чула вида са атомима такозваних слика (*simulacra rerum*)⁴⁰⁴, скованих од веома ситних атома које човек не опажа, али које драже његово око, код Лукреција је описан на следећи начин:

Nunc ea quae dico rerum simulacra feruntur
undique et in cunctas iaciuntur didita partis;
verum nos oculis quia solis cernere quimus,
propterea fit uti, speciem quo vertimus, omnes
res ibi eam contra feriant forma atque colore.⁴⁰⁵ (4.240–244)

Ове лебдеће слике одговарају Емпедокловом флуксу који је, према овом филозофу, последица визуелне еманиције са тела. Код Горгије, како нам Фордова студија предочава (Ford 2011: 181), снага виђеног призора може довести до тога да се човеково унутрашње биће потресе до сржи, те тако човек изгуби самоконтролу. Горгија то илуструје примером спектакуларног призора непријатељске војске:

„физички одсјај њихове бронзе и гвожђа преноси се путем вида и може да погоди војника и да му узбурка душу, те тако, иако није на корак од опасности, он лако заборави на дужности и напусти бој” (Ford 2011: 181).⁴⁰⁶

⁴⁰³ „Plato proceeds to offer an account of a man perceiving the beautiful body of his beloved – a vision that can have two different effects. It can drive a non-philosophical soul to seek and enjoy sex or it can trigger the philosophic soul to “recollect” the form of Beauty. In this passage, Plato depicts the inner workings of the soul of a philosopher who encounters the beautiful body of his beloved. To portray the soul in action, Plato constructs the image of a charioteer (symbolizing reason) driving two horses, one white and one dark (253c–254e). The dark horse represents the appetitive part of the soul; the white horse is associated with pride and honour. When the man sees his beloved, his appetitive part (the dark horse), desperate for sex, drags him towards the beloved’s body. At the same time, the rational part (the charioteer) pulls back on the reins, resisting sex.” (Nightingale 2016: 60).

⁴⁰⁴ Nunc age, quae moveant animum res accipe, et unde / quae veniunt veniant in mentem percipe paucis. / principio hoc dico, rerum simulacra vagari / multa modis multis in cunctas undique partis / tenvia, quae facile inter se iunguntur in auris, / obvia cum veniunt, ut aranea bratteaque auri. / quippe etenim multo magis haec sunt tenvia textu / quam quae percipiunt oculos visumque lacessunt, / corporis haec quoniam penetrant per rara cientque / tenyem animi naturam intus sensumque lacessunt. (4.723–732)

⁴⁰⁵ Долећу дакле ове слике ствари / одасвуд, и одбијају се, шире / у правцу сваком, расипљу се свуд. / Но како гледаш само очима, / због тога, куд год управиш свој вид / погађају га онде ствари све, / обликом га и бојом засипљу.

⁴⁰⁶ the physical gleam of their bronze and iron is transmitted through sight and can “strike” a soldier and disturb his soul so that, though the danger is not immediately at hand, he forgets his duty and runs off (§16)”

Ова нас Горгијина поставка готово нужно присећа познатог Сапфиног фрагмента 16. Сапфа у свом фрагменту, баш као и доцније Горгија у својој *Одбрани Хелене*, традиционалну кривицу ове хероине одбацује. Наиме, најлепши је онај приказ који у човеку разбуди и разгори позитивну емотивну реакцију. У Хеленином случају, то је био прелепи Парис, у Сапфином случају, вољена Анакторија. У Проперцијевом случају то ће, како смо видели, увек бити Цинтија, *dura puella, dura domina*, због које је кроз стихове, како сведочи, изнова бивао песником. Хелена је, како казују наведени грчки аутори, због снажног потиска визуелног флука, који је до њене душе слазио с Парисовог тела, занемарила све моралне запоне који су били утиснути у њеном разуму све док га нису туробно ускомешали атоми душе, потакнути приказом „лепог”.

Даљи пут прихватања слика одвија се пут човековог духа – оне додирују *animus/mens* који се налази у грудима и у којем је смештен човеков разбор, а који влада његовим животом у сагласју са душом (*anima*). Душа пак допире до свих делова тела и путем ње процес сензитизације покреће реакцију у удовима.

Primum animum dico, mentem quem saepe vocamus,
 in quo consilium vitae regimenque locatum est,
 esse hominis partem nihilo minus ac manus et pes
 atque oculi partes animantis totius extant.⁴⁰⁷ (3.95–98)
 [...]
 verum ubi vementi magis est **commota** metu **mens**,
 consentire animam totam per membra videmus
 sudoresque ita palloremque existere toto
 corpore et infringi linguam vocemque aboriri,
 caligare oculos, sonere auris, succidere artus,
 denique concidere ex animi terrore videmus
 saepe homines; facile ut quivis hinc noscere possit
 esse **animam cum animo coniunctam**, quae cum animi vi
 percussa est, exim corpus propellit et icit.⁴⁰⁸ (3.152–161)

Код Проперција се у првој елегији, на самом почетку корпуса, предочава стање о ком ће се певати – приказ вољене жене поробљава песника, над њим тријумфује Амор и помућује му све обзире према којем је несрећни песник све до тада уредно живео живот достојан некога ко се може означити као *vir Romanus*:

⁴⁰⁷ Дух, тврдим прво, који често умом / називамо, у ком је постављен / разбор, и цело воћство животно, / он није мање део човека / но што су руке, ноге, ока два / читавог живог бића делови.

⁴⁰⁸ Дакако, жешћи страх кад ум потресе, / саосећа сва душа с њим у телу, / облива нас и бледило и зној, / и клеча језик, глас изумире, / вид гасне, уши звоне, малакшу / сви удови: видимо често људе / где падају од страха. Отуда / сваки видет може да је спојена / са духом душа. Њу кадхвати / мах духа, она усколеба тело.

Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,
contactum nullis ante cupidinibus.
tum mihi constantis deiecit lumina fastus
et caput impositis pressit Amor pedibus,
donec me docuit castas odisse puellas
improbis, et **nullo vivere consilio**. (1.1.1–6)⁴⁰⁹

Биће Проперцијевог песника бива додирнуто *додирнуто* (*contactum*) и почиње да проживљава сензитизацију какву је Лукреције описао. Овде песник, заправо, само најављује све оно што ће доживети, а о чему ће у будућим стиховима певати. Бледило, зној, запињање језика, губитак гласа, губитак вида, звоњава у ушима, малаксалост удова – све су то симптоми које је најпре опевала Сапфа, касније препевао Катул⁴¹⁰, а онда искористио и Лукреције не би ли катуловску традицију озбиљне љубавне песме свео на облик лудила и ирационалности (King 1998: 214). На Проперцију је Цинтијин лик одразио исту промену коју је описао Лукреције, односно помрачио му је управо онај део тела који се назива духом или умом, и у којем *consilium vitae regimenque locatum est* (Lucr. 3.96), а од ког даље душа потресе шаље у све делове тела који реагују (као и у изванредним Сапфиним и Катуловим стиховима). Следи Катулов пример:

Ille mi par esse deo videtur,
ille, si fas est, superare divos
qui sedens adversus identidem te
spectat et audit

dulce ridentem, misero quod omnis
eripit sensus mihi: nam simul te,
Lesbia, adspexi [...] ⁴¹¹

Непосредна близина вољеног бића које зрачи лепотом, иницира у посматрачу аудитивни и визуелни дотицај (*audire, spectare*) у континуитету. Будући да сагледавање лепоте у људском телу омогућава присећање на трансцендентну лепоту, како смо видели код Платона, уједно захтева од посматрача личну природу моћнију од оне која је људском бићу изворно дата. Отуда Катул песму уводи поређењем са богом.⁴¹² Дакле, божанска природа

⁴⁰⁹ Окицама својим Цинтија свлада ме прва, / док за љубавну страст још, јадан, нисам ни знао. / Тада ми обори Amor поглед гордости чврсте, / под ноге главу стави, притисак трпех јак. / Он ме поучи, злоћкаст, чедне цуре да мрзим, / Amor налог је дао нехајан живот да живим. (Проперције 2014: 5)

⁴¹⁰ О односу Проперцијевог стваралаштва и Катулове Песме 51 видети више у Baker 1981: 320.

⁴¹¹ Једнак богу чини ми се, / или од Вишњих и већи, ако сме се рећи, / онај што спрам тебе седи стално, / гледа те и слуша / смех твој слатки: сва су ми чула јадном / обузета, тебе чим / спазих, Лезбијо [...] (Катул 2018: 5)

⁴¹² Резултат обожења и имортализације сличне врсте види се и код Проперција, у елегiji 2.15, где је она, као и код Катула, условљена близином и присуством вољене жене.

се види као кадра да поднесе призор „лепог”, али, како смо код Лукреција учили, реакција људске природе је посве другачија. Катул каже да чим се вољена опази, одмах (*simul*) се „осећање свег тела” опустоши (*sensus eripit*).⁴¹³ Свест духа која управља реакцијом тела је прекинута због једног кратког опажаја, и зато песник себе обележава квалификацијом *miser*, коју је и Проперције у првом стиху своје прве књиге резервисао за свог песника, поробљеног погледом вољене Цинтије. Живљење *sine sensu*⁴¹⁴ одговара управо Лукрецијевом упрошћењу Катуловог мотива у ужи оквир ирационалности. Његов пут у наставку стваралаштва прати Проперције (1.5.3–6; 11; 14–22):

Quid tibi vis, **insane**? meae sentire **furores**?
 infelix, properas ultima nosse mala,
 et miser ignotos vestigia ferre per ignes,
 et bibere e tota toxica Thessalia.
 [...]
 non tibi iam somnos, non illa relinquet ocellos:
 [...]
 cum tibi singultu fortia verba cadent,
 et tremulus maestis orietur fletibus horror,
 et timor informem ducet in ore notam,
 et quaecumque voles fugient tibi verba querenti,
 nec poteris, qui sis aut ubi, nosse miser!
 tum grave servitium nostrae cogere puellae

⁴¹³ Исту филозофију Катул следи и у чувеној песми са уметнутом формом епилија, песмом 64. Тема песме је свадба Пелеја и Тетиде, а наратив о Аријадни и Тезеју је уметнут. Наиме, остављену Аријадну код Катула видимо у безнадежном положају на пустом острву како сву когнитивну моћ усмерава на Тезеја чије лађе види на хоризонту, те на своју судбину остављене жене у којој и даље гори љубавна жуд – *illa ... curans toto ex te pectore, Theseu, / toto animo, tota pendebat perdita mente*. Њен положај дефинише и то што је песник оловљава са *misera*, баш како ће и Проперције више пута учинити са лирским субјектом своје љубавне песме. Између лирске фигуре Аријадне и заљубљеног конструкта Катула из његове песме 51 постоји суштинска значењска веза. У сегменту Катулове песме 64 који се бави догађајима који су претходили Тезејевом напуштању Аријадне, а који почињу стихом *nam perhibent olim...* (76), проналази се ехо стихова његове чувене песме 51 – *nam, simul te / Lesbiam, adspexi [...]*, којима започиње љубавно пустошење тела. У песми 64 тај ехо се проналази у стиховима који дочаравају први сусрет Тезеја и Аријадне на Криту, и моменат Аријадниног заљубљивања који је и описан са становишта њеног перципирања: *hunc simul ac cupido conspexit lumine virgo / regia, [...] / non prius ex illo flagrantia declinavit lumina quam cuncto concepit corpore flammam // funditus atque imis exarsit tota medullis. / heu misere exagitans immiti corde furores, / sancte puer, curis hominum qui gaudia misces, / quaeque regis Golgos quaeque Idalium frondosum, / qualibus incensam iactastis mente puellam / fluctibus in flavo saepe hospite suspirantem! / quantos illa tulit languenti corde timores, / quanto saepe magis fulgore expalluit auri [...]* (86–100).

Поред међусобног језичког пресликавања две Катулове песме, међу њима је присутан и дескриптивни паралелизам: за поглед су резервисани горући описи (*flagrans, cupidus*), а утисак успламтелости се преноси са телесног и менталног изгарања (*flamma, incensa mens*), на читаву песничку слику: „Он замишља Аријаднине очи фиксирание на бљештавом љубавнику попут горућег стакла. Кроз њих продире ватра којом он зрачи и допире до ње. Отуд јој читаво тело захвата пламен који се затим у секунди простре до свих његових делова.” (Quinn 1962: 53). То је сасвим на трагу разумевању визуелне перцепције према грчким филозофима, коју је Форд истакао на Горгијином примеру, а на коју смо ми указали само неколико пасуса раније.

⁴¹⁴ Проперције и у елегији 2.12. користи исти мотив и каже да *sine sensu vivere amantes*.

discere et exclusum quid sit abire domum;
nec iam pallorem totiens mirabere nostrum,
aut cur sim toto corpore nullus ego.⁴¹⁵

Видимо да Проперције, складно контексту, и овде помиње квалификацију *miser* за заљубљеног који је онемоћалим телом сасвим спутан: јецај ће уставити трезвене и горде речи, стрепња и дрхтај ће прожети тело, а ужас нагрдити лице; све речи ће застати у грлу, свест о сопственом постојању ће се изгубити; предвиђају се скоро бледило лица и копњење читавог тела⁴¹⁶. Због присилне инертности и слабости којом се тело паралише *miser amator* тоне све дубље у беду свог положаја, па га Проперције назива несрећником – *infelix*. Можда је из овог стиха произашао Проперцијев закључак у елегији 1.12. да би срећан био онај ко може пустити сузу у присуству вољене (*felix qui potuit praesenti flere puellae*)⁴¹⁷, јер би се на тај начин макар колико ослободио тврде физичке немоћи. *Furor* о ком говори Проперције је још једна последица сусрета са призором вољеног бића, имплицирана фрустрацијом која се у човеку ствара јер не може да откине и присвоји за себе ни делић лепоте за којом чезне (онако како је то описао Лукреције 4.1093–1109).

Из предочених стања конструкта песника произлази закључак да је филозофија римске елегије у великој мери подређена Платоновом идеалу лепоте.⁴¹⁸ Лепота *per se*, опризорена у конструкту жене, испреда најважнију нит сензибилитета жанра – она, најчешће маркирана термином *forma* и увезана за појаву женског конструкта, окупира сву перцептивну моћ песниковог аутоконструкта кроз чију перспективу реципирамо сав песнички наратив. Пре самог наглашавања својих песама као монумента лепоте жене из текста у елегији 3.2, Проперције при самом крају друге књиге (коју је како смо видели

⁴¹⁵ Безумни, што би ти? Зар мој да окусиш гнев? / Несрећо, хиташ ли зар горки да испробаш јад? / По ватри незнаној, бедо, да газиш би хтео? / Отрове тесалске све зар би испио ти? [...] Бесане ће очи заслепити твоје [...] у јецају тада замреће ти смелост, / стрепња ће и дрхтај прожети те свог / и ужас ће лице нагрдити теби. / Понестаће речи да изразиш јад, / ни ко си, ни где си, бедан знати нећеш! / Окусићеш ропство, хир девојке моје, / муку док се изгнан дому враћаш свом. / Бледило ти моје чудно бити неће, / нити што сам мршав – сав кожа и кост. (Проперције 2014: 9)

⁴¹⁶ Проперције очито не пресликава мотив који је преузео из књижевне традиције већ га подоста модификује. Физички симптоми који су осликани у Католовој трећој строфи изгледају на следећи начин: Језик се укочио, завезао (*lingua sed torpet*), благи плам шири се кроз кости (*flamma tenuis sub artus demanat*), уши су пуне власитог шума/зуја (*sonitu suopte tintinant*). Најзад, очи застире тама (*teguntur lumina nocte*).

⁴¹⁷ Стих је модификација стиха из Вергилијевих *Георгика* (2.490–492), којим се претпоставља да овај песнички бард реферише на Лукреција. Више о томе у Kinsey 1964.

⁴¹⁸ Дакле, филозофија динамичних љубавних односа о којима пева елегија, црпи се из немогућности да се жеља рођена у перципирању лепог (*forma*) искуси у својој материјалности, свим чулима и свешћу. Зато су ликови у елегијама најчешће фуриозни, са снажним емоционалним реакцијама које су врло често негативне. То у основи прати римску љубавну елегију, било да њени аутори наглашавају важност мотива *forma* или не.

увезао управо овим мотивом) истиче: *heu quantum per se candida forma valet!* (2.29b.8). У истој елегји, детаљнијим језичким и значењским испитивањем текста, испоставиће се да у мотиву форме, кроз интертекст ове елегје са елегијом 1.3, лежи потенцијал још једног важног читања ауторовог односа према делу кроз призму његовог односа према конструкту жене – снага песме смешта се у „призор” који опажа песников аутоконструкт.

Значајна елегија уз елегију 2.29 на даљем путу нашег истраживања, усмереног мотивом *forma*, биће, дакле, Проперцијева елегија 1.3 којој ћемо посветити наредни сегмент започете анализе. Но, будући да ова елегија суштински комуницира са Католовом песмом 64, која на митском примеру остављене Аријадне – развијеном у форму епилија – зачиње манир третирања снаге вида и виђеног и експресивности унутрашњег расцепа заљубљеног бића, најпре ћемо сагледати важне елементе структуре ове песме и модалитете њене визуелности. Форма ове Католове песме у којој фигура Аријадне уједно бива и активни текстуални конструкт и слика са једног уметничког артефакта (те отуда и неживи објекат посматрања), послужиће Проперцију као прототекст који усложњава његов третман конструкта жене у поезији, па отуда и његов однос према самој песми.

3.3.4 Проперцијеве елегје 1.3 и 2.29: ново читање *formae*

У Католовој песми⁴¹⁹, кроз епилиј о Аријадни и Тезеју, успоставља се важна паралела описаног Аријадниног погледа у тренутку када се заљубљује у Тезеја и њеног погледа с почетка епилија када увиђа да ју је Тезеј оставио:

haec vestis priscis hominum variata figuris
heroum mira virtutes indicat arte.
namque fluentisono **prospectans** litore Diae
Thesea cedentem celeri cum classe **tuetur**
indomitos in corde gerens Ariadna furores,
necdum etiam sese quae visit visere credit,

⁴¹⁹ Песма због комплексности своје структуре, може бити подељена на следеће сегменте: смртник Пелеј се заљубљује у богињу Тетиду; Јупитер одобрава брак: следи опис свадбе у Пелејевом дому; екфраза започиње мотивом пурпурног прекривача на брачном кревету у чијем је везу испричана прича о Аријадни и Тезеју (*haec (tincta) vestis priscis hominum variata figuris / heroum mira virtutes indicat arte...* (50)); Аријадна се буди на пустој обали острва Наксос и у неверици гледа за бродом Тезеја који ју је управо оставио; опис и објашњење дешавања која су претходила (*nam perhibent olim...* (76)); повратак на слику напуштене Аријадне (*sed quid ego a primo digressus carmine plura / commemorem* (116)); Аријаднин солилоквиј (132); догађаји који су уследили потом – Егејево утапање због Тезејеве заборавности и долазак Бакха и његове пратње на Наксос; повратак на причу о Пелеју и Тетиди (265) (Катул 2018: 76).

ut pote fallaci quae tunc primum excita somno
desertam in sola miseram se cernat harena. (52–59)⁴²⁰

Посматрачи из дела песме пре епилија – званице пристигле у палату – фокусирају се на приказ Аријаднине фигуре која је и сама, на приказаној слици, посматрач. Том концепцијом мотива гледања стварају се и два нивоа рецепције Катуловог текста. Аријадна на почетку епилија преиспитује истинитост призора у који је загледана, и тај стих је наглашен тик пре него што започне манија ове безнадежне жене коју Катул у наставку песме описује. То место је важно јер постоје само назнаке будуће Аријаднине фуриозности. Пре но што се увери у истинитост призора – да су Тезејеве лађе испловиле – у Аријадни су само назначени *furores* који ће тек потпуно запоседнути њен ум и тело.

Подсетимо се физичких реакција конструктора из претходних поетских текстова на судар са сликама (оним финим, танким, од најситнијих атомских честица, како их Лукреције дефинише) објеката који долазе у видокруг посматрача. Сапфа (у фрагменту 31) и Катул (у песми 51) прецизно су описали све чулне надражаје који снажно обузимају тела, док смо код Проперција видели како његов заљубљени песник потпада под телесну ускомешаност, изазвану погледом на приказ лепоте вољеног бића и постаје лишен сваког менталног устројства, а што доводи до тога да се емотивни потрес доведе у везу са лудилом, представљеним именицом *furor*. Управо су *indomitos furores in corde*, изазвани приказом вољене особе – и то вољене особе која од заљубљеног одлази! – подстакли у Катуловој јунакињи исту фрустрираност коју осећа и несрећно заљубљени конструктор песника у римској елегији. Као што Проперцијев заљубљени песник неће моћи да задржи горди и стамени поглед већ ће га оборити под снажним притиском љубавног жара персонификованом у Амору, тако ће и насликана Аријадна Катулове песме одати утисак „frustrated gazer” који удваја чежњу – за Тезејем али и за изгубљеним (херојским) светом којим је ова песма испуњена (Fitzgerald 1999: 149):

immemor at iuvenis fugiens pellit vada remis,
irrita ventosae linquens promissa procellae.
quem procul ex alga maestis Minois ocellis
saxea ut effigies bacchantis **prospicit**, eheu,

⁴²⁰ Прекривач тај древним ишаран ликовима / осликава дивном вештином врлине хероја. / Аријадна, издалека, са шумне обале Дије, / Тезеја хитру лађу гледа како јој бежи. / У срцу јед расте и неукротива жест, / јер не верује још у оно што очима види. / Варљив сан је, помисли, још буновну, можда вара. / Ал', убрзо јадна схвати – сама је она, а жал је пуст. (Катул 2018: 76–77)

prospicit et magnis curarum fluctuat undis,
 non flavo retinens subtilem vertice mitram,
 non contacta levi velatum pectus amictu,
 non tereti strophio lactentis vincta papillas,
 omnia quae toto delapsa e corpore passim
 ipsius ante pedes fluctus salis adludebant.
 sic neque tum mitrae neque tum fluitantis amictus
 illa vicem curans toto ex te pectore, Theseu,
 toto animo, tota pendebat perdita mente. (60–72)⁴²¹

Аријадна, дакле, најпре изгледа као камена скулптура – непомична је и још увек заглавена у приказ који има пред собом. Са сагледавањем лађа које се све даље отискују ка пучини, носећи из њеног живота Тезеја, спознаје свој положај и у њој се разгоропађује менадско лудило – постаје махнита, губи над собом контролу, завршава *perdita toto pectore, toto animo, tota mente*. Наглашавањем термина кључних у перцепцији, како истиче Лукреције, развија се тумачење које може бити важна подлога за читање Проперције песме 1.3 – лик Аријадне из Католове песме влада собом све док не спозна приказ пред собом, односно све док се не деси перципирање у свом пуном маху (испрва је сањива, те стога нема своју целовиту перцептивну моћ!). Помрачење свести и немогућност даљег перципирања дешава се чим угледа Тезеја, односно, у овом случају његове лађе.

Католову идеју преузеће Проперције, али ће је он значењски везати за сагледавање тела вољене, односно, опет ће бити у вези са сагледавањем мотива *forma*. Погледајмо најпре почетак елигије 1.3 где песник описује уснулу Цинтију, поредећи је са три митске хероине, чији је лик био честа и омиљена тема у књижевности и ликовности:

Qualis Thesea iacuit cedente carina
 languida desertis Cnosia litoribus;
 qualis et accubuit primo Cepheia somno
 libera iam duris cotibus Andromede;
 nec minus assiduis Edonis fessa choreis
 qualis in herboso concidit Apidano :
 talis uisa mihi mollem spirare quietem

⁴²¹ Младић не мисли на њу, веслима валове сече, / обећања празна олујном дао је ветру. / Аријадна стоји сред алги, Тезеја очима прати жалним. / Очи, авај, исте то су какве су у кипа Бакхе. / Гледале су очи тако, понеше је вали грозде. / Плаву косу више трака не сапиње нежна, / плашт склизну меки и, скрите, забеле се груди. / Сва одећа са тела паде, под ноге се просу / и с њом у мору талас слани стаде да плеше. / За траку не мари она ни за плашт што морем плута, / због тебе, Тезеју, немир јој у срцу целом и души целој / а памет јој махнита сва. (Катул 2018: 77)

Cynthia non certis nixa caput manibus.⁴²²

Песник се определио да песму започне поредбеном реченицом (*qualis*, 1.3.1;3;6) и да пред читаоца најпре предочи поредбене слике, које призивају снажну визуализацију – тадашњи свет био је упознат са многим ликовним приказима наведених сцена (Аријадна, Андромеда, изнурена бакханткиња). Уз ликовни утицај, први стих отвара могућност дијалога са Католовом песмом 64, који се и потврђује већ у другом поређењу, референцом на приказ пале бакханткиње (Катул је замрзнуто тело своје Аријадне, тик по буђењу, док још увек није обневидела од емоција, успоредио са статуом бакханткиње). Тек у седмом стиху песник започиње независну реченицу (*talis*), да би у наредном поентирао, откривши да је приказ уснуле Цинтије мотив за читаво претходно поређење. Дакле, након што је поређењима призвао у свест читаоца ликовне представе три различите хероине, заједничких својстава – малаксалост и статичност – од којих је друго заправо својство сваког дела из сфере материјалне уметности, које се ствара да би било посматрано⁴²³, Проперције открива идентитет жене коју посматра, али и истиче своје стање, у ком му се приказује описани приказ: *ebria cum multo traherem vestigia Baccho*(1.3.9)⁴²⁴. Наиме, песник је пијан. У тој се чињеници заснива песникова описана способност да издржи поглед на приказу вољене. Као што Аријадна, још увек сањива, остаје укочена са погледом упртим ка Тезеју (иако у Проперцијевој сцени није по среди сагледавање тела, какво је Катул описао у стиховима 86–100), тако и песник на почетку елгије 1.3 успешно сагледава лепоту вољене само зато што је пијан, па његова моћ расуђивања није у својој пуној снази. Своје стање потврђује стихом да се у њему боре Амор и Либер (14), а чињеницу да Амор не успева да надвлада потврђује екскламацијом да му поглед остаје упрт у вољену, поредећи се са стооким Аргом (19–20):

ebria cum multo traherem vestigia Baccho,

⁴²² Ко Кношанка уснула на обали пустој, / док од ње се даљи Тезејева лађа, / или ко Андромеда спасена са хриди, / што први је потом обузео санак, / ко менада каква изнурена плесом, / на обалу травну Апидана пала: / тако ми се чини – мирно у сну дише / Цинтија, са главом на рукама крхким. (Проперције 2014: 7)

⁴²³ „This stillness, quies, is one particular quality the heroines share with the sleeping Cynthia (7, 17). Furthermore, at the level of narrative nothing is "happening" in any of the exempla, and that absence of any action leads Lyne, for instance, to say that Propertius "is thinking in terms of pictures, pictures of (quasi) myths, rather than of mythology." As projected by the poet's descriptions Cynthia and the heroines are visual objects, things to be looked at and admired. That is precisely what the narrator says he was doing: *talis uisa mihi mollem spirare quietem I Cynthia* (7–8). It is specifically his vision of Cynthia that prompts the comparison to the heroines of art. An analogy emerges: Cynthia has the timeless quality of a visual artifact in the eyes of the poet-lover looking upon her as she sleeps. Propertius' readers are consequently also encouraged to visualize Cynthia in their mind's eye" (Breed 2003: 37).

⁴²⁴ Напит вином многим, пијане стопе вучем.

et quaterent sera nocte facem pueri.
 hanc ego, nondum etiam sensus deperditus omnis,
 molliter impresso conor adire toro;
 et quamvis duplici correptum ardore iuberent
 hac Amor hac Liber, durus uterque deus,
 subiecto leviter positam temptare lacerto
 osculaque admota sumere et arma manu,
 non tamen ausus eram dominae turbare quietem,
 expertae metuens iurgia saevitiae;
 sed sic intentis haerebam fixus ocellis,
 Argus ut ignotis cornibus Inachidos. (9–20)⁴²⁵

Дакле, конструкт песника није подлегао снази лепоте како је то код Катула, у песмама 51 и 64, и код Сапфе у фрагменту 31. Проперције умеће и духовиту опаску: *hanc ego, nondum etiam sensus deperditus omnis, / molliter impresso conor adire toro* (1.3.11–12)⁴²⁶ што значи да се песнички субјект не претвара да као човек поседује неку ванредну снагу којом би се успео одупрети сили под коју људско биће потпада као под врсту природног, физичког закона којем се не узмиче⁴²⁷. Напротив, овај врцави песник сугерише да ће се и њему то исто догодити само „још није”, а у наредном стиху открива да је то само зато што његова моћ расуђивања није потпуна због пијанства.

У дубоко еротизованој поетској слици која отвара елегију 1.3, објекат посматрања је крајње дефинисан сликовним поредбама са призорима познатим из претходне књижевне традиције али и из ликовног приказивања. Код Проперција је Цинтијино тело искључиво објекат посматрања, све до средишњих стихова који као да месечевим ходом измењују и саму осветљеност слике, а тиме и фокус дешавања: *donec diversas praecurrens luna fenestras, / luna moraturis sedula luminibus, / compositos levibus radiis patefecit ocellos* (1.3.31–33)⁴²⁸. Пре но дође до такве промене, посматрач – Проперцијев аутоконструкт који говори из првог лица – наглашава да је приказ Цинтије и њена успоредба са ликовним приказима других хероина, искључиво плод његове личне перцепције: *talis visa mihi ... / Cynthia...* (1.3.7–8).

⁴²⁵ Напит вином многим, пијане стопе вучем, / док у ноћи позној сужњи бакљом машу. / При свести још увек, на кревет се спуштам, / трудим се да нежно приближим се драгој. / У мени се боре два једнака плама: / Амор и Либер свирепе ме гоне / да лагано руку под главу јој ставим / и љубавну борбу ја уснама почнем. / Дрзнуо се нисам да починак кварим, / страх беше ме свађе – бес њен већ искусих. / Непомичан остах, у њу поглед упрех / к’о Арг у роге Инахове кћери.

⁴²⁶ При свести **још увек**, на кревет се спуштам, / трудим се да нежно приближим се драгој.

⁴²⁷ Сила оваквог призора очекивано треба на људско биће да утиче онако како су то Сапфа и Катул опевали: језик запиње, тело дрхти, губи се моћ јасне распознаје у чулима слуха и вида. Видети Раденковић, Маричић 2018.

⁴²⁸ Тад дојезди луна до прозора твога – / та упорна луна постојана светла: / лаки зраци њени отварају очи.

Отуда је веома важно задржати се на перспективи самог посматрача и његовог поређења са Аргом.

Ово поређење може имплицирати песникову потребу за надљудском снагом неопходном да би се перципирала лепота – смртно биће нема моћ да издржи приказ лепог у пуној својој снази, већ оно физички посустаје пред таквим искушењем, а кад би у томе ипак успео, то би морало значити да је тај смртник много више од човека и да је *par deo*, како наглашава Катул следећи Сапфу. Ипак, велика је вероватноћа да поређење има задатак да уведе алузију на митску причу која илуструје неверство, а што Проперције у наредном сегменту песме уводи као мотив (17–30):

non tamen ausus eram dominae turbare quietem,
expertae metuens iurgia saevitiae;
sed sic intentis haerebam fixus ocellis,
Argus ut ignotis cornibus Inachidos.
et modo solvebam nostra de fronte corollas
ponebamque tuis, Cynthia, temporibus;
et modo gaudebam lapsos formare capillos;
nunc furtiva cavis poma dabam manibus;
omniaque ingrato largibar munera somno,
munera de prono saepe voluta sinu;
et quotiens raro duxti suspiria motu,
obstupui vano credulus auspicio,
ne qua tibi insolitos portarent visa timores,
neve quis invitam cogeret esse suam.⁴²⁹

Арг је у миту од богиње Хере добио задатак да мотри на Инахову кћерку, Ију, да је уходи и прогања како би спречио њену прељубу са Зевсом. Идеја параноје потврђује се стиховима у којима песник читава на уснулом лицу вољене сањарење о другом мушкарцу (27–30).⁴³⁰ Одељак који се усредсређује на песникову опседнутост неверством, прекида ток

⁴²⁹ Дрзнуо се нисам да починак кварим, / страх беше ме свађе – бес њен већ искусих. / Непомичан остах, у њу поглед упрех / к'о Арг у роге Инахове кћери. / Час скидах венце са чела свога, / да твоје, Цинтија, ја украсим њима; / уживах да редим несташне ти власи, / кришом длану твоје и воће поклоних: / ал' даривах само равнодушни санак – / низ груди ти често клизили су дари. / Кад покрет би редак твој мамио уздах, / претрнуо ја бих од варљива знака / да сан теби носи страхове незнане, / да туђа си, можда, мимо воље своје.

⁴³⁰ Да овакве илузорне приказе имају они који су заљубљени, наводи и Лукреције у свом дидактичком дискурсу и утврђује физичку и филозофску поставку за овај Проперцијев стих: *ne quiquam, quoniam medio de fonte leporem / surgit amari aliquid, quod in ipsis floribus angat, / aut cum conscius ipse animus se forte remordet / desidiose agere aetatem lustrisque perire, / aut quod in ambiguo verbum iaculata reliquit / quod cupido adfixum cordi vivescit ut ignis, / aut nimium iactare oculos aliumve tueri / quod putat in voltuque videt vestigia risus.* (Ал' заман, јер са извора милина / горчина нека диже се и гуши / у самом цвећу. Савешћу понекад / уједа себе дух што живи век / залудан, пропада у кући блуда. / А некад пече двосмислена реч, / насумце изречена, и дубоко / у срцу жудном расте као плам, / погледи њени муче га нестални, / другог гледа – тако мисли он, / осмеха траг по лицу кад јој лута. (4.1134–1141))

песме који је неузбуркан, у ком песник одолева силини призора вољене и у којем идеализује оно што види. Он, наине, пореди своју драгу са примерима из мита и традиције, и упућује читаоца на итекако познате ликовне представе поменутих хероина. Дакле, песник с почетка размишља у терминима слика. С тим у вези, први део песме може се окарактерисати као покушај песничког субјекта да идеализује свој објекат, и зато на том месту користи митску реминисценцију: „Мит је живи и топли свет у коме се креће песникова машта и цео његов живот у том свету налази аналогију најпогоднију да се поетски изразе и општа и најличнија осећања” (Будимир Флашар 1966: 389). Дакле, конструкт заљубљеног песника очајнички жели да види своју драгу мирну, као сваку идеалну жену, што она у реалности, и у њиховом литерарно-фиктивном односу, није. У контексту идеализације као своје дубоко унутрашње потребе, Проперције, „размишља у терминима слика” и то митских, те уноси статичност у наративни ток своје елегике. Изједначивши свој поетски објекат са визуелним артефактом и потврдивши Ди Босову дистинкцију базирану на Леонарду да *signes naturels* у сликарству делују снажније на људску имагинацију него *signes artificiels* у поезији, зато што они делују, како је Леонардо рекао *per la via della virtù visiva* (Lee 1940: 253), Проперције употребу мита као поетског средства значењски продубљује до нивоа симбола богате уметничке слојевитости.

Додуше, идеализација с почетка елегике може бити објашњена са још неколико теза. Једна је на Лукрецијевом трагу, по којем заљубљени човек обневиди пред реалношћу, заслепљен идеалном представом коју има о вољеној особи:

et tamen implicitus quoque possis inque peditus
effugere infestum, nisi tute tibi obvisus obstes
et praetermittas animi vitia omnia primum
aut quae corporis sunt eius, quam praepetis ac vis.
nam faciunt homines plerumque **cupidine caeci**
et tribuunt ea quae non sunt his commoda vere. (4.1150–1155)⁴³¹

Специфичност структуре Проперцијевог текста у којем се на самој средини дешава промена усмерености и интензитета светлосног снопа, а са њом и промена фокуса текста и поетске слике коју он у себи носи и кроз коју се реализује, јесте базична компонента

⁴³¹ Па чак и сплетен, спутан, мог’о би / од несреће се спасти, ако сам / насупрот себи не стајеш, превиђаш / душе мане све, и мане тела / код оне коју желиш. Чине то / заслепљени већином страшћу људи, / врлине које нема, вољеној / придају.

реализације значења самог текста, односно рецепције тог значења у сфери реципијента, било да је он означен као читалац или посматрач:

donec diversas praecurrens luna fenestras,
luna moraturis sedula luminibus,
compositos levibus radiis patefecit ocellos.
sic ait in molli fixa toro cubitum:
'tandem te nostro referens iniuria lecto
alterius clausis expulit e foribus?' (31–36)⁴³²

Ауторски аутоконструкт са почетка, који је све време органски део приказаног призора у песми, из активне улоге посматрача прелази у пасивну улогу, те исто тако, идеализована сцена са почетка прелази у сцену која је искуствена у реалности. То да је други део песме презентован као домен реалног искуства песниковог конструкта најављено је стихом: *non tamen ausus eram dominae turbare quietem / expertae metuens iurgia saevitiae* (страх беше ме свађе – бес њен већ искусих).

Вредно је на примеру ове Проперцијеве песме истаћи још једно могуће читање њене подељености, које се потенцијално садржава у Емпедокловом виђењу два опречна принципа – Љубави и Мржње.⁴³³ Та хипотеза могла би се објаснити на следећи начин:

⁴³² Тад дојезди луна до прозора твога – / та упорна луна постојана светла: / лаки зраци њени отварају очи. / Из постеље меке овако ми рече: / „Коначно те презир лежају мом враћа, / сад кад друга двери затвори ти своје.

⁴³³ Према свему уоченом и до сада предоченом, закључујемо да се Емпедоклов лик и дело на посебан начин издвајају и истичу у дубоким траговима које су оставили на римској елегији. Најпре је Лукреције овог мислиоца издвојио, описујући његов филозофски дискурс као најпригоднији спрам Хераклитовог и Анаксагориног, и приденувши му атрибуте *praecclarus, sanctus, mirus, carus* (*славан, свет, диван, драг, DRN 1.730*), да би га касније и Хорације, Проперцијев савременик и песнички такмац, у својој чувеној епистули *Arz poetica* узео за пример на месту где говори о претпоставци бесмртности и обожења. Према је Емпедоклов пример смрти код Хорација по свему судећи, узет у негативном светлу, вредно је знати да је у овом добу Емпедоклов лик био итекако актуелан и снажан, чим га је Хорације одабрао за пример у овако важном спису који говори о поетици. Проперције пак остаје на истој стази и даје предност Емпедоклу засновавши свој концепт у много чему на Емпедокловим двама принципима. Уз то, могуће је да се повео и за Аристотеловом оценом према којој је главно обележје Емпедокловог израза метафора (*ἀμφίβολα, Rhet. 3.5.4*), коју је и сам Проперције по свему судећи оцењивао као пожељну и добродошлу и у свом уметничком изразу. С тим у вези, уместо експлицитног закључка који се у низу претходних редова недвосмислено сам од себе читава, искористићемо прилику да још једном подсетимо на један ранији закључак до којег је О'Рурк дошао, на већ донекле утабаној стази (Stahl 1985), читајући Проперцијеве елегије 3.4 и 3.5 са становишта Емпедоклове филозофије: „As in the Empedoclean system, love and war in Propertius are complementary and interdependent opposites. If Tibullus implies that peace will be succeeded by war in a never-ending cycle, these elegies by Propertius suggest why this must be so: Propertian love depends for its existence on Augustan war” (O'Rourke 2014: 10). Према опречне, љубав и мржња, или рат, испостављају се, дакле, истовремено и реципрочне и међусобно зависне силе. У нашем виђењу, ипак, овај концепт није резервисан само за елегије у којима се супротстављају Августови захтеви и Проперцијева љубавна прича, попут поменутих 3.4 и 3.5, већ и много шире (1.3, 1.19, 2.15). С тим у вези, сматрамо пригодним да још једном укажемо на императив да закључке претходних истраживача треба још једном отворити, не би ли послужили као потка за даља и детаљнија претраживања

изражено умањена перцептивна моћ песниковог аутоконструкта из првог дела елегије, док траје блажена атмосфера и мир, док је уснула драга готово идеална, а песниково биће без трзавица и у сагласју са собом, могла би бити последица деловања Емпедокловог принципа Љубави. То заснивамо на Емпедокловој тврдњи, сачуваној код Теофраста, да се перципира на основу прилагођавања порама (*πόροι*) тј. да се перцепција дешава приликом отицања (*ἀπόρροαι*): „Slijedi da i za prevlast Ljubavi uopće ne bi trebalo biti percepcije ili bi je trebalo biti manje zbog toga što se tada elementi spajaju i zbog toga što nema istjecanja” (Diels 1983: 278). Са променом осветљења собе, увођењем помераја месеца, и са Цинтијиним буђењем, перцепција Проперцијевог аутоконструкта свакако се изоштрава и сигурни смо да се она дешава, будући да уз слику, песник нам предочава и монолог своје до час пре тога уснуле драге. Дакле, уз слику перципира се и звук, те очито долази до додиривања и мешања честица, па према Емпедокловој идеји, принцип Мржње смењује дејство пређашњег принципа Љубави, а песник открива истинито стање и тачну спознају. Подељеност ове песме, и наслеђени концепт садејства два вечна Емпедоклова принципа, испоставиће се значајним у још једном погледу. Елегија 1.3 рекло би се да, премда посве индиректно, у много чему осликава општу идејну поставку Проперцијеве поетике и читавог његовог дела.⁴³⁴

Дакле, песма 1.3 својом подељеношћу и потпуно супротним визијама једног истог објекта, сугерише танку нит разграничења стварности и илузије, истинитости и идеализације. Да је први део елегије осмишљен да прикаже варљиво и неистинито поимање

филозофских „одливака” у љубавним римама и метрима овог посве интригантног песника – римског елегичара Проперција, као и његовој жанровској песничкој браћи.

⁴³⁴ Наиме, кроз његове књиге елегија све време се приказује подељеност у много ширем смислу. Најпре, песник износи свој унутарњи емотивни несклад између оног који воли и оног који мрзи – *odi et amo* јесте идеологија први пут предочена у Катуловом стваралаштву (Мрзим и волим. Зашто је тако, упиташ, можда. / Не знам, ал бива – осећам – кида.): „Катул је својим *odi et amo* (*Carm.* 85) постао амблем римског песника подељеног и окренутог против себе (Fitzgerald 1999: 20). [...] Катул је непрекидно између наде и очаја, идеалне љубави и обичне страсти, и на послетку, два своја сопства: Катула који је прави Римљанин, мушкарац и јунак, и Катула који је потлаченик страсти и жене” (Маричић, Раденковић 2018: XXV, XXIX). Други несклад који песник исказује јесте онај између оног који је прави Римљанин те се са дужним поштовањем обраћа принципсу, и оног који дезертира и пркосно одбија да буде део ма какве државне војне. Трећи пак је између оног који куди Августове законе и подстицање брака, и оног који кори прељубу и неверство. На крају, поредећи четири књиге његових елегија, можемо и ту констатовати подељеност на прве две у којима је главна преокупација вољена Цинтија и Аморов лик и дело, и, на другој страни, на трећу у којој постаје све јасна прогањајућа мисао актуелних захтева који су пред песника стављени, а тичу се његових дужности и тематике певања, да би се у четвртој, најкраћој књизи према броју елегија, песник сконцентрисао на певање о Риму и местима важним за историју овог града.

стварности, јасно је понајпре због приказа објекта у положају и околностима који сугеришу да је готово реч о уметничком делу, док у другом делу елегije исти објекат постаје управо онакав каквог га је песник, како сам наглашава, искусио и доживео (*expertae*). Песник, како смо видели, након што је описао идеалну уснулу драгу, открива да је припит, и на својеврстан начин дискредитује моћ свог опажања. На крају, Месец као природни елемент потпомаже да се стварност спозна и доживи онаква каква она јесте, и какву ју је субјекат из песме и искусио, премда му се она овде предочава на посве другачији начин. Ова теза, почетно упориште проналази у евидентном дијалогу који песма, с почетка, остварује са Католом, и реферише на његову Аријадну која је, најпре, део уметничког артефакта⁴³⁵, а потом се и директно пореди са статуом. Међутим, њено ново (или ако не ново, онда макар јасније) рашчитавање долази тек са елегијом 2.29, која чини важну нит у тзв. књизи 2б, и за коју је мотив *forma* кључан (а који пак може бити подједнако значајан за разумевање прогласа *monumentum formae* из 3.2).

Елегија 2.29 садржи два антиподна дела, супротстављена прилозима *hesterna* и *mane*, која донекле сугеришу исту промену осветљења какву имплицира кретање месеца у елегији 1.3. Такође, песме корелирају и мотивом групице дечака која спопада по ноћи песника и одводи га у дом његове драге. Истовремено, велика важност се и у овој елегији полаже на

⁴³⁵ Песма 64 најдужа је у Католовом песничком корпусу. Издваја се због своје специфичне форме епилија, који се међу ученим песницима Католовог круга сматрао за тест-форму на којој се може доказати поетско умеће и утврдити граница уметничког капацитета. Због своје главне теме песме, ова песма је позната још и као *Свадба Пелеја и Тетиде*, иако се њен знатан део (читава половина) састоји из екфразе, описа уметничког артефакта. Реч је о прекривачу на брачном кревету младенаца који је сам по себи уметничко дело које припада оном домену уметности који се рецепира искључиво путем вида. Централна фигура је уцељена Аријадна која, након што ју је Тезеј оставио саму на острву Дији, тужно гледа у правцу његове лађе која испловљава. У овој изванредној песми Катул је митски свет, који је уједно из савремене перспективе посматрано и фантастичан, визуелизовао на крајње аутентичан начин, фокусирајући се на приказ женског конструкта и њеног тела, Аријадне, те на тај начин прославио моћ репрезентације која је у случају ове песме била мултиплицирана. Мултипликација изражајног медија који рецепијенту преноси пишчеву импресију и имагинацију одређеног призора, омогућена је путем екфразе која је технички оквир уметнутог епилија. У укрштању текста свадбе Пелеја и Тетиде, који започиње пловидбом лађе Арго – првог путовања које је пркосило природи и којим је вештина људских руку прекинула Златно доба неометаног царевања природе – затим сликом злата и раскоши царске палате, и земљорадника који напуштају своја поља не би ли се у у палати сјатила да виде свадбену поворку, и екфразе пурпурног прекривача на будућој младеначкој постељи која нам доноси приказ херојског доба, причу Тезеја и Аријадне, дакле, у том укрштању утемељује се неизвесност на коју се оваквим спајањем и циљало: да ли ће се читалац зближити или направити отклон према свету мита, а тиме уједно и према свету конкретне Католове песме, који је песник на овај необичан начин репрезентовао? С тим у вези, чини се да елегичар, сасвим у складу са филозофским, али и песничким доктринама својих претходника, верује у моћ визуелног медија далеко више од сваког другог, те да, у изразито материјалној и визуелној култури каква је римска постајала и као таква кулминирала у време Августа, заступа тезу да је слика као медиј далеко уверљивија од сваког другог.

доживљај чулног перципирања, с тим да се овде, поред чула вида, наглашава и чуло мириса, с тим да његов помен надилази домене реалитета и задире у поетичку сферу – *afflabunt tibi non Arabum de gramine odores, / sed quos ipse suis fecit Amor manibus* (2.29a.17–18). У наставку, не би ли смо уверљивије и прегледније предочили два кључна момента преклапања елегија 1.3 и 2.29, наводимо у целости оба дела елегије 2.29⁴³⁶:

HESTERNA, mea lux, cum potus nocte vagarer,
nec me servorum duceret ulla manus,
obvia nescio quot pueri mihi turba minuta
venerat (hos vetuit me numerare timor);
quorum alii faculas, alii retinere sagittas,
pars etiam visa est vincla parare mihi.
sed nudi fuerant. quorum lascivior unus,
'Arripite hunc,' inquit, 'iam bene nostis eum
hic erat, hunc mulier nobis irata locavit.'
dixit, et in collo iam mihi nodus erat.

hic alter iubet in medium propellere, at alter,
'Intereat, qui nos non putat esse deos!
haec te non meritum totas exspectat in horas:
at tu nescio quas quaeris, inepte, fores.
quae cum Sidoniae nocturna ligamina mitrae
solverit atque oculos moverit illa gravis,
afflabunt tibi non Arabum de gramine odores,
sed quos ipse suis fecit Amor manibus.
parcite iam, fratres, iam certos spondet amores;
et iam ad mandatam venimus ecce domum.'
atque ita me iniecto dixerunt rursus amictu:
'I nunc et noctes disce manere domi.'

MANE erat, et volui, si sola quiesceret illa,
visere: at in lecto Cynthia sola fuit.
obstipui: non illa mihi formosior umquam

⁴³⁶ Синоћ, сунце моје, када пијан лутах, / а ниједан није пратио ме роб, / пресрете ме група – некол'ко дечака / (страх ме спречи тад да бројим их ја). / Једни носе бакљице, а стрелице други, / трећи, ваљда, ланце спремају за мене. / Наги они беху. Најдрскији викну: / „Држите га чврсто, добро већ га знате. / Због њега је гневна позвала нас жена!” / Тек изусти ово – врат ми оков стегну. / „Опколи!”, наређује други, а трећи већ виче: / „Нек умре ко мисли да богови нисмо!” / Она тебе, бедног, већ сатима чека, / док, блесане, куцаш другима на врата. / Кад одреши врпце на капици ноћној, / на те поглед спусти очију још снених, / арапске те траве запахнути неће, / већ мирис што Amor својом руком створи. / Праштајте му, браћо: тврди, веран биће. / Ту смо већ, пред кућом што налог нам даде.” / Покрише ме плаштом, показаше правац: / „Иди и научи да код куће ноћиш!” / Јутро беше, да ли драга сама спава? / У постељи Цинтија починула сама. / Очаран тад засташ: лепшу је не видех! / Ни када у туници пурпурној је пошла / Вести да би чедној испричала снове / што мени и њој би нашкодити могли. / Таква она беше кад из сна се прену. / Да чедне лепоте, ах, како је моћна! / „О јутарњи”, рече, „зар уходиш мене? Зар мислиш да ћуд ми можда твојој сличи? / Тако лака нисам: један ми је доста, / само ти, ил' неко вернији од тебе. / Види, трага нема да постељу гужвах, / ни знака да ту се ваљушкало двоје. Увери се: тело на блуд ми не мири!” / Тако рече, десницом пољупце ми одби, / из постеље скочи, папучице обу. / Надигран је био жбир љубави свете / и од тада срећне не доживе ноћи. (Проперције 2014: 62–63)

visa, neque ostrina cum fuit in tunica,
 ibat et hinc castae narratum somnia Vestae,
 neu sibi neve mihi quae nocitura forent:
 talis visa mihi somno dimissa recenti.
 heu quantum per se candida forma valet!
 'Quid tu matutinus,' ait 'speculator amicae,
 me similem vestris moribus esse putas?
 non ego tam facilis: sat erit mihi cognitus unus,
 vel tu vel si quis verior esse potest.
 apparent non ulla toro vestigia presso,
 signa volutantibus nec iacuisse duos.
 aspice ut in toto nullus mihi corpore surgat
 spiritus admissis notus adulterio.'
 dixit, et opposita propellens savia dextra
 prosilit in laxa nixa pedem solea.
 sic ego tam sancti custos deludor amoris:
 ex illo felix nox mihi nulla fuit.

Дечаци песнику најављују „судбину” која ће га задесити у сусрету са женом и то у тренутку када се она пробуди, сличном оном који смо већ упознали у елегiji 1.3. Док су уснуле очи драге у елегiji 1.3 биле означене као *ocelli compositi*, у елегiji 2.29 означавају се као *graves oculi (quae cum ... / ... oculos moverit illa gravis)*. Дакле, приметни су свесни песникови поступци који за циљ имају да се кроз дијалог са претходним елегijaма, и кроз надградњу текста – што у односу на књижевне претходнике, што у односу на себе сама – предочи читаоцу снага књижевне уметности: песнички текст оживљава све приказано – конструкт песника осећаће свим чулима свет у тренутку када конструкт жене оживи у тексту, а њене очи престану да буду, какве су иначе у ликовној уметности, тешке, непокретне и апсолутно статичне. Да је у првом делу песме ноћ, указује почетна реч *hesterna*, која се дефинише на основу потоњег сегмента песме који приказује моменат који хронолошки следи (*mane*), као и завршни стих целовитог текста ове елегije који гласи: *ex illo felix nox mihi nulla fuit*. Будући да наредни сегмент у којем се приказује сам сусрет са вољеном експлицитно приказује јутарњу сцену, можемо закључити да се песник и даље поиграва светлошћу и у структуралном концепту, баш како је то учинио и у елегiji 1.3.

Надаље се елегija 2.29 развија у познату ситуацију – уснула Цинтија, сама у постељи, постаје приказ који очарава песника: *obstupui: non illa mihi formosior umquam / visa [...] talis visa mihi somno dimissa recenti. / heu quantum per se candida forma valet!* Корелација

са елегиијом 1.3 је у многим сегментима извесна⁴³⁷, али су нарочито занимљива места у којима можемо препознати присни дијалог две песме.⁴³⁸ На пример, док се у елегиији 1.3 песникова сумња у честитост вољене буди кроз бојазан подстакнут обичним уздахом уснуле драге:

et quotiens raro duxti suspiria motu,
obstupui vano credulus auspicio,
ne qua tibi insolitos portarent visa timores,
neve quis invitam cogeret esse suam,

у 2.29 срећемо својеврсно сећање на овај моменат, те се на њега, односно на Цинтијине снове из елегиије 1.3, реферише стиховима (2.29b.3–8):

obstupui: non illa mihi formosior umquam
visa, neque ostrina cum fuit in tunica,
ibat et hinc castae narratum **somnia** Vestae,
neu sibi neve mihi quae nocitura forent:
talis visa mihi somno dimissa recenti.
heu quantum per se candida forma valet!

Снови које помиње потоња елегиија подударају се са сновима из оне раније (1.3) пред којима се песник, при самој помисли, заледио и устрепо. Под руку са овом интерференцом једне у другу песму, иде и готово симетријско пресликавање облика глагола *obstipescere*, у којем се назире вешта рука поетског мајстора: док је обамрлост свих чула и онеспособљеност за прихватање ма какве сензитизације у примеру прве елегиије искључиво везана за страх и љубомору песничког конструкта, дотле је иста (анти)реакције у примеру друге песме сачувана искључиво као одговор на приказ уснуле драге у постељи за коју се песник управо уверио да је остала неокаљана и честита, те своју вољену, с тим у вези, може појмити у целокупној њеној лепоти.

Дакле, песниково наглашено пијано стање је узрок неочекиване нараторове реакције у елегиији 1.3, док се у елегиији 2.29 потврђује наша теза да песник поима лепоту, на Лукрецијевом и Католовом трагу, а у извесној мери и следећи Платона, за кључну мотивску спону у грађењу своје поетике. Утолико постаје јасније зашто се опредељује да исти мотив нагласи у прогласу свог песничког споменика. Када у елегиији 1.3 Проперцијев наратор нагласи *obstupui*, он заправо наглашава своју устављеност да дела, а не своју општу обамрлост пред приказом лепоте, какву смо очекивали. Песник је, како је већ наглашено,

⁴³⁷ Песников касни повратак у дом, под дејством вина; починак драге; буђење вољене и прекор који упућује песнику; песников сумња на њено неверство.

⁴³⁸ У обе песме уочавамо такође и идентичне језичке спојеве попут израза *talis visa mihi* (1.3.7; 2.29.29).

пијан, у њему су се борили Амор и Либер, али је очито Либер до самог краја издржао, не попустивши пред Амором (његову победу наглашавају дечаци на самом почетку елегије 2.29а, у стиховима 17–18) какав је случај у елегии 2.29, где реакција песника представљена глаголом *obstipui*, долази ујутро – у околностима пуног светла који омогућује истиниту перцепцију и када је вино, ако је песник био пијан, сасвим ишчилело. Стих који истиче мотив лепоте и подржава наше објашњење утемељено на аспекту перципирања, затвара песничку слику у којој песник стоји укочен пред вољеном док свиће – слику започету стихом *obstipui: non illa mihi formosior umquam / visa ...* – и објашњава разлоге те реакције: *talis visa mihi somno dimissa recenti. / heu quantum per se candida forma valet!* (2.29b.7–8). Дакле, песник је онемоћао јер је призор уснуле Цинтије овог пута успео да сагледа и због тога што је њена лепота, по буђењу, овог пута била моћна као никада до тад.

Према свему предоченом и упоређеном у двома Проперцијевим елегиијама, долазимо до закључка да се женски конструкт у елегии 1.3 сагледава равно уметничком артефакту, док се у елегии 2.29 испостављају елементи једног оживљеног артефакта – песник се губи онда када се вољена пробуди, када постане оно што стварно јесте, када разбије скулптуралну укоченост, немост и нетакнуту лепоту идеалне представе. Од тренутка Цинтијиног буђења које у паралелном читању са текстом елегии 1.3 сугерише сферу „стварности” и истиче квалитете приказаног објекта који су рецептивни само у свету живих бића, а не уметничких предмета, песник потенцира на доказаној верности женског конструкта.⁴³⁹ У елегии 1.3, док је Цинтија својим описом и поређењима још увек у сфери уметничких дела (попут ликовне представе), песник потири могућност потреса какав доживљава Католов песник из песме 51 и Сапфино лирско *ја* из песме 31, нагласивши да све и да попут Арга има сто очију, не би подлегао призору пред собом. Дакле, са одмицањем својих књига песама, а нарочито са крајем друге књиге, Проперције на мотиву *forma* развија

⁴³⁹ И даље је чуло мириса у извесној мери главни тумач стварности будући да Цинтија кроз директно обраћање упућује песничком конструкту позив: *aspice ut in toto nullus mihi corpore surgat / spiritus admissus notus adulterio. Spiritus* који не постоји у Цинтијиној соби, а чија рецепција, ма које од широког спектра његовог значења да је инволвирано, подразумева ангажовање чула мириса на првом месту. Императив са почетка стиха на који Цинтија позива песника може се претпоставити да одражава Католову констатацију из песме 51: *nam simul te, / Lesbia, aspexi...* Дакле, надигравање моћне Католове имитације Сапфе је и даље, и на завршетку Проперцијеве песме 2.29 присутно подједнако као и с почетка.

важну поруку о својој поезији – његова уметност није представљачка, како је то много раније окарактерисао Платон, деградирајући ликовност, а још и више поезију.

3.3.5 Закључак

Испитујући кључне жанровске елементе у случају римске елегије, прилазећи им из перспективе међусобних дијалога елегичара, али и дијалога које ови песници – на првом месту Проперције – воде са својим претходницима који не потпадају под њихов жанр (Катул, Хорације), међу којима су и они чије се стваралаштво и тематски и жанровски знатно разликује од љубавне елегије (Платон, Лукреције), изнашли смо да је аутор римске елегије неодвојиво уткао себе у дело кроз мноштво начина: најпре је увео конструкт песника, а потом је за извориште своје поезије означио природом предодређено устројство песникове природе (*mores*); отуда је за тему поезије одабрао све оно, наоко, лично искушено, и тиме испунио захтев за истинитошћу поезије. То је важна околност, нарочито ако се сагледа кроз текст Платонове критике. Платон тврди да су песници у држави безвредни, да су они пуки подражаваоци, а не стварни творци попут бога или занатлије. То делује као моћна провокација којом се имплицирају многи конститутивни сегменти Проперцијеве поезије. Платон тврди да свакој идеји неке ствари одговара један облик. По тој идеји занатлија у пропадљивој материји ствара тај облик, који био био прва копија оног „стварног” и јединог облика који „јесте”. Сликарик пак ствара само слику облика који је копија стварног облика, а који је направио занатлија или скулптор. То што је сликарик створио базира се само на компоненти појавности и изгледа облика⁴⁴⁰, а не на његовој суштини. Сам сликарик, на пример, не мора и најчешће не зна ништа о томе што је приказао. Платон је, даље, са лакоћом повукао знак једнакости између песника и сликарика (598e), усредсређујући се на њихову подједнаку безвредност. Да ли би Хомер некога могао излечити, уколико пева о Асклепију који лечи? Не, јер он не познаје ову врлину. Исто би тако било и са другим корисним стварима, према Платону, те отуда он тврди да свако ко „познаје суштину ствари” неће се бавити стварањем пуке слике те ствари, како то чине подражаваоци попут сликарика и песника. Човек који познаје суштину ствари може да ствара много боље и више од пуких

⁴⁴⁰ На овом месту Платон истиче да се сликарство као уметност заснива управо на слабостима људске природе и на њеној подложности опсенама које путем грешака чула вида стварају конфузију у души (*Rep.* 602d).

слика (599) и „тудиће се да за собом остави успомену на многа и лепа дела која је починио; више ће се дакле трудити око тога да он буде тај кога други славе, а не онај који слави друге” (599b).

У последњој анализи, базираној на рашчитавању дијалога Проперцијевих елегија 1.3 и 2.29 – подстакнутих Лукрецијевом филозофијом и Катувовим текстовима као непосредним претходницима – нарочито смо истакли песниково предочење да његова описана драга надилази ликовне представе, ма припадале оне чак и митским хероинама. У приступу који песник користи у претресању ове теме, главну улогу носи феномен *форме*, који је мотивска срж у добром делу песама у којима Проперције посеже за дескрипцијом уско везаном за женски конструкт. Издвајањем места са истим мотивом код Овидија, приметили смо да ретроактивним читањем Проперција можемо уочити метапоетски аспект овог термина и његову уопштену важност за поезију римске елегије, односно, чак и за аутопоетичке прогласе. За наше истраживање сви предочени закључци имају лако уочљиву важност будући да Проперције на почетку треће књиге, реферишући на Хорацијеву оду 3.30, проглашава свој поетски споменик, и то, ни мање ни више но као *monumentum formae*.

Дакле, римски елегичар пева „оно што лично, искуствено зна”, оно што је истинито, без копиистичких афинитета. Песнички споменик почива на лику жене, тачније на појави женског конструкта у тексту, који је предочен из перспективе дела надмоћнијег од свих материјалних дела из сфере уметничких артефаката (о чему ћемо тек подробније говорити). Најпре, перцепција (на Лукрецијевим основама) на много начина чини Проперцијеву поезију – утемељење важности очију и погледа кроз цео жанр; истицање важности облика (*forma*) лепоте, који ће касније бити нужни атрибут прогласа песничког споменика; оправдање психолошког раскола песничког субјекта и његових реакција на приказ вољене; идеја симулакрума (*simulacrum*) у аутопоетичком аспекту и прокламацији. На крају, показали смо на примеру елегије 1.3 да перцепцију користи не би ли на још један начин указао на ненадилазну моћ своје поезије у односу на друге артистичке медије и уопште дела из других уметничких сфера.

Посматрајући женски конструкт за симбол свог дела, песник нам истиче да његово дело избегава сваку евентуалну варку коју доноси перцепција и мањкавост људске природе – док су дела сликара и скулптора подложна таквим грешкама и омашкама, његово дело их

лако надилази. Вођени испитаним траговима Проперцијеве поезије, изналасимо да се за римског елегичара у елегијској песми налазе исконске форме, које откривају ствар по себи, али и да ова поезија доноси нешто посебно – оно што недри уметност. Дакле, створена твар, добија и сензитивну димензију. С тим у вези, управо се идејно зачета слика Католове окамењене бакханткиње као кроз огледало приказује у Проперцијевој поезији у лику *puella tacta* – како се контрастно емотивна живост спутава каменом, тако се и камена љуба (*dura puella*) разиграва песмом и симулира оживљавање једне ликовне и монументалне представе.

Дакле, претходни одељак у испитивању моћи и домета римске елегије, односно начина како на њих римски елегичар гледа, у први план истиче однос који поетско дело представља као моћније, трајније и истинитије од дела насталих у другим гранама уметности. Елегијско дело се суштински дефинише двама конструктима који носе своје посебности и на чијем се односу твори концепт *monumentum*. Конструкт песника својом природом перципира слику вољене коју, под Аморовим дејством, разлива у своје стваралаштво, стварајући од њега један *simulacrum*, трајнији од сваког надгробника и његовог епитафа. Још један корак приближења концепту *monumentum*, аутор чини дефинисањем текстуалног конструкта упечатљивим поређењима са делима ликовности која неретко истим термином бивају означена. Тек за тим поступком, следи нова перспектива у којој песма успева да пренебрегне копистички квалитет дела ликовности и оде корак даље, што се од почетка и хтело.

На крају, бивамо поново враћени на сам лик песника, а посредно и аутора. Ако поетско дело може бити третирано за симулакрум своје теме, као код Лукреција, онда Проперције тематским одабиром симулације свог личног примера (*exemplum*) већма скреће пажњу на себе лично и покушава да кроз биране метафоре уопшти свој пример до универзалног значења и пошаље поруку читаоцима о њима самима, сваком понаособ. У том, како смо уочили, следећи трагове филозофије природе, проналази у Емпедокловим поставкама најприближније паралеле кроз које се може исказати сва актуелна тескоба у којој би могао бити сваки појединац Августовог времена. Иако је елегија 1.3 међу првим песмама које тек најављују овог песника, слободни смо да у овој, наизглед обичној љубавној и претежно дескриптивној песми, уочимо трагове (*vestigia*) нечег много сложенијег што тек треба да најави све будуће певање овог занимљивог песника (што нам и доказује приказани осврт на књигу 2б, а нарочито на елегију 2.29). Ако се приложено тумачење и учини одвише

прегнантног значења, треба имати у виду да је управо таква и сама поезија овог песника, обележена недореченим и готово фрагментарним изразима, двосмисленим синтаксичким конструкцијама, често покиданим мислима и минималном интерпункцијом којој због тога прибегавају модерна издања. И поврх свега, до данашњих дана нерастумачена са аспекта питања да ли Проперција треба у односу на Октавијана Августа сврстати на страну *pro* или можда ипак *contra*.

4. Функција визуелне уметности у стварању песничког монумента

4.1 Ликовна перцепција поезије

4.1.1 Укрштање медија

Богата полисемија значења термина *monumentum* с почетка нашег истраживања наговестила је широк простор могућих сагледавања песничких дела римских елегичара кроз овај појам. Вођени структуром текстова жанра римске елегије, омеђеног конструктима песника и вољене жене, у досадашњој анализи смо се сусретали претежно са оним аспектима овог појма који се тичу идеје надгробника и сећања на појединца, а мање са његовом референцом на материјалне артефакте које одликују ликовни уметнички квалитети и који као такви потпадају у домен визуелне културе. Премда смо делимичним утемељењем поетике елегијског жанра на филозофији симулакрума и на Лукрецијевој перцептивној теорији, у извесној мери успоставили основу за говорење о елегији као елементу визуелне културе, ову смо тему претходном анализом Проперцијевих елегија, ипак, само успели да начнемо, фокусирајући се на мотив *formae*.

У претходним покушајима да откријемо што више веза између римских елегичара и њихових претходника, истакли смо извесна преклапања у филозофији сагледавања лепоте у тексту римске елегије (а пре ње код Катула и Сапфе) и код два, временски и просторно итекако удаљена филозофа – Лукреција и Платона. Док се први од поменуте двојице може титулирати и песником, други је, према свим могућим жанровским параметрима, филозоф, а, уз то, и најпознатији критичар песништва којег је класична књижевност изнедрила. Та околност је важна за приступ теми односа песника према властитом делу (и уједно према његовој својеврсној одбрани), нарочито јер се Платон у својој филозофији темељно бави идејом лепоте, за коју смо утврдили да је код најистакнутијег међу римским елегичарима, Проперција, кључни фактор прогласа песме за монумент.

Са Проперцијевом елегијом 1.3 нашли смо се на трагу паралелизма женског конструкта и дела из домена ликовности (било да су скулптурална или иконографска), а са њеним новим рашчитавањем, донетим у елегији 2.29, утврдили смо једну нову и за овог песника врло карактеристичну идеју – надигравање два медија уметничког исказивања,

ликовног са поетским. Тај заматак је од изузетне вредности када се вратимо на утврђени потенцијал дијалога Проперција са Платоном који у својој критици уметности потеже управо примере ова два типа стваралаца – сликара и песника. С тим у вези, приближићемо се поменутом дијалогу не би ли покушали да откријемо поруке о односу песника према делу кроз разазнавање разлика у третману ликовних и поетских дела у односу на појам *monumentum*, којим се, у подједнакој мери, оба ова стваралаштва могу окарактерисати (а често као таква и јесу окарактерисана).

Следећи Катула, Проперције ће као један од водећих елемената своје поетике поставити третман поезије за продукт произашао из активности означене глаголом *ludere*.⁴⁴¹ Отуда се песничко стваралаштво тобоже представља као тривија и игра, те се, како то Платон први истиче, квалификује за *имитацију*. Са квалификацијом имитације, уметност бива поприлично огољена и своди се на појавни феномен. Тиме се као њена главна компонента издваја визуелни елемент на ком се суштински препознаје „копирање” и опонашање.⁴⁴² Отуда никако не зачуђује да је Платон у својој критици песништва посегао за паралелом која се црпи из домена ликовности, тј. сликарства – сликарство је сигурно она грана уметности у којој се важна и водећа позиција визуелног аспекта никако не може оспорити. Платон је критиковао „подражаваоце” – на првом месту сликаре, а за њима и отровнијом жаоком песнике – због посвећивања пажње једностраном аспекту бића, тј. његовој појави и изгледу.

У овом истраживању смо већ у извесној мери истакли значај визуелног медија у оквиру Катулове песме 64, као и далекосежни утицај који се из ове песме пренео на неке потоње какве су оне у целој Проперцијевој збирци. Истина, код Проперција сугестивност поезије и њена поетичка база почива на визуелном аспекту главног (женског) конструкта у тексту (премда не само њега, већ и других објеката опевања са којима ћемо се у наредним

⁴⁴¹ У честом поистовећивању активности произашлих из љубавног односа и оних које се тичу процеса стварања поезије, термин *ludere* ће се у пуној природности и логичном следу моћи уклапати у говор о елегијској поезији као „игри”.

⁴⁴² Томе у прилог говори и доктрина коју препознајемо у Витрувијевом тексту из тога доба: „Слика је, у ствари, представљање предмета који стварно постоји или који може да постоји, на пример човек, кућа, лађа, или било шта друго према чијем одређеном и стварном облику може да се створи лик који личи на њега” (Витрувије 2009: 190). Премда Витрувије у наведеном одломку говори о сликарству, приметно је да је овакво поимање одвајкада било уопштено и на друге гране уметности, каква је и књижевност. Из сличног разумевања допире и Платонова критика, и на истом размишљању, како ћемо видети, утемељиће се и форма одговора на ову критику коју римска елегија и њени аутори доносе.

редовима срести). Но, како смо нагостили паралелним читањем елџија 1.3 и 2.29, Проперције ће из симетрије поетског дела према неким ликовним делима, успети да испостави чињенице о (над)моћи своје поезије. Још је у грчкој пракси бележена склоност аутора да непрестано трагају за новим и савршенијим медијима уметничког изражавања, те су се на том путу у извесној мери сударали различити уметнички домени, попут песничтва и ликовности.

У поезији примећујемо одвајкада тенденцију да се проглашава завештање вечне славе и сећања на предмет певања, а касније и самог творца песничког „плетива”. У већ помињаној сфери надгробних натписа и њихових симулација унутар љубавних елџија, најближе смо и најконкретније пришли третману песме за споменик трајнији од оних надгробних чије је постојање неприкосновено за сваког појединца који је члан друштва у грчко-римској цивилизацији. Истакнути квази-епитафи из римске елџије отуда су примерци озбиљне праксе укрштања уметничких форми која има за циљ пунији доживљај и продубљивање вредности уметничког дела. На том путу, књижевност је подоста одмицала од других уметничких грана. Премда смо у досадашњем истраживању махом предочавали хипотетичке епитафе, традицији грчко-римске књижевности није непознато реферисање и коришћење стварних места односно објеката из домена материјалне, ликовне и архитектонске културе, у сврху творења новог значења песме.⁴⁴³

⁴⁴³ Такви су случајеви када се истом уметничком делу прилази са различитих приступних тачака, при чему свака задржава траг своје уметничке претходнице – ново дело црпи значење из тог односа и ослања се на рецепцију која подразумева познавање претходне уметничке обраде одабране теме. На пример, *Химна Хермији* била би баш један такав случај, будући да се њено читање умногоме заснива на односу према претпостављеном стварном споменику Хермији у Делфима. На сличан начин, у једном другом Аристотеловом фрагменту (елџији за Еудема сачувана код Олимпиодора, у коментару Платоновог дијалога *Горџија*, премда, нажалост, нису сачувани стихови у којима је назначено име особе којој су стихови упућени, услед чега су настале многобројне нејасноће у рашчитавању сачуваног, вид. Renehan 1991), помиње се стварни (како се претпоставља) споменик подигнут за особу која је адресат самих стихова. Занимљиво је то да се идентитет човека из стихова везује за Платона, чиме се продубљује питање да ли је реч о стварном споменику, или оном метафорском оличеном кроз писани траг, те да на тај начин сведочанство претходника, у којем год облику било исказано, учестује и значајно доприноси новом уметничком остварењу чији је циљ трајно сећање на истакнутог појединца о коме се пева. Овакви примерци указују на тенденцију да се медији укрштају, те да они чија се рецепција одвија путем вида, добијају звучне елементе какав је текст, као и да се унутар текста, намењеног слушању, реферише на артефакте из домена скулптуралне, ликовне и архитектонске уметности. Оваква места код Аристотела уједно ће најавити и честу, поменуто праксу елџичара да у своје стихове умећу цитате, епитафе и друге текстуалне одломке који припадају споменицима материјалне и других култура.

Имплементацијом других изражајних медија у песнички текст прошириће се поље деловања самог текста и створиће се могућност за предвиђање његове рецепције.⁴⁴⁴ Тиме би песништво требало да добије на значају у успоредби са продукцијом других уметности какве су сликарство или скулптура, потезући управо она својства и предности на којима се ове гране уметности заснивају. Код Проперција смо, што кроз успоредбе са Хорацијем, што кроз дијалог са Лукрецијем, установили снажну фокусираност на женски конструкт и нимало случајан меморијални проглас који почива на важној квалификацији тог конструкта – *forma*. Према Лукрецију, овај термин је уско повезан са чулом вида и човековом перцепцијом, те ће стога наше даље проучавање још једном да потражи своја упоришта у подсећању на Лукрецијеве поставке. Чежња за „сликом” и растројство субјекта условљено том чежњом, какво приказује Лукреције у свом тексту, уоквириће садржај елегичког жанра у Римљана. Са друге стране, вођени мотивом о разорном потенцијалу лепоте посматраног објекта – ослобођеним као идеја код Лукреција, а опеаним у Католовом препеву Сапфе – елегичари ће исказати тенденцију да све што исказују, а на првом месту женски конструкт који је носилац меморијала, приказују визуелно и готово тактилно. Песме се неће само посредно доводити у везу са ликовним делима, већ ће се њихов начин посматрања и обраде грађе остваривати кроз ликовни аспект, те, с тим у вези, оне ће, поред својих песничких, остваривати истовремено и ликовне ефекте.

Будући да се овај стилски и технички домен елигије надовезује на неколико кључних места зачетих код претходника – Лукреција и Катולה – биће најпре потребно објаснити та места и припремити полазиште за утврђивање новог начина виђења у римској елигији. Тај

⁴⁴⁴ На пример, кроз аутоепитаф, песник завештава сећање на своје поетско *ја* онакво каквим га лично жели обликовати. Сличан циљ се постиже кроз подизање стварних камених споменика, или пак зидањем и обнављањем архитектонских здања, на чему посвећено ради Октавијан. Тим поступцима, дотична завештања остварују своју комуникативну улогу и учествују у обликовању колективне свести народа када су неки конкретни поступци, дела или људи у питању, тачније, када је у питању сећање на њих. Са друге стране, смишљено ауторово конципирање потоње рецепције свог дела односи се и на проширивање контекста презентовања неке његове конкретне песме, што сам аутор обезбеђује за своје песничко дело кроз уврштавање помена неке друге врсте дела, или кроз исказивање свог садржаја начином којем је близак неки други медиј уметничког приказивања. О томе, у случају Аристотелове песме, Форд (Ford 2002: 162) закључује следеће: „Taking Aristotle as the dedicator in this text gives us a rather multilayered elegy – he commemorates in an elegy his own earlier commemoration of Plato with a monument, itself possibly bearing a message in elegiacs. To write an elegy about an inscribed altar may seem excessively self-referential and 'Hellenistic', but can also be seen as a way of broadcasting Aristotle's message more widely: as in the case of the multiform songs praising health, an ability to translate a message from one verbal medium or register to another extended its reach by multiplying the occasions on which it could be suitably performed.”

нови начин који намеравамо да прикажемо управо је аргумент за третирање песничког дела као *monumentum* јер, како смо с почетка истакли, једна од важних квалификација овог концепта јесте везивање за материјални артефакт који своје комуникацијско значење преноси визуелно. Управо смо тај аспект добро начели испитујући околности Проперцијеве елегије 1.19 и констатовавши да третман поезије као слике/симулакрума и повезивање тог симулакрума са фигуром и обличјем вољене жене, утире широк пут елегијском жанру да се третира за монумент – феномен дефинисан физички постојаним, иконографски дескриптивним и визуелно перцептивним обликом. Визуелна компонента успоставиће оквир даљих песничких надградњи текста, а нимало случајно испоставиће се да је употреба ове компоненте у спречи са одношењем песника према делу као видном и постојећем материјалном објекту који је намењен да сећа на тему о којој пева и на оног ко пева.

Катулова песма 64 чији је утицај на елегијско песништво одавно утврђен, у себи обједињује најекспликативнију форму физичке реакције на посматрани приказ, коју ће наследити римска елегија као стожерну нит, и на којој ће неретко почивати базична песничка слика овог жанра. Са једне стране, компонента „енергије” (*ἐνέργεια*), оваплоћене у Катуловом тексту, може се посматрати као кључни састојак који је допринео оживљавању описа донетог у екфрази ове познате песме. Ту ће „енергију” наследити и римска елегија. На другој страни, Катул се у својој песми довија да појача моћ рецепције – чији потенцијал почива на приправности у самом тексту – те отуда зачиње феномен на који ће се концепција Проперцијевих елегија надовезати, а који се може назвати „посматрање поезије”. Наиме, унутрашњост текста се „материјализује” имплементацијом ликовних форми унутар чистог текстуалног ткива песме.

Екфраза, какву на ванредно упечатљив начин доноси у својој песми Катул, као и епитафи које срећемо кроз читаве корпусе римских елегичара, јесу конкретни и стилски и технички врло дефинисани начини да се у књижевну уметност, исказану речима, унесе утисак ликовне експресије. У случају екфразе такав поступак има своје далеке дomete у погледу читалачког поимања света песме, позиције ликова, односа њиховог спољашњег постојања и унутрашњег живота, док у случају епитафа понајвише доприноси позиционирању ауторског *ја* према сфери стварности, актуелном тренутку и књижевној, друштвеној и политичкој традицији у коју се то *ја* жели сместити или од које се пак оно

жели одвојити. Међутим, у случају римске елегије – што ћемо нарочито илустровати на Проперцијевом примерку – читалачки утисак базиран на упливима визуелно перцептивне уметности у свет песме, остварује се и на имплицитне начине, срastaјући са самим концептом овог жанра. Најједном, уочићемо да се, мимо самог женског конструкта у чијем је сагледавању ликовни аспект, рекло би се, најдоминантнији, код Проперција много тога разуме као својеврстан „призор” који претпоставља конкретну визуелну презентацију испеваног.⁴⁴⁵

Отуда закључујемо да поступак који умногоме обележава жанр римске љубавне елегије јесте интермедијалност. Овим је термином досадашња литература у поменутој научној сфери обележила појам који идентификује феномене који прелазе границе једног медија и читавају своја значења између два семиотска система, смештена у кодовима укрштених медија⁴⁴⁶. Динтер (Dinter 2013) је домене интермедијалности у једној својој студији истражио и покушао да их подробније дефинише:

„Термином *интермедијална веза* описује се начин оформљења значења кроз (стварну) везу, коју медијски производи (у нашем случају текстови) могу успоставити са производом неког другог медија или са самим медијским системом. Тако медијски производ (тј. текст) за утемељење свог значења, поред уобичајених средстава, користи и она интермедијална. Овакав контакт између два различита медија или између два различита медијска система омогућава да оба – као и њихове медијске разлике и еквивалентности – буду апсорбовани од стране њиховог реципијента (тј. читаоца у случају текстова). Интермедијалне везе тако учествују у стварању значења на један знатно другачији начин у односу на стандардна средства која користе текстови. Иако су текстови једини медиј који је стварно пред реципијентом, елементи и структуре других медија или неког другачијег медија се ипак тематизују, симулирају и, колико је то могуће, репродукују средствима карактеристичним за текстове. Једини начин на који медиј као што је књижевни текст може

⁴⁴⁵ Имали смо већ прилику да видимо вољену жену кроз скулптуралне параметре, а у наставку ћемо предочити и случајеве у којима се попут слике испостављају представе попут песниковог сна али и сцене описане у тексту других елегичара, какав је случај са текстом песника Гала о којем Проперције говори у више својих елегија прве књиге.

⁴⁴⁶ On the most basic level, intermediality is thus a hyperonym for all phenomena which cross the borders between media and are accordingly – as indicates – located in some way or other between media. In a recent attempt to the prefix *inter* define and systematise intermediality, areas of research have been highlighted: the combination of media, the transformation of media, and intermedial connections, the last of which includes phenomena such as *ekphrasis* or *embedded inscriptions*. (Dinter 2013: 126)

да присвоји и имплементира у себе елементе и структуре других медија (као што су филм, музика, слика или натпис) – иако му на располагању стоје само средства типична за књижевни медиј – јесте уметање поменутих елемената и структура, нетипичних за књижевни медиј, кроз поредбени (*као да*) модус који ствара илузију другог, страног медија. Само до те мере и на такав начин је стварно могуће цитирати, репродуковати или инкорпорирати медијски систем, или медијски производ, унутар књижевних текстова. Овакве илузије се често истичу и дефинишу као *медијалне везе* због директног упућивања на неки страни, нетипичан медиј који се у текст имплементира како би се у извесном жељеном правцу усмерила читалачка рецепција⁴⁴⁷.

У две Проперцијеве предочене елгије (1.3 и 2.29) са доминантним утиском ликовног представљања Цинтије, приметили смо експликацију начина (*as-if mode*) који Динтер наглашава за пут остваривања интермедијалне конекције у тексту (*qualis...talis*). Ипак, у Проперцијевом корпусу остваривање интермедијалних веза оствариваће се и индиректно, па ће се многе песничке слике заснивати на призорности садржаја који се доноси у визуелном маниру. За нашу тему, најважнији биће они случајеви у којима се песник бави фигурацијом конструкта вољене, јер, како смо до сада утврдили, његов проглас поезије за монумент је у највећој мери у спрези са овим конструктом. Ипак, у ширем посматрању, приметимо да је и на једном општем плану, аутор под утицајем експанзије материјалних монумента у Риму који обележавају период Проперцијевог стваралаштва. У ту сврху, у наставку истраживања настојаћемо да утврдимо на који начин и у којој мери ликовни елементи и технике обликују садржај римске елгије на Проперцијевом примеру.

⁴⁴⁷ The term intermedial connection describes a way to constitute meaning through the (actual) connection, which a medial product (in our case texts) can form with the product of another medium or a medial system itself. To create meaning the medial product (i.e. text) thus uses in addition to its usual means also intermedial ones. This contact between media products or systems lets both of them – as well as their medial differences and equivalences – be absorbed by their consumer (i.e., the reader in the case of texts). Intermedial connections thus participate in the creation of meaning differently from the standard means employed by texts. As texts remain the sole medium that is present, however, elements and structures of other media or another medium are thematised, simulated and, as far as possible, reproduced with the means specific to texts. The only way in which a medium such as the literary text can make elements and structures of other media (such as film, music, painting or inscription) its own – even though it only has its own, media-typical literary means at its disposal – is by investing these elements and structures with an “as-if mode”, which creates an illusion of the other, alien medium. To such an extent and in such a way is it actually possible to quote, reproduce or incorporate a medial system, or medial product, within literary texts. These illusions are often marked out and identified as medial connections by an explicit reference to the alien medium, which has been incorporated for the purpose of directing the readers’ reception.

4.1.2 Песник, од сликара већи

Уз Проперцијеву поменућу елегију 1.3, на самом почетку друге књиге корпуса овог песника, срећемо још једну елегију (2.3) која користи модус поређења за Цинтијино представљање у интермедијалном маниру:

nec me tam facies, quamvis sit candida, cepit
(lilia non domina sint magis alba mea;
ut Maeotica nix minio si certet Hiberno,
utque rosae puro lacte natant folia),
nec de more comae per levia colla fluentes,
non oculi, geminae, sidera nostra, faces,
nec si qua Arabio lucet bombyce puella
(non sum de nihilo blandus amator ego):
quantum quod posito formose saltat Iaccho,
egit ut euhantis dux Ariadna choros,
et quantum, Aeolio cum temptat carmina plectro,
par Aganippeae ludere docta lyrae; (9–20)⁴⁴⁸

Занимљиво је да песник овде наглашава Цинтијине вештине којима је омађијан и више од њене лепоте, али да истовремено не пропушта прилику да јој и лепоту такође прикаже кроз многа поређења изражене визуелизације. Примећујемо да је и само поређење Цинтије са Аријадном из ове елегије засновано на посве другом моменту мита но што је то био случај у елегији 1.3.⁴⁴⁹ Можда и најзанимљивије место цитиране елегије, важно за контекст наше теме, јесте оно које следи и закључује поредбени део:

num tibi nascenti primis, mea vita, diebus
candidus argutum sternuit omen Amor?
haec tibi contulerunt caelestia munera divi,
haec tibi ne matrem forte dedisse putes.
non non humani partus sunt talia dona:
ista decem menses non peperere bona.
gloria Romanis una es tu nata puellis:
Romana accumbes prima puella Iovi,
nec semper nobiscum humana cubilia vises;
post Helenam haec terris forma secunda redit.

⁴⁴⁸ Не би ме нека освојила тол'ко ни лицем белим да сија / (ни љиљани сјајнији нису од шефице ми моје – / ко да се меотски снег са шпанским укршта минијумом, / ко када латице ружа плутају у снежном млеку) / ни начином на који јој се по меком врату таласа коса, / ни очима, двома буктињама истим, што звезде су моје, / ни да заблиста нека у арапској свили / (љубавник нисам што за цабе ласка), / колико ти кад одложиш вино и заплешеш фино, / баш ко некад Аријадна на челу Менада, / и колико кад еолске натегнеш песмом жице, / па учено свираш, лири Аганипе равно.

⁴⁴⁹ У елегији 1.3 искоришћен је ранији моменат, када је Аријадна мирна и уснула, по доспећу на острво Наксос, а тренутак пошто ју је Тезеј напустио. У елегији 2.3 поређење је засновано на готово крајњем моменту Аријаднине приче, када је по њу на Наксос већ дошао Бакхо, и када је њено тело далеко од смираја слике из елегије 1.3 – она је сада део Бакхове свите и постала је дружбеница Менада.

hac ego nunc mirer si flagret nostra iuventus?
 pulchrius hac fuerat, Troia, perire tibi.
 olim mirabar, quod tanti ad Pergama belli
 Europae atque Asiae causa puella fuit:
 nunc, Pari, tu sapiens et tu, Menelae, fuisti,
 tu quia poscebas, tu quia lentus eras.
 digna quidem facies, pro qua vel obiret Achilles;
 vel Priamo belli causa probanda fuit.
 si quis vult fama tabulas anteire vetustas,
 hic dominam exemplo ponat in arte meam:
 sive illam Hesperiiis, sive illam ostendet Eois,
 uret et Eoos, uret et Hesperios. (23–44)⁴⁵⁰

Песник своју вољену одваја од ефемерних бића и овоземаљских феномена и доводи је у везу са божанским – притом истиче Амора за божанског представника чије деловање уобличава Цинтијино постојање. Помен Хелене Тројанске⁴⁵¹ из стиха 32 враћа нас на квалификацију лепоте (*forma*) као кључне за Цинтијину презентацију. Тиме читалац остаје под утиском визуелних конекција и асоцијација на којима песма почива, а које се – заједно са мотивом контрастирања истока и запада – закључују дистисима:

si quis vult fama tabulas anteire vetustas,
 hic dominam exemplo ponat in arte meam:
 sive illam Hesperiiis, sive illam ostendet Eois,
 uret et Eoos, uret et Hesperios.

Скрећући посебну пажњу на ову елегију, са ставом да је неоправдано скрајнута због претпоставке да у њеном наративу песник није био конзистентан⁴⁵², Спелман (Spelman 1999: 128–129) нарочито истиче последње цитиране стихове и смешта у њих важно

⁴⁵⁰ Није ли ти по рођењу у данима првим, / сјајни Амор, кинувши, дао белег знан? / Дари су твоји од небесника самих, / даре – ти не мисли – да мајка ти даде. / Такве још није на свет донео порођај људски, / таква још добра за девет месеци зачала се нису. / Међ' Римљанкама једина си рођена са славом том – / да од њих свих с Јупитром легнеш прва, / никад пак више у профану постељу нашу. / У теби се лепота Хелене на земљу по други пут враћа. / Зар да се чудим сад што због ње младост ми гори? / И теби, Тројо, боље беше да страдаш. / Некад се чудих што у Пергаму рат онолки, између Азије и Европе изазва жена једна. / Сад пак мислим, да мудри сте обојица били – / ти Менелаје, што је назад затражи, ти Парисе, што не би лако спреман на то. / Леп лик њен вредан беше да због њега / и Ахил живот да, да чак и Пријам одобри рат. / Ако ко жели надићи славу сликарства древног, / нека за своју слику ко модел узме љубљену моју. / Било да је на западу покаже, било на истоку, / лако разгореће та и запад и исток цео.

⁴⁵¹ Позивајући се на прстенасту композицију, у одбрани тезе о валидности постојеће структуре елегије 2.3, Benediktson (1989: 12–17) истиче за важан мотив контрастирање истока и запада какво запажамо у наведеним стиховима, а чија је кулминација помен Троје и Хелене, као места највећег судара источне и западне стране света. На истом мотиву, нешто другачије форме, почива и увод у значајну Католову песму 11 (вид. Miller 1994), чиме би се могло и овде указати на присан дијалог који Проперције води са Католом, односно на снажан утицај који Католова поезија има на Проперција (нарочито у погледу преузимања интермедијалних конекција унутар текста).

⁴⁵² Због исказа са почетка у којима песник ниподаштава лепоту жене као важан фактор, и каснијег повратка на тему њене лепоте која се ипак испоставља пресудна за песникову чежњу и заљубљеност.

разјашњење – наиме, вољена се приказује као „објекат”, дакле, више као „ствар” него као особа.⁴⁵³ Отуда се њено постојање условљава најпре конструктом песника, а потом и Проперцијем, као стварним аутором песме, чему Спелман, као паралелу, види версификацијску окруженост поновљене речи *illam* у стиху 43 (тачније, указује на специфичности елидирања ове заменице). Такође, он наглашава да сва истакнута поређења искоришћена у опису Цинтије заправо њу сведе на фигуру постављену у свету који песник креира – у његову фантазију. Но, важно је притом приметити да сва поређења са почетка, и уопште када је на снази говор о лепоти вољене жене из текста, указују на природност њених атрибута⁴⁵⁴, што је у потпуној супротности са говором о њеним вештинама које су морале бити научене и стечене. Према Спелмановом тумачењу, заснованом на Лакановој теорији, испоставља се да песник може бити очаран само оном женом коју може он лично опскрбити објектом чежње (што би били елементи лепоте за којима је песник посегао у дескрипцији вољене), док је она, по себи, фантазија, *оно што не постоји*. Отуда, конструкт вољене жене, онакав каквим га приказује елегичар (у овом случају Проперције), није никакво подражавање стварности, нити копија нечег, већ аутентично, божанским ентузијазмом подстакнуто творење. Иако песму са почетка одликује снажна дескриптивна компонента, све до стихова 42–43 нема експликације директне паралеле нити односа песништва и ликовности. Међутим, са поменутих стиховима песник одлази корак даље у исказивању моћи своје песме, управо кроз формирање новог односа песништва и сликарства – свој (измишљени) текстуални конструкт предлаже сликару као идеју и модел за његово ликовно творење. Ваља уочити да и овом приликом Проперције заснива свој исказ на квалитету *forma* који од почетка приписује својој вољеној из текста, а који учвршћује управо кроз књигу 2б која следи по исписивању елегике 2.3, и који ће на крају кулминирати и прогласу монумента из елегике 3.2.

⁴⁵³ When Propertius offers to hand his mistress over to any artist who wishes to rival the old masters, she becomes, inasmuch as she is an exchangeable item, an object. It is exactly at the moment of objectification that shows her to be most completely and satisfyingly his, for the imaginary artist is just that – a creature of the poet’s mind who is at liberty to *use* (ponat) her for his art, *show* (ostendet) her from one end of the earth to the other, and *burn* (uret) peoples far and wide with her.

⁴⁵⁴ Узмимо за пример само једно од искоришћених поређења за очи вољене жене, где се оне пореде са звездама које измичу човековим могућностима да савлада природу и да тако, на пример, контролише њихово постојање. Отуда је песникова очараност атрибутима вољене већа и упечатљивија будући да се њена лепота рангира на скали моћи као чиста, неукротива природа.

Елегија 2.3 представља одличну припрему за паралелу коју Проперције у наставку корпуса сачињава у односу свог песништва према ликовној уметности, а коју врло директно исказује у елегији 2.12 којом се закључује претпостављени први (а) део друге његове књиге. Већ смо у почетним сегментима овог истраживања (2.3 *MORES: предодређење песника* и 2.5 *Хипотеза стварања: Проперцијева елегија 1.19*) били на трагу покушаја песника да, потежући симболику Аморовог лика и његову аналогију са Платоновим Еросом, свом стваралаштву пружи божанске домете. У овим одељцима дошли смо до закључка да Проперције – којег посматрамо као представника римских елегичара – трајност свог дела види у чињеници да је у песнику бог (Амор) који надилази обале смрти, а чији лик обезбеђује третирање песничког стваралаштва као учешћа у божанском. Међутим, овај аутор продубљује функционални спектар имплементирања фигуре Амора у своје стваралаштво. Са елегијом 2.12 у којој симулира уметничко репродуковање Аморовог лика кроз ликовност, чини се као да директније и са већом заједљивошћу и иронијом твори – премда, можда, ненамерно – одговор Платону. У овој елегији, песник директно помиње сликара (*pictor*) и његов конкретан рад, да би у завршним стиховима фокус певања пренео на песника (*scriptor*), увевши спону са својим лирским *ja*. Платонова критика заснована је понајвише на аргументу да стваралац мора савршено познавати суштину и природу оног што ствара, и да је у задржавању на квалитету појавности сликаног, односно певаног објекта, заправо мањкавост ове две уметности. Управо ту компоненту Проперције покушава да на себи својствен начин испуни у свом стваралаштву и да покаже да је суштинска упућеност сликара и песника у срж материје коју обликује и у њен садржај, потпуна и неупитна.

За разлику од Катула, на чијим многим достигнућима Проперције заснива своју поетику, код Проперција препознајемо систематичнији приступ оспоравању критике песништва, односно исказивања моћи властите поезије. Како смо већ истицали, најугицајнији критичар песништва, Платон, оспорава функцију уметности тумачећи је као репродукцију појавне форме неке идеје. Проперције пак кроз елегију 2.12 покушава да истакне како је у случају песничке уметности тај смер „имитације” супротан оном који предлаже Платон. У том виђењу, приметимо да је главни посредник смисла и значења песме, као и њене истинитости и верности „оригиналу”, искључиво сам аутор. То ваља имати на уму при приступању овом поглављу и у очекивању његових исхода.

Елегија 2.12 цела је посвећена опису бога Амора. Тачније, текст је осмишљен као похвала уметнику који је Амора осликао тако да његов физички изглед потврђује све његове карактеристике и атрибуте. Текст елегије следи:

QVICVMQVE ille fuit, puerum **qui pinxit** Amorem,
nonne putas miras hunc habuisse manus?
is primum **vidit** sine sensu vivere amantis,
et levibus curis magna perire bona.
idem non frustra ventosas addidit alas,
fecit et humano corde volare deum:
scilicet alterna quoniam iactamur in unda,
nostraque non ullis permanet aura locis.
et merito hamatis manus est armata sagittis,
et pharetra ex umero Cnosia utroque iacet:
ante ferit quoniam, tuti quam cernimus hostem,
nec quisquam ex illo vulnere sanus abit.
in me tela manent, **manet et puerilis imago**:
sed certe pennas perdidit ille suas;
evolat heu nostro quoniam de pectore nusquam,
assiduusque meo sanguine bella gerit.
quid tibi iucundum est siccis habitare medullis?
si pudor est, alio traice tela una!
intactos isto satius temptare veneno:
non ego, sed tenuis vapulat umbra mea.
quam si perdideris, quis erit qui talia cantet,
(haec mea Musa levis gloria magna tua est),
qui caput et digitos et lumina nigra puellae,
et canat ut soleant molliter ire pedes?⁴⁵⁵

Дакле, као што смо већ напоменули, главни актер је уметник (*pictor*) и његов таленат. Већ је у другом стиху истакнуто да је сликар тај кроз којег се реализовао потенцијал глагола *videre*, с тим што се у овом случају он не односи на опажај постојећег прозора из физичке реалности (наиме, говори се о виђењу бога, односно о својеврсној персонификацији нечег апстрактног, а то је љубавно осећање). Чињеница је да би се на овом месту могла повући

⁴⁵⁵ Ко год да Амору лик наслика дечака / зар не мислиш да су у тога чудесне руке? / Први тај скопча без разума заљубљени да живе, / и да се питања крупна бригама ломе лаким. / И још му крила ветру склона с правом дода / па учини да божац на људско срце слеће – / таласи час слева час здесна нас ломе, / јер ветар их никад не пушта да мире. / Наоружа га још, с правом, стрелом и луком, / а на раме с Крита тоболац му стави – / Пре но нападача спазимо, рањени већ смо / и нико још, безбедан, не умиче рани тој. / У мени осташе хици, и слика дечакова оста: / без крила је, без сумње, остао својих / те из груди да ми одлети немоћан сад је / и у крви ми без станка бојеве љуте бије. / Што ти мило тол'ко унутрини да обитаваш мојој? / Ако за стид знаш, острви се на другог ког. / Боље нађи неког што отров твој пробао није. / Не погађаш мене већ само танушну сенку моју. / Ако ли и њу стаманиш, шта ће претећи, ко ће те онда опевати? / (Где уметност моја је нежна, ту слава велика је твоја.) / Драге ми лик и црна ока два, прсте и меких стопала ход / ако мене не буде, да опева ко?

паралела са грчким глаголом *οἶδα* из које би могао уследити закључак о извесној сличности и реципроцитету. Уједно, са овим је глаголом истакнута моћ уметника да за своју публику визуализује и опризори апстрактно, поштујући критеријум верности и тачности приказаног, али и живописности и уверљивости. Док Платон у критици инсистира на обратном смеру у којем од појаве и изгледа бића тј. предмета, настаје, деловањем сликарске уметности, његов ликовни приказ, штур и према Платоновом мишљењу умногоне ограничен, Проперције, с намером или без ње, успева такво виђење да оспори: ликовни приказ Амора настао је искључиво захваљујући томе што сликар није ништа подражавао како Платон тврди, већ зато што он суштински познаје каква је природа Аморова. Читалац, односно посматрач, увучен је у улогу критичара уметничког дела, и од њега се очекује суд о успешности тога дела (*nonne putas*), при чему је суд о веродостојности уметничког дела истовремено и критика ствараоца – покуда или хвала.

Оно што је за нашу тему, а и за самог Проперција, далеко значајније, јесте да одбрани своју песничку уметност много пре но ликовну, какво је сликарство. Томе служи други део елегије, јер се већ на половини текста тема од општег усмерава на појединачно (*in me tela manent, manet et puerilis imago*), и то на конструкт песника лично. Дакле, није само сликар познавалац сржи своје творевине, то ће још више и убедљивије бити и песник. Он почиње да говори о себи у првом лицу у намери да што уверљивије и живље читаоцу представи нешто што је део његовог личног и „стварног” искуства – песник је кроз своја чула, а потом и цело своје биће, осетио и у континуитету и даље осећа деловање Амора. Отуда нам ова елегија можда и најјасније предочава значај увођења конструкта песника.

Наиме, већ смо видели како Проперције на основу Лукрецијеве утицајне филозофске поставке о неприкосновеној моћи природе у сваком појединачном бићу, оправдава своје опредељење за елегијски жанр. Будући да Платон инсистира на томе да стваралаштво ма које врсте може бити истинито једино ако сам стваралац познаје природу „бића” које ствара, сасвим је логично да би најјачи контрааргумент песников могао бити тај што пева о нечему личном, нечему што нико други не може „знати” боље од њега самог. Зато се Проперције опредељује да испева Амора који не само да је прошао кроз његово искуство и оставио о себи траг у песниковом сећању, већ се догодило нешто што је и сасвим неочекивано за

Аморову „природу“⁴⁵⁶. Проперције, вероватно не случајно, говори о слици (*imago*) Аморовој која је остала у његовом бићу, иако је могао да говори о самом Амору, без партијализације која је учињена опредељењем за слику наместо целог бића. Зашто би термин *imago* у контексту ове Проперцијеве песме могао бити од изузетног значаја за разумевање целине?⁴⁵⁷ Настојаћемо да у наставку то објаснимо, са уверењем да је са њим у вези и реализације идеје коју смо изнели – Проперције не само да жели да оспори Платона, већ да покаже да је он двоструко био у криву, и у осуди сликара, и у осуди песника.

На трагу смо, дакле, новог нивоа разумевања: уметник који је вешто и верно осликао Амора на основу властитог доживљаја, могао би бити сам наш песник који је уједно наратор и преносилац поруке у овој елегiji. Оно што Проперције жели да истакне јесте у исто време аутономност и истинитост уметности која произилази из снажне проживљености онога што се отелотворује у неком уметничком медију, као и премоћ песничке над другим уметностима, какво је, између осталог, и често помињано сликарство. Наиме, извориште уметничког продукта, у овом случају поезије, још једном се доказује да је у самом ствараоцу, и да је нераскидиво везано са његовом природом (о чему смо већ говорили ослањајући се на Лукрецијеве утицаје код Проперција). Штавише, слика коју би сликар као стваралац репродуковао у материји (у песниковом случају слика која је већ срасла са самим песником) није никакав подражај виђеног, већ нешто што је саставна и подразумевана компонента песничког стваралачког процеса. То значи да у стиховима, као претпостављеном продукту овог процеса, већ од самог почетка постоји и ова визуелна компонента као нешто истинито и одувек постојеће. Дакле, уметник-сликар са почетка елегije у ствари се врло суптилно преображава у уметника-песника, што кулминира и што се у потпуности разоткрива у завршним стиховима: ако песника Амор разори, ко ће да му опева славу и да га опише како је то овај песник, управо, учинио. Песник је једини који познаје у сржи ово биће и ко може да то истински реализује.

⁴⁵⁶ Природа Амора налаже да симболично лети са срца на срце, и по уривању својих стрелица да наставља даље свој пут. Оно што Проперције истиче јесте (као) да је Амор остао без крила и због немогућности да лети остао завек код Проперција (Gutzwiller 2019: 243).

⁴⁵⁷ Присетити се анализе значаја овог термина у анализи елегije 1.19 – 2.5 *Хипотеза стварања: Проперцијева елегija 1.19*. У истој елегiji је такође најављена и спона Аморове фигуре и женског конструкта.

Још једна важна ставка јесте чињеница да је Амор, основни садржај свег Проперцијевог стваралаштва, неодвојив од конструкта вољене жене у тексту. За конкретну Проперцијеву поезију тај конструкт је означен као Цинтија, а конкретизацијом овог конструкта, Проперцијева поезија је добила аутентичност и дистинкцију која је одваја од свих оних других поезија које певају о Амору⁴⁵⁸. Занимљив је начин како Проперције као вредне певања карактерише све Цинтијине физичке особине (нарочито наглашене у елегiji 2.3) које се поклапају са квалитетима истакнутим и код Амора:

„Песма тече у смеру од насликаног Амора (персонификоване љубави) до опеване Цинтије, и, како Проперције тврди, Цинтијина слика је истинитија. Проперције је једног уметника заменио другим, и једну тему (мит) заменио другом (Цинтија).” (Childree 2007: 128)⁴⁵⁹

Ови нас закључни стихови враћају на промишљање третмана женског објекта тј. конструкта у тексту, али нам и указују на значај домена визуелног у оквиру књижевне уметности. Стога нам улогу песника разоткривају у новом светлу – песник је стваралац са ауторитетом, изванредне природе и талента, јединствен у свом изразу и итекако пожељан у држави. Песничка уметност у Проперцијевој презентацији истиче свој значај и потврђује свој сјај надигравањем свих других уметности (на првом месту сликарства). Наш песник се опредељује да кроз суптилну паралелу са ликовношћу упечатљивије скрене пажњу на свој уметнички проглас. Томе у прилог говори и једна скорашња студија, чији целовит закључак илуструјемо:

„Нестанак елегијског песника (*si perdidit*) не зауставља само конкретну песму, већ и само постојање поезије, коју не представљају појединачно *doctae uirgines* као код Катула, нити само *doctae puellae* како је то у Проперцијевом случају, већ коју уопште симболизује *Musa leuis*. Док Муза (*domina, puella, mulier*) у исто време представља персонификацију и кључни квалитет елегије, *puella* ће у последња два стиха бити представљена кроз своје физичке атрибуте: глава, прсти, тамне очи. Штавише, њени кораци нису шепави попут оних у елегiji – како то у збирци *Amores* истиче Овидије – већ су *mollis*, у складу са декором теме римске елегије. Отуда се Проперцијева песма може посматрати као слика слике јер је писање

⁴⁵⁸ Томе у прилог говоре сва неретка спорења песничког конструкта унутар елегија са конструктима „других“, непријатељских лица, најчешће песника, којима песник брани слободу да о његовој Цинтији певају, или да се њоме на ма који начин баве.

⁴⁵⁹ The poem moves from the painted Love to the sung Cynthia, and the picture of Cynthia is, Propertius argues, the truer one. Propertius has replaced one artist with another, and one topic (myth) with another (Cynthia).

заправо *сликање речима*. Изрекавши да сликар има руку вредну дивљења због тога што је насликао љубав као детенце, Проперције заправо хвали очигледну *euidentia*, постигнуту наглашавањем типичних Купидонових атрибута” (Martins 2017: 188–9).⁴⁶⁰

Третирање елегичког песништва за *сликање речима* сасвим оправдава Проперцијев проглас сопственог песничког дела за *monumentum formae puellae*. Евентуално питање зашто песник користи идеју материјалног ликовног дела – којем пак увек изнова оспорава трајност – свакако се може разрешити најочигледнијим аргументом. Наиме, култура у којој елегичари стварају видно је усмерена на процес монументализације. Комуникацијска моћ материјалних монумента и даље је далеко испред потенцијала свих других артистичких медија. У том, најважнији аспект једног таквог споменика јесте управо његова форма – појавност, изглед, позиционираност – и управо се кроз његов визуелни аспект ишчитавају значења која споменик преноси. Отуда нема простора за запитаност над песничким опредељењем да такав аспект унесе у своје поетско дело и тиме га оснажи да са рецепијентима комуницира као да је било који монумент са улица Рима.

У Проперцијевим елегијама 1.19 и 2.12 недвосмислено смо предочили аутентично везивање фигуре Амора и лик вољене Цинтије које се пак наставља кроз целу другу половину друге књиге уоквирујући је као засебну целину.⁴⁶¹ Та увезаност кулминира на почетку треће књиге Проперцијевим прогласом свог песништва за спомен(е) лепоти вољене Цинтије. Одатле ћемо управо исцрпети основу за постављање наредног аргумента за доказивање хипотезе о одношењу елегичара према делу као споменику. Наиме, приказаћемо на примеру неколико Проперцијевих елегија, ликовне технике које песник користи у грађењу песничких фигура – понајпре женског конструкта, а уз њега и читавих песничких слика. Кренућемо од већ анализираних елегије 1.3 на чијем самом почетку

⁴⁶⁰ The absence of the elegiac poet (*si perdidit*) not only stops the *carmen*, but also the existence of poetry altogether, represented not by the *doctae uirgines* as in Catullus or the *doctae puellae* as in Propertius himself, but by the *Musa leuis*. Whereas the Muse (*domina, puella, mulier*) is at the same time the personification and the essential quality of elegy, the puella is announced in the two last verses by her physical attributes: head, fingers, and dark eyes. Furthermore, her feet are not limp as those in elegy, in his *uerba*, as suggested by Ovid in *Amores*, but *mollis* (soft) according to the decorum of the *res* in Roman elegy. Propertius’ poem, therefore, can be seen as the painting of a painting, for writing is painting with words. By saying that the painter had admirable hands for having painted the Love child, he praises the renderings *euidentia*, achieved by highlighting the typical attributes of Cupid.

⁴⁶¹ Према многобројним мишљењима (Lachmann (1816), Skutsch (1975), Lyne (1998), Murgia (2000), Goold (1990), Alvarez-Hernández (1997), Berry, (2012), елегија 2.12 третира се за прву елегију 26 књиге.

уочавамо јединствено ликовно поређење. Због специфичне природе ове песме која, мимо ликовних дела, има и снажну комуникацију са екфразом Католове песме 64, начинићемо и малу дигресију којом имамо намеру да предочимо посвојење ликовних техника у Католовој, за римске елегичаре, врло утицајној песми. Оправдање за такво скретање проналазимо у чињеници да је феномен интермедијалности у римском песништву са Католовом песмом 64 остварио свој пуни потенцијал и отуда постао пожељан у песничким тенденцијама да искажу моћ свог песничког дела и уверљивије утврде његову монументалну комуникацијску вредност.

4.1.3 Модалитети феномена *poesis visa*

Када говоримо о феномену *поезије која се види* на чијем смо се трагу нашли са претходним одељком истраживања, неопходно је предочити у чему се све овај феномен огледа у корпусу текстова којима се бавимо. Ми ћемо, у складу са досадашњим закључцима, корпус свести на Проперцијеву поезију. Премда у одабраном корпусу фреквентност бележења глагола *videre* и његових ближих и даљих синонима, не мора нужно указивати на заступљеност поменутог феномена, код Проперција је овај лексички маркер поприлично индикативан. Он се, с једне стране, своди на то да дескриптивно богате песничке слике, које нам конструкт песника доноси кроз своју личну перцепцију, можемо ишчитавати кроз паралелу са претпостављеним ликовним приказима⁴⁶². Међутим, морамо нагласити да је неретко много важније то на који начин песник уводи у своју песму простор за имплементацију ликовних карактеристика текста. Видели смо да је Катул до визуелног феномена допрео на врло аутентичан начин, уметањем екфразе брачног прекривача која му је послужила да уведе паралелну митску причу и развије је у епилиј. Код Проперција смо до сада приметили да директну ликовну, и уопште јаку визуелну компоненту овај песник најчешће остварује кроз јасна поређења (*as-if mode*). Но, премда у највећем броју случаја задржава овај вид текстуалних поредби са ликовним, он ипак домишља и шире оквире и

⁴⁶² Наглашавамо да, у највећој мери, постојање тих конкретних приказа који би били својеврстан узор или пандан, можемо само претпоставити зато што је највећи број дела зидног сликарства изгубљен, а затим, све и да их имамо сачуване, не можемо (када немамо јасну индицију и недвосмислену референцу) тврдити да су два конкретна уметничка дела у директној вези и дијалогу. Ми данас, свакако, можемо извести закључак о постојању конкретних слика и фресака на основу сачуваних, њима сличних, које потврђују да је постојала пракса да се нека тема ликовно приказује, или пак да је постојала пракса неког специфичног начина презентовања извесне теме и садржаја.

флексибилније контексте за ову врсту интермедијалног контакта. Добра илустрација овог нашег закључка јесте увод у елегичку 2.26а:

VIDI te in somnis fracta, mea vita, carina
Ionio lassas ducere rore manus,
et quaecumque in me fueras mentita fateri,
nec iam umore gravis tollere posse comas,
qualem purpureis agitatam fluctibus Hellen,
aurea quam molli tergo vexit ovis. (1–6)⁴⁶³

Дакле, Проперције користи контекст сна да искаже своје поређење вољене са Хелом. Исти моменат из митске приче за којом овде Проперције посеже, сачуван нам је на примеру једне потоње фреске из Помпеја што лако може да указује да је постојао неки сличан приказ и у Проперцијевом непосредном окружењу у времену у ком је живео⁴⁶⁴.



4.1 Фрикс и Хела, слика са западног зида триклинија Куће Холконија Руфа, Национални археолошки музеј, Напуљ⁴⁶⁵

⁴⁶³ У сну те, животе, по бродолому видех, / по Јонском се мору уморним рукама батргаш / и признајеш лажи што мени си рекла. / Глава ти натраг пада од натопљене косе дуге; / у таласима јарким на Хелу личиш, / збачену с меких овнујских леђа златних.

⁴⁶⁴ Приказ Фрикса и Хеле из Куће Холконија Руфа из Помпеја, датује се у године нове ере, након времена настанка Проперцијевих песама. Археолошка открића бележе и више приказа ове сцене на нађеној грнчарији, као и на мозаику у вили Сан Марко у Стабијима.

⁴⁶⁵ Репродукције коришћене у раду налазе се на сајту <https://commons.wikimedia.org> и потпадају у домен јавног власништва.

Ова Проперцијева песма већ нам у уводу испоставља многоструке медије и референце исказивања садржаја песничке слике, па су досадашња испитивања ових стихова већ открила укрштање чак три различите сфере – фантазмичан простор сна, референцу на мит и упут ка визуелној уметности.⁴⁶⁶ Многострукост референци на овај начин шири могућности ишчитавања значења песме што је важно и особено за Проперцијеву поезију која је сама по себи поприлично заптивеног значења због готово фрагментарних, недовољно разрађених фраза. У овом примерку, уснули субјект песме најпре посматра свој сан онако како би посматрач сагледавао слику (што га у извесној мери опскрбљује необичном дистанцом од онога што је суштински део његовог субјективног доживљаја), да би у другој инстанци на исти начин и сам читалац дојмио садржај песме. За то нарочито послужују стилистичка средства иначе предвиђена за сликарски домен и коначна интермедијална уобличења ликова који попримају димензију естетских објеката предвиђених за визуелно рецепирање.

Случај у ком песник користи опет сан за контекст песничке слике која ће обилovati дескриптивним елементима донетим у ликовном маниру, сретћемо код овог песника у елегији 3.3, непосредној следбеници чувене Проперцијеве елегије у којој проглашава свој *monumentum*. Но, у овој елегији песник неће уобичајено – како је то било на примеру елегије 2.26а, а и многих претходних које смо до сада нарочито истакли – поставити конструкт жене за објекат на којем се развија ликовна успоредба. Напротив, овог пута ће сам конструкт песника бити важна фигура слике која се даље гради:

Visus eram molli recubans Heliconis in umbra,
Bellerophontei qua fluit umor equi,
reges, Alba, tuos et regum facta tuorum,
tantum operis, nervis hiscere posse meis; (3.3.1–4)⁴⁶⁷

И овај пример, као и претходни, може се сврстати у најосновнији, а опет најдиректнији, модус исказивања феномена *poesis visa* у тексту римске елегије. Њиме се утврђује манир ликовних имплементација у елегијском стваралаштву а тиме се и јача наша теза о заснованости визуелних феномена у грађењу структура и садржаја љубавних елегија. Ова пак елегија утолико је важнија за наше истраживање будући да је део почетка треће

⁴⁶⁶ Видети Scioli 2015: 112–133.

⁴⁶⁷ Учини ми се да у финој сенци Хеликона лежим, / где извире речни Пегазов ток, / и да даха имам да изнети могу / краљеве твоје, њихова дела – захтевну песму, албански граде.

књиге и сачињава скупину песама у којима песник настоји да изнесе своја аутопоетичка хтења. У елегији 3.3 песник открива сан у коме се сусреће са Аполоном⁴⁶⁸ и музама, при чему је наглашена визуелна дескрипција и песникова свесност да је реч о сну. Дескриптивни део ове елегије⁴⁶⁹ отвара могућност да се успостави занимљива веза његовог стилистичког модалитета исказивања (али и самог пејзажа из садржаја) са конкретним примерком једног врло необичног а сачуваног зидног сликарства из виле у месту Боскорале, у непосредној близини Помпеја (слика 4.2):

parvaque iam magnis admoram *fontibus* ora
 (unde pater sitiens Ennius ante bibit,
 et cecinit Curios fratres et Horatia pila,
 regiaque Aemilia vecta tropaea rate,
 victricisque moras Fabii pugnamque sinistram
 Cannensem et versos ad pia vota deos,
 Hannibalemque Lares Romana sede fugantis,
 anseris et tutum voce fuisse Iovem),
 cum me Castalia speculans ex arbore Phoebus
 sic ait aurata nixus ad *antra* lyra:
 'quid tibi cum tali, demens, est flumine? quis te
 carminis heroi tangere iussit opus?
 non hinc ulla tibi sperandast fama, Properti:
 mollia sunt parvis prata terenda rotis;
 ut tuus in scamno iactetur saepe libellus,
 quem legat exspectans sola puella virum.
 cur tua praescriptos evectast pagina gyros?

⁴⁶⁸ Песму карактерише опште место елегијског оправдања одабраног жанра – наиме, песник исказује божанско одобрење да ствара у елегијском жанру. Према наративу песме, бог Аполон одвраћа песника од идеје да пише еп и враћа га на стазу жанра у којој до тада ствара. Исто опште место Овидије користи већ у првој елегији своје збирке *Amores* (*Arma gravi numero violentaque bella parabam / edere, materia conveniente modis. / par erat inferior versus; risisse Cupido / dicitur atque unum surripuisse pedem.*), али Аполонову фигуру замењује фигуром Купидона и већ на самом почетку објављује намеру да пародира стална места елегијског жанра: „Ovid has devoted the opening lines of the first poem of the *Amores* to explaining his defection from the ranks of the serious poets. Prop. 3.3, which is the Propertian equivalent of this poem, i.e. a face-to-face encounter with an authority figure who orders the poet to write love elegy, is not found until fairly late in the corpus. Propertius in that elegy meets two authority figures, Apollo (13–24) and the Muses, whose spokeswoman is Calliope (33–52). Apollo is, of course, the traditional Callimachean warning figure. Ovid by giving this role to Cupid, and a playful Cupid at that, has both introduced humor into this particular poem and told the reader much about the tone of his entire work. We can be sure that this was a deliberate subversion of the serious, Apollo-warning-poet motif because of an imitation of Prop. 3.3.” (Morgan 1977: 9–10)

⁴⁶⁹ Проперцијеву дескриптивност у овој поетички важној елегији Овидије присваја и преноси у своју, подједнако поетички важну елегију 3.1 у којој се сусрећу и надигравају персонификоване фигуре Трагедије и Елегије: *Stat vetus et multos incaedua silva per annos; / credibile est illi numen inesse loco. / fons sacer in medio speluncaque pumice pendens, / et latere ex omni dulce queruntur aves. / hic ego dum spatior tectus nemoralibus umbris, / quod mea, quaerebam, Musa moveret, opus. (1–6); hic erat affixis viridis spelunca lapillis, / pendebantque cavis turrana purnicibus (27–28).* Врло је индикативно и то што Овидије за опис трагедије користи слике сличне онима које је Проперције искористио у дочаравању Аполона, као и то што се у Овидијевој песми јавља пресликавање конкретне лексике (нетипичне за Овидијев корпус, а симболичне за поетички говор) која постоји код Проперција. Више о томе потражити у Morgan 1977.

non est ingenii cumba gravanda tui.
alter remus aquas alter tibi radat harenas,
tutus eris: medio maxima turba marist.' (3.3.5–24)⁴⁷⁰

Фигура Аполона за разлику од случаја у неким другим Проперцијевим елегијама (којима ћемо се у наставку опширније бавити) не чини део никакве скулптуралне групе нити је сама представљена као део ликовног домена, већ је живи конструкт (читалац може претпоставити и епифанија) у контексту нараторовог сна. Убрзо после Аполона, и музе из сна прелазе границу визуелног плана, те Калиопа, као њихова представница, дотиче песника, чиме он бива отргнут од реализма са којим види све ове слике и приближава се увиду у њихову имагинативност. Но, поменута сличност са ликовним остварењем на зиду виле у месту Боскореле, црпи се конкретно из описа пејзажа и специфичне смешаности два супротна аспекта којима је он обогаћен – природни и артифицијелни. Иако песник помиње пећину, у чему читалац бива наведен на мисао о неспутаној и необрађеној природи, убрзо песник ту пећину смешта у контекст у ком се проналазе и артистички елементи⁴⁷¹.

dixerat, et plectro sedem mihi monstrat eburno,
quo nova muscoso semita facta solost.
hic erat affixis viridis spelunca lapillis,
pendebantque cavis tympana pumicibus,
orgia Musarum et Sileni patris imago
fictilis et calami, Pan Tegeaee, tui;
et Veneris dominae volucres, mea turba, columbae
tingunt Gorgoneo punica rostra lacu;
diversaeque novem sortitae iura Puellae
exercent teneras in sua dona manus:
haec hederas legit in thyrsos, haec carmina nervis
aptat, at illa manu textit utraque rosam.
e quarum numero me contigit una dearum
(ut reor a facie, Calliopea fuit) (3.3.25–38)⁴⁷²

⁴⁷⁰ Чим усташца своја извору примакох силном / (на ком је отац Еније гасио некада жеђ, / оружје Хорација опево, и Куријације браћу, / Емилијев победни плен на царској донетој лађи, / Фабијево победоносно одлагање борбе, / несрећни сукоб код Кане без наклоности вођен божје; / Лара бег пред Ханибалом из римског њиховог дома, / и спас Јупитера гускиним гласом), / Феб ме из касталијског најпре осмотри гаја, / а онда ми пред пећином наваљен на златну лиру, рече: / „Шта с том водом сулудо петљаш? / Ко натера тебе да у херојски забасаш жанр? / Туда, Проперције, славу пронаћи нећеш – / малени точкови за ливаде су меке. / Књига је твоја да је на клупи листа / девојка сама док љубљеног чека. / Што редови су ти из намењеног испали тока? / Чамац талентом твојим ношен не треба да тежа. / Упри једно весло у воду, у песак друго пак, / сигуран бићеш – сред мора највећи је метеж.

⁴⁷¹ Литература, аналогно скулптуралним групама откривеним у Сперлонги, указује да се опис муза односи можда чак и на дела уметности, а не на фантазмагоричну литерарну представу. Тврдњу подупире и синтагма *imago Sileni* која се евидентно односи на ликовни приказ. Стихове 29–30 упоредити са Вергилијевом *Шестом еклогом*.

⁴⁷² То рече па од слоноваче упери плектрум к месту / где се по маховини нова утабала стаза. / Кад тамо пећина од украсног камења смарагдна, / и тимпани из шупљикавих што висе стена; / бакхички реквизити

До зелене пећине, чији колористички опис долази можда од прутева лозе бршљана којом је обрасла и пећина са зидног приказа виле Фанија Синистора (слика 4.2), води стаза начињена у блатњавом тлу. Дакле, већ на почетку описа уочава се контрастирање природних елемената, нетакнутих људским делањем, и оног што човек твори као какав *artifex*. Уметничко стваралаштво утолико више наглашава синтагма *affixis lapillis* која указује на присуство мозаика. Посебну пажњу привлачи и помен камена *rutex* који – макар када је песничко стваралаштво у питању – сугерише дотеран стил и богат артизам.⁴⁷³ Уз то, симболика воде и извора⁴⁷⁴, која се јавља већ са првим стиховима, у Проперцијевој песми носи метапоетску симболику и представљају песничко опредељење за извесни жанр што је у сагласју са поменутиим читањем симболике термина *rutex*. Дакле, читава поставка слике пећине не допушта слушаоцу да сметне с ума елемент артифицијелности сродној свим гранама уметности, а нарочито ликовности која твори конкретне материјалне артефакте, те често, заснивајући се на копистичким квалитетима, креира илузије и варке намењене мањкавој човековој перцепцији својственој чулу вида. Управо је један изванредан примерак стварања илузије поменута слика израђена у фреско-техници са северног зида кубикулума у вили Фанија Синистора.

Архитектонски (други) стил зидног сликарства који цвета у Проперцијевом времену има тенденцију да ствара илузију која се може прихватити као стварност и да статичне форме у извесном смислу оживљава. Но, пример наведеног зида и више је од тога будући да остварује контакт са крајоликом из окружења који се указује кроз стварни прозорски отвор са којим слика на зиду сачињава целину. У исто време, илузија архитектуре са слике чини јединство са стварним пејзажом, као што бршљан из пећине, творећи илузију природног бршљана, твори јединство са евидентним украсом истог облика исцртаним на

муза, Силена оца глинене лик, / и поред фрула, Пане тегејски, твоја; / А Венерине голубице, пратиље моје, / у Горгоонином језеру брчкају црвени кљун; / девет пак муза у рукама нежним, дарове испреда разне – / свака по усуду свом дар други: / једна бршљан увија о Бакхов тирс; / друга за песму штелује жице, трећа од ружа венац сплиће. / Једна из гомиле божица ових дотаче мене / (по лику, рекò бих, Калиопа била је то.)

⁴⁷³ „In the dedication poem for Catullus’ libellus, Catullus 1, a description of the external appearance of the papyrus role perform a programmatic function; that is, by metaphor and metonymy it locates the qualities of Catullus’ poetry within the aesthetic ideals of Callimachean poetry: lepidum, novum, libellum, expolitum and nugas refer to the polish and charm, innovation and refinement which the Neoterics prized.” (Batstone 1998: 125)

⁴⁷⁴ Како Проперцијева песма одмиче, испоставиће се да песник помиње два извора у самој пећини – који традиционално представљају стварање у епском маниру – и тек на крају трећи којим се представља елегијски жанр: Bellerophontei ... umor equi (2); Gorgoneus lacus (32); Philitea aqua (52).

архитектонском стубу (који пак опет представља илузију архитектуре нацртане на зиду у оквиру слике).



4.2 Северни зид кубикулума виле Публија Фанија Синистора, Метрополитен музеј, Њујорк

У четири Проперцијева стиха која следе по опису пећине истичу се поједини предмети и елементи ритуалног обележја (какви делом припадају бакхичким церемонијама) и који ни на који начин нису у сагласју са контекстом пећине, будући да су итекако део света артистичког стваралаштва (у случају маске Силена још је и наглашена њена материјалност и створеност, *fictilis imago*). Но, чини се, можда неочекивано, да се чак и у случају ових стихова може инсистирати на доминантној ликовној презентацији садржаја песме. Та се тврдња нарочито подупире зидним сликама из исте виле (слика 4.3):



4.3 Северни зид екседре виле Публија Фанија Синистора,
Метрополитен музеј, Њујорк



4.4 Источни зид екседре виле
Публија Фанија Синистора,
Метрополитен музеј, Њујорк

Зидна слика доноси многе симболичке елементе бакхичког веселја, а централним делом северног зида доминира Силенова маска, уз коју виси цимбал, да би, десно од цимбала, био насликан и тимпан⁴⁷⁵ (баш како то помиње и Проперције у својој песми, слика 4.4).

Са истицањем поменутих примерака зидног сликарства испоставља се да оно што би се нама данас као неупућеним⁴⁷⁶ читаоцима учинило недовољно јасно или сасвим неспојиво у Проперцијевој песми 3.3, плод је уплива јаке

⁴⁷⁵ Испостава прихваћеног тумачења слика из виле Публија Фанија Синистора учињена је према званичној каталошкој публикацији Метрополитен музеја: *Roman Frescoes from Boscoreale: The Villa of Publius Fannius Synistor in Reality and Virtual Reality* (Bettina Bergmann, Stefano De Caro, Joan R. Mertens, Rudolf Meyer), 2010.

⁴⁷⁶ Неупућеним понајпре с обзиром на познавање целокупне римске културне заоставштине и уметничких манира у општем смислу.

визуализације аутора који не преза од посезања за ликовношћу у обликовању властитог песничког израза. Детаљно истражујући ову Проперцијеву елегију, користећи се истом ликовном паралелом, Шоли примећује све ове специфичне елементе који међусобно воде дијалог, а који смо ми у нашем истраживању назвали интермедијалном везом. Притом, ова научница закључује да у обе сфере – и ликовној и литерарној – сви истакнути елементи имају функцију да створе привид нечег уверљивог што истовремено прикрива да је своју уверљивост (за реципијента, било да је посматрач или читалац/слушалац) изградило вештачки, управо неким артифицијелним начином.⁴⁷⁷ Стога, специфична ликовна перцепција поезије и у овом случају може се третирати као још један начин да се изрази моћ песништва и да се одбрани од критике копистичког манира.

4.1.4 „Аполон од себе лепши”: Проперцијева елегија 2.31

Претходна два одабрана примерка на којима смо илустровали неке од модуса исказивања феномена *poesis visa* готово у потпуности заснована су на присном дијалогу са конкретним ликовним праксама које нам бележе и сачувани артефакти визуелне уметности. Пример из Проперцијеве елегије 2.31 још више се приближава поменутој идеји будући да недвосмислено и директно реферише на конкретни архитектонски комплекс и његове скулптуралне елементе. Погледаћемо најпре текст елегије 2.31, у којој се као потицај за садржај песме узима посвећење Аполоновог храма на Палатину⁴⁷⁸:

QVAERIS, cur veniam tibi tardior? aurea Phoebi
porticus a magno Caesare aperta fuit.
tantam erat in speciem Poenis digesta columnis,
inter quas Danaï femina turba senis.
hic equidem Phoebō visus mihi pulchrior ipso
marmoreus tacita carmen hiare lyra;
atque aram circum steterant armenta Myronis,
quattuor artificis, vivida signa, boves.

⁴⁷⁷ „My acknowledgment of these shared features serves as a point of departure for an investigation that is intended to help us understand how these features might have encouraged certain modes of viewing in both visual and literary contexts... The key technique employed for eliciting viewer response in all of these cases is the creation of the appearance of something believable to the viewer, which, at the same time, masks for the viewer (or reader) the techniques employed to achieve that appearance.” (Scioli 2015: 135)

⁴⁷⁸ Аполонов храм је најупечатљивија тачка „елитног” Палатина на којем се налази Forum Augustum за који се тврди да је био конципиран према пропозицијама које налаже Августов „aggressive masculine program”, и да се заснивао на редефинисању римског идентитета који је још од најранијих времена био у најчвршћој спреси са традицијом мушкарца-војника и ратника: „Augustus replaces the female-oriented decorative scheme with an aggressively masculine program, where females are only shown as architectural supports, and as indicative of his own conquered nations” (Evans 2009: 139).

tum medium claro surgebat marmore templum,
 et patria Phoebos carius Ortygia:
 in quo Solis erat supra fastigia currus;
 et valvae, Libyci nobile dentis opus,
 altera deiectos Parnasi vertice Gallos,
 altera maerebat funera Tantalidos.
 deinde inter matrem deus ipse interque sororem
 Pythius in longa carmina veste sonat.⁴⁷⁹

Дакле, Проперције уводом у песму мотивише потоњи опис храма који чини срж песничке слике – наиме, дедикација храма је узрок што конструкт песника касно пристиже на праг своје драге. На овај начин Проперције, не само као текстуални конструкт, већ и као стварни песник, проналази ваљани разлог којим би се пред собом и читаоцима могао оправдати⁴⁸⁰ за наизгледно удаљавање од основне теме и предмета свог певања – жене и љубави. Елементи описа архитектонског комплекса које проналазимо код Проперција, а који се потврђују и сведочанствима других писаца⁴⁸¹, обухватају компоненте које ћемо појединачно и прецизно разложити у редовима који следе. Најпре Аполонов портик начињен од наизменичних статуа Данаида и стубова исклесаних у страном⁴⁸², тачније пунском мермеру. Потом мермерни Аполон са лиром (не знамо тачно у коју врсту пластике бисмо га уврстили, да ли се ради о скулптури, рељефу или нечем трећем); надаље се, у близини жртвеника, уочавају Миронове скулптуре бикова, да би видно поље одмах потом

⁴⁷⁹ Касно што стижем, питаш ме. Не знаш ли зар / златни да портик Цезар посвети Фебу? / Призора ли красно! Окружен стубовима је пунским, / а међу њима многе кћери су старог Данаја. / Ту мермерни Феб на ћутљивој лири заустео песму – / лепши ми се чинио и од себе сама. / Око олтара говеда беху Мирона, / четири на броју скулптура тих, одвећ живахних. / У средини уздиго се у мермеру сјајном храм, / од рођене Ортигије Фебу дражи стан. / На врху забата кочије Сунца, / на улазу од либијске слоноваче врата: / на крилу једном због Гала са врха Парнаса палих / туга, на другом пак због смрти Танталове кћери Ниобе. / Коначно крај мајке и сестре питијски бог сам, / у дугој се хаљи оглашава песмом.

⁴⁸⁰ Неусаглашеност различитих манускрипта пречи нам сигурно сазнање да ли је и потоња елегича 2.32 део исте теме, те представља наставак елегиче обележене редним бројем 31 (све је више научних мишљења да су елегича 31 и 32 заправо два дела једне целине). Увидом у текст елегиче 2.32 срећемо помен религијски значајних места, као и реферисање на окружење и атмосферу Помпејевог портика. Претпоставци о унутрашњој повезаности елегича 31 и 32, које чине тзв. елегички диптих, доприноси специфичан тон који се одликује многобројним карактеристикама судских говора у којима се смењују напади (нпр. почетно *quaeris* које имплицира Цинтијин упит и напад; потом осуда Цинтије коју проноси мњење – *turba, fama, rumor, fabula*; питања из стиха 2.32.41), и одбране уз правдање (Проперцијев први аргумент да касни због дедикације портика; текст 2.32.25 и даље може се, штавише, читати у светлу претпостављених Цинтијиних речи, аналогним онима на одбранама при судским процесима). О питањима из стиха 2.32.41 „an quisquam in tanto stuprogum examine quaerit / Cur haec tam dives? Quis dedit? Unde dedit?” проналазимо референцу (Bowditch 2009: 417) на идеју да су речи преузете по узору на Цицеронов судски говор *За Целију*, као и угледањем на Католову песму 68 (Batinski 2003: 620–21, 625).

⁴⁸¹ Видети Miller 2002: 132 и даље.

⁴⁸² Код Овидија су наглашени стубови као *columnis peregrinis*, а такође је и Данај, отац Данаида (за којег Проперције не даје индикацију да је приказан, док Овидије то чини), означен атрибутум *barbarus pater*.

испунио блистави Аполонов храм са Сунчевим кочијама на врху и са улазним вратима на чијем су једном крилу приказани Гали збачени са Парнаса, док им је на другом крилу приказ погребца Ниобине деце, Танталових потомака. Дескрипција кулминира у призору самог бога Аполона између мајке и сестре⁴⁸³.

Дакле, путања нараторовог погледа структурира песму и управља њено читање. У поређењу са другим песмама из књиге 2б које смо нарочито истицали, а у којима је *forma* и посматрање мотивска окосница, ова песма заокреће очекивани фокус са сагледавања женског конструкта на посматрање стварних ликовних и архитектонских монументата. Но, заокрет се чини кроз тесну асоцијативну везу са песмама из ове књиге у којима је Цинтијино тело главна тема – понајпре са већ анализираним песмом 2.29. За елегију 2.29, поредећи је кроз дијалог који остварује са елегијом 1.3 и који се води на траговима сцене из Катулове песме 51 и на траговима идеје перцепције каква је описана код Лукреција, утврдили смо да приказује песниковов доживљај призора вољене изван граница њеног сензорног перципирања, као да је реч о артифицијелном објекту а не стварној жени. На стиху из елегије 2.29 – *obstipui: non illa mihi formosior umquam / visa* – на ком се најчвршће и њена веза са елегијом 1.3 остварује, почива и најдиректнија спона која ову елегију, као претходницу, спаја са елегијом 2.31. У предочавање призора који чини уснула Цинтија, чедна и лепа, имплементирана је, дакле, посматрачева субјективност – баш као што је то био случај код Катула у песми 51 која нам је и у анализи песме 1.3 послужила као прототекст (*mihi visa* из елегије 2.29 аналогно је Катуловом *mihi videtur*).⁴⁸⁴ У потоњој елегији, 2.31,

⁴⁸³ Ниједним се атрибутом не истиче артифицијелност овог приказа, због чега се намеће мишљење да је можда реч о самој епифанији бога, а не о његовом скулпторалном приказу.

⁴⁸⁴ Проперцијев песник, како примећујемо, најчешће је у улози посматрача „лепог“, било да је носилац квалитета „лепог“ жена или неживи објекат попут ликовног предмета или архитектонског комплекса. За последицу ова улога доноси извесну омађијаност или снажну физичку реакцију, што је како смо већ истицали, елемент установљен још у Катуловој поезији (51.1–6): *Ille mi par esse deo videtur, / ille, si fas est, superare divos / qui sedens adversus identidem te / spectat et audit / dulce ridentem, misero quod omnis / eripit sensus mihi [...]*. Катул је, као песнички конструкт у тексту, посматрач. Он види две фигуре: једна је фигура „супарника“ који нетремице седи пред вољеном (Лезбијом), док је друга фигура сама вољена Лезбија. Из стихова јасно ишчитавамо појавност и призорност поменутих фигура (*videtur*), као и Катулов субјективни доживљај и учешће у ситуацији (*mihi*). Фокус посматрања у уводним стиховима јесте на мушкој фигури, и тај мушкарац (*ille*) у ствари чини „spectacle“ – према термину који је Bowditch (2009) интензивно користила у анализи Проперцијевих елегија 2.31 и 2.32. Пре но што уследи опис чувене телесне реакције у Катулу-конструкту унутар текста, искрсава помало проблематична реченица коју уводи једно *quod*. Збуњујуће је то што нам се ничим не појашњава на који део претходне ова реченица реферише, односно да ли се Катулу-конструкту сва чула одузму зато што је на снази реакција љубоморе што неки други мушкарац ужива у погледу на Лезбију, или је по среди констатација да Катул-конструкт присуствује сцени где други мушкарац успева да очува разум и издржи гледање и слушање Лезбије што (иначе) Катул види као немогућу мисију јер њега лично доводи до

Проперције понавља сличну песничку слику и језичку конструкцију: *hic equidem Phoebos visus mihi pulchrior ipso / marmoreus tacita carmen hiare lyra*. Субјективност (*mihi*), као и опризорење (*visus*), поново су здружени.

У двома Проперцијевим песмама, 2.29 и 2.31, у песничкој слици коју смо управо предочили, промењен је једино објекат посматрања. Мада, морамо приметити да је у обема елегијама он измењен у односу на објекат из Католове песме 51 коју узимамо за идејни прототекст у оба случаја. Док Католов песник посматра на првом месту Лезбијиног посматрача, па тек уз њега саму Лезбију, Проперцијеви објекти посматрања су разложени и сведенији: на првом месту је то Цинтија (2.29), док је на другом месту статуа Аполона (2.31). Узмемо ли у обзир и то што у другој елегији диптиха коју чине песме 2.31. и 2.32, имамо директно реферисање на Католову Лезбију – *o nimium nostro felicem tempore Romam, / si contra mores una puella facit! / haec eadem ante illam iam impune et Lesbia fecit: / quae sequitur, certe est invidiosa minus*. (2.32.43–46) – можда се већ на месту корелације виђења статуе Августовог Аполона и песникове драге, а кроз призму модуса посматрања преузетог из најпознатије Католове песме, сагледавају и два вида стваралаштва која корелирају у свести тадашњег света, а нарочито уметника. У први вид сврставало би се материјално, на првом месту архитектонско стваралаштво које политички-пропагандно али и уметничко-естетски обликује физички простор тадашњег Рима, и које је домен делања Октавијана Августа (и свих других моћних појединаца произашлих из друштвене елите⁴⁸⁵). На другој страни се као пандан првом типу издиже књижевно стваралаштво које може понети пропагандни карактер (али и не мора) и чија је преокупација естетска и уметничка вредност.

Приступимо сада детаљнијем сагледавању одступања која се могу уочити у стилски и технички подударном модусу приказивања у двома поменутих елегијама. У случају елегије где је Проперцијев објекат посматрања женски конструкт (Цинтија), за придев *lep* искоришћен је термин *formosus/-a*, док се у случају посматрања статуе Аполона посегло за „синонимом” овог придева – *pulcher*, чије значењске нијансе саме оправдавају

стања да му сва чула буду обузета и одузета. Ова језичка недефинисаност је управо разлог који нам оставља недоумицу да ли је омађијаност и одузетост тела реакција која проистиче из осећања љубоморе или претеране заљубљености. Ово, намерно или не, отворено значење Католовог стиха, омогућује и различита читања наслеђене Католове идеје унутар Проперцијевих елегија, које су и без референци на Католо, саме по себи пречесто згуснутог и уплетеног значења и међусобног одношења.

⁴⁸⁵ Један од таквих примера је Помпеј. Детаљније објашњење оваквих пракси потражити у Edwards 1993 и Bartsch 2006.

своје употребно место. У Катуловој поезији проналазимо занимљиво место сусрета ова два придева у песми (С. 86) коју преносимо у преводу: Лепотица је Квинција за многе, / мени витка, зорна, стасита – толико. / Свега у њој, засебице, признајем да има. / Ал' порећи морам да лепа је цела: / љупкости ни грама, мудрости ни зрнца. / Лепотица за ме Лезбија је красна: / у њој свију жена сабрала се дражест. У фусноти су преводиоци брижно додали појашњење које преносимо у целости:

„Контраст између лепоте Квинције и Лезбије заснован је делом на значењским нијансама, па можемо рећи и разликама, придева *formosus* и *pulcher*. *Formosa* (у нашем преводу „лепотица”) осликава физичку, оком видљиву лепоту (Ernout 1947: 65), док се *pulchra*, иако може имати значење физичке лепоте, најчешће користи у једном апстрактнијем, готово моралном значењу. У жанровима попут епа где се инсистира на дигнитету и унутрашњој лепоти јунака, чешће се среће други придев, док је у жанровима који се базирају на дескрипцијама спољашњег света заступљенији онај први. Добар пример овакве тврдње јесу Вергилијева дела. Вид. Lipka 2001: 8.” (Маричић, Раденковић у Катул 2018: 15).

Из оваквог образложења следи да жена у описаној ситуацији Проперцијеве елегije, омађијава својом појавношћу и лепотом која је похрањена у физичком изгледу, док у случају Аполонове статуе песник, да ли из религијског подразумевања позитивног аспекта једног бога, не жели да истакне истанчани таленат самог вајара који је створио леп приказ, него целокупну лепоту бога која се подразумева већ чињеницом да је бог.

Корак даље у нашем расложњавању поменутих одступања био би контекст у ком искрсава (слично) поређење у две песме, будући да се у обема среће компаратив (*formosior/pulchrior*). Тврдња о Проперцијевом надигравању два уметничка медија – ликовног и књижевног – које се протеже кроз читаву његову поезију – на коју нам је неколико досадашњих трагова (барем у случају прве две књиге) указало – проналази и овде своју потврду. У случају Аполонове статуе из елегije 2.31 истакнута је њена материјалност, те је Аполон *marmoreus* (мермерни) приказан тј. виђен као лепши од *ipso Phoebos* (самог (правог) Аполона). Дакле, наш наратор показује потпуну свесност контекста у којем се налази, па и чињенице да се ради о статуарном приказу и једном од примерака стварног

бога Аполона, који као оригинал стоји са друге стране и омогућује поређење. У елегiji 2.29, на месту компаратива *formosior* који дефинише женски конструкт, то већ није случај.⁴⁸⁶

Крај компаратива *formosior* у стиху Проперцијеве елегije 2.29, за разлику од компаратива *pulchrior* из елегije 2.31, не проналазимо именицу у аблативу која би представила фигуру у односу на коју се остварује поређење, као што је то био случај са аблативом *ipso Phoebō* из елегije 2.31 (у односу на самог Аполона). Цинтијин случај је специфичнији: наиме, песник исказује да је Цинтија (изгледала њему) лепша но икад, што имплицира да се објекат посматрања пореди у односу на себе сама. Будући да је Цинтија текстуални и књижевни конструкт, који се дефинише само према својим претходним приказивањима у тексту, или пак према приказивањима других женских књижевних конструката која су јој претходила⁴⁸⁷, онда оваква формулисаност може да говори у прилог

⁴⁸⁶ Много је могућег подтекста који се на месту овог стиха може наслутити: да ли је Проперције имао намеру да отвори питање вредности Августовог градитељског дела које се ствара са намером да запрепасти посматрача, док се много мање полаже на питање „истинитости” уметности која се на тај начин ствара; да ли је желео да освести своју публику о питању снаге уметности уопште и да искаже своју личну потребу и општи захтев да се уметност као таква поштује и не спутава? (Уз све поменуто, не треба да заборавимо на већ доказану контрареакцију на Платонову критику, у којој песник, кроз доказивање надмоћи песничког над ликовним медијем, одобрава Платонову критику само у оној мери у којој се она тиче ликовног уметника као „подражаваоца”). Упознати се са детаљнијим релацијама у оквиру ове песме код Hubbard 1984: 287 и даље. У нашем рашчитавању песме, идеје из овог (давног) истраживања попримају друкчији правац: уметност, дакако, може бити инструмент за скривање и преиспитивање физичке стварности, али може и помоћи да се сагледа и открије истина (на шта нам је наведена студија указала). Ипак, кроз нашу анализу наслућује се пак један други песников став – не може свака врста уметности подједнако да достигне истину.

⁴⁸⁷ То је управо случај са поменом Лезбије и других женских примерака из мита која су истакнута у елегiji 2.32: 'Cur haec tam dives? quis dedit? unde dedit?' / o nimium nostro felicem tempore Romam, / si contra mores una puella facit! / haec eadem ante illam iam impune et Lesbia fecit: / quae sequitur, certe est invidiosa minus. / qui quaerit Tatios veteres duosque Sabinos, / hic posuit nostra nuper in urbe pedem. / tu prius et fluctus poteris siccare marinos, / altaque mortali deligere astra manu, / quam facere, ut nostrae nolint peccare puellae: / hic mos Saturno regna tenente fuit, / et cum Deucalionis aquae fluxere per orbem, / et post antiquas Deucalionis aquas. / dic mihi, quis potuit lectum servare pudicum, / quae dea cum solo vivere sola deo? / uxorem quondam magni Minois, ut aiunt, / corruptit torui candida forma bovis; / nec minus aerato Danae circumdata muro / non potuit magno casta negare Iovi. / quod si tu Graias es tuque imitata Latinas, /semper vive meo libera iudicio! (2.32.42–62).

Песник повезује елегiji 2.31 и 2.32 темом сумње на неверство драге и мотивом „одсуства” (у мотиву одсуства актери су у овим двама елегijaма заменили улоге: у првој елегiji је песник тај који је одсутан, док је у другој то Цинтија.). Ипак веза је подоста замршена. Уколико бисмо пренебрегли могућност да се две наведене елегije ослањају једна на другу и међусобно допуњују, утолико би са завршетком текста елегije 2.31 дијалог започет између Проперција и Цинтије глаголом *quaeris* остао незавршен, а сама елегija 2.31 била би у целисти једна екфраса која надаље не имплицира никакво дубље значење, што пак код Проперција, као и пре њега код Катула, ретко када може бити случај. Наиме, мотив кашњења, односно одсуства започет у 2.31 нашироко се наставља у елегiji 2.32, само што је изокренут, те је Цинтија та која измиче видокругу заљубљеног песника. Прекрет ове врсте, уз исти мотив одсуства и чекања, познат нам је већ из структуре елегije 1.3: Проперције у позној ноћи пристиже код уснуле Цинтије и бива морен мислима о њеном евентуалном неверству, да би се перспектива читања убрзо променила, те је Цинтија постала фокус читања упутивши Проперцију прекор: *tandem te nostro referens iniuria lecto / alterius clausis expulit e foribus? / namque ubi longa meae consumpsti tempora noctis, / languidus exactis, ei mihi, sideribus?* У нијансама при ритму описа

књижевном стваралаштву (што и очекујемо од једног песника). Наиме, за разлику од ликовне представљености и архитектонских конструкција, текстуални конструкти поседује извесну самосталност и могу бити апсолутно самодовољни. Зато је Цинтија потпуно ослобођена од било каквог спољашњег упоређивања, јер је унутар текста/песме, који се неретко вокализује и на тај начин постоји кроз потпуну дематеријализацију.

На хоризонту оваквог разумевања покушаћемо да проширимо стиховани материјал који испитујемо и продубимо закључке. У елегији 2.31 помињу се две статуе Аполона о којима је Хабард (Hubbard 1984) темељно писао, разложивши њихове појединости и разлике које ћемо овде делом приказати (у оној мери у којој су важне за наше истраживање). Због наративног тока песме који подразумева кретање конструкта песника у правцу од портика ка храму, претпостављамо да се друга статуа Аполонова налази унутар храма. Последњи стих елегије 2.31 открива нам притом да су атрибуције Аполона на овом (другом) приказу доста другачије од претходно описане статуе унутар архитектонског комплекса (2.31.5–6). Ти последњи стихови гласе:

deinde inter matrem deus ipse interque sororem
Pythius in longa carmina veste sonat. (2.31.15–16)

Посматрано из језичке перспективе, није уочљива никаква јасна назнака да се не ради о богу лично, тј. избрисана је разлика између правог бога и његове статуе. Штавише, остаје простор за претпоставку да је реч о епифанији, али се, вођени логиком претходних стихова усмерених на опис архитектонског комплекса и његових ликовних елемената, претпоставља да ипак није реч о епифанији. Оно на чему цитирани стихови инсистирају јесте гласовна моћ приказаног Аполона⁴⁸⁸: он испевава песме.

објекта посматрања, на песму 1.3 реферишу, дакле, и елегија 2.32 баш као и елегија 2.31. Док елегија 1.3 ритмично, кроз призму конструкта песника, описује вољену жену као предмет посматрања, елегија 2.31 истим ритмом, прецизношћу и песниковим саучествовањем, описује Аполонов храм. Дакле, реферисања међу песмама и преплетеност мотива су многострука, и не могу се свести и упростити са лакоћом.

⁴⁸⁸ Врло брзо ће се представа Аполона још једаред појавити, у елегији 3.3 (што смо приказали у претходном одељку истраживања). Међутим, Аполон у тој песми коначно остварује потенцијал који има у оквиру књижевности: глас. У овој елегији песник говори о сну у коме се сусреће са Аполоном и музама, са наглашеном свесношћу да је сан само контекст у којем се ситуација дешава. Најпре, осећамо хлад подно Хеликона који нас припрема за настанак песме, како је то бивало у пастирским песмама, да бисмо ускоро били пренети у домен сна где песник бива посматран у сопственој визији, и где се Аполон епифанично обраћа песнику. У поређењу са већ поменутом песмом 2.31 Аполон је у сну песника из елегије 3.3 заправо фигура која за разлику од своје скулптуралне представе, проговара. *Tacita lyra marmoreus* постаје *lyra aureata*, а истицањем материјала, наглашава се да није реч о скулптуралној, неживој представи. „The statue-like god

Претпоставимо да се надигравање два уметничка медија – ликовног и књижевног – овде наставило. Ако Аполон пева, његов главни атрибут у овој представи јесте покровитељство над поезијом. То свакако иде на руку тврдњи коју заступамо, а коју смо у истом облику истакли и у закључку тумачења Проперцијеве технике приказа Цинтије из елегије 1.3 – Аполон, стваран и истинит, онај који поседује моћ говора уз све друге способности традиционално приписане овом божанству, односно његовој живој персонификацији, може да постоји у уметности, али не у облику статуе, већ као конструкт у оквиру поезије⁴⁸⁹, и то баш онакве какву Проперције пева. Томе у прилог говори и контекстуална анализа термина *memorare* код Проперција, у којој смо чак на два места (3.11.69–70; 4.6.77–79) учили везивање овог глагола меморијализације за фигуру Аполона.

У истој анализи нарочито смо већ нагласили да је преплет референце на ликовни приказ овог бога и на његову фигурацију у тексту готово неразнатљив због праксе установљене по Акцију, али да је велика вероватноћа да песник управо ту поливалентност његове фигуре користи за креацију властите поруке.⁴⁹⁰ Све у свему, Аполон као такав постаје важна фигура у којој се ишчитава улога песме у меморијализацији, па чак и историзацији одабраног догађаја, места и лика. Истовремено, на месту његове фигурације у елегии, указује се модалитет песниковог односа према песми као монументу.

becomes animated with his verbal adress to the poet. Narrator changes his emphasis from Appollo's prop (aurata lyra), posture (nixus) and position to his speech and eventual movement (dixerat, monstrat)” (Scioli 2015: 135).

⁴⁸⁹ Чини се да је за нашу тезу значајно уплитање говора и речи оног другог (било да је то Аполон или вољена Цинтија), јер су таква места покривена и медијумом текста и медијумом гласа. Узећемо слободу да кажемо да су таква места жива слика објекта песничке имагинације. Али приметимо да у елегии 2.31 која здушно прати опис Аполона, Цинтијин говор бива само учтан од стране реципијента и критичара, за разлику од Аполоновог говора из треће књиге који је интерпункцијом експлицитно наведен. Може бити да кроз Проперцијеве четири књиге поезије можемо пратити и развој његове поетике и нова решења која у том развоју аутор проналази. То говори у прилог тврдњи да се у корпусу римских елегичара, у овом случају Проперција, открива постојање аутопоетичке (само)свести, те да се песници упиру да се самопотврде и осигурају своје место у кругу стваралаца оних актуелних, али и свих оних претходних кроз историју књижевности. То нас враћа на референцу коју Проперције чини према Катулу. Није ли и Катулова песма 72, врло слична Проперцијевој 2.31, извор ишчитавања Лезбијиних речи, иако нису наведене, те их преводилац снажно осећа и преноси, уз скромно оправдање да то чини само зарад полетнијег ритма и ефектнијег дочаравања песникових емоција (Катул 2018: 25): „Катул, па Катул!”, тако си, Лезбијо, говорила некад. / „Нико други! Крај Катула живога зар Јупитера да желим?” / Волех те више неголи што би обичан човек волео жену, / била си мени што деца су оцу ил’ зетови што су му мили. / Сад већ знам те: иако ме жеља још снажније пржи, / ипак те мање штудем, све си ми више јефтина и лака. / „Како то?”, питаш се. Оног што воли неправда тера / да воли још јаче, а љубав своју све мање да цени.

⁴⁹⁰ Видети стране 57–60. овог истраживања.

4.1.5 На трагу сликарства: Проперцијева елегија 1.3

Не бисмо много погрешили ни када бисмо овај одељак истраживања назвали „The Portrait of a Lady” баш како је то учинио и Брајан Брид у својој шармантој студији у којој се бави елегијом 1.3. Секста Проперција (Breed 2003: 34). Овим се одељком истраживања наново фокусирамо на женски конструкт као објекат естетизације у односу на који се гради контекст и значење песме. Исти мотив је уобличио и наслов поменуте студије Брајана Брида, а све због добро позната три примерка (*exempla*) из увода песме на која смо се већ у неколико наврата освртали (нарочито на поређење са бакханткињом које чини и алузију на Католову песму 64 која је у извесној мери прототекст ове Проперцијеве елегије). Носећа идеја Проперцијеве песме 1.3 сасвим је подређена конструкту жене који је њен главни елемент, не само у тематском смислу већ и када говоримо о енергији песничких слика и о визуелном елементу песничког текста (*poesis visa*). Управо ће се тим специфичним аспектом баш овај песнички текст – елегија 1.3 – препоручити још једном за анализу, с тим да ће она овог пута бити подузета са позиције приступа ауторовом односу према тексту кроз конструкте, али и кроз сито интермедијалног приступа који смо већ истакли за значајну компоненту нашег испитивања.

Сам почетак ове елегије⁴⁹¹ указује на два песникових извора пригодна као средства у грађењу значења саме песме. Први извор је ликовна уметност, о чему је забелешку оставио и професор Флашар, указујући на ликовне приказе који су чак и нама данас добро познати, али које треба разумети чисто као илустрацију заступљености наведених тема:

„Ова су поређења будила сасвим прецизне и пластичне слике пуне чари баш стога што су уједно и реминисценције на позната уметничка остварења. И нама је сачувана изванредна скулптура уснуле Аријадне – сада у Ватиканском музеју у Риму – и помпејанска фреска са сликом исцрпљене баханткиње – смештена данас у национални музеј у Напуљу.” (Будимир Флашар 1963: 389).

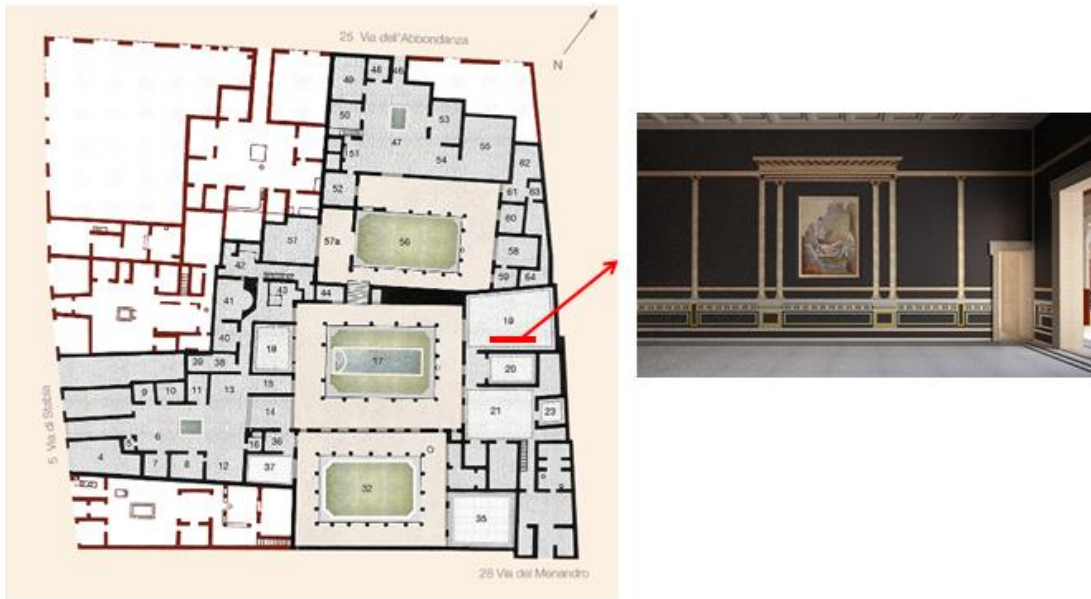
⁴⁹¹ Qualis Thesea iacuit cedente carina / languida desertis Cnosia litoribus; / qualis et accubuit primo Cepheia somno / libera iam duris cotibus Andromede; / nec minus assiduis Edonis fessa choreis / qualis in herboso concidit Apidano : / talis uisa mihi mollem spirare quietem / Cynthia non certis nixa caput minibus.



4.5 Уснула Аријадна, Ватикански музеј, Рим



4.6 Уснула Менада, Национални археолошки музеј, Напуљ



4.7 Фреска Уснула Менада, триклиниј Куће китаристе у Помпејима⁴⁹²

За други извор, много утемељенији и подложнији испитивању, препоручује се интертекстуално евоцирање Катулове екфразе из песме 64, која се претпостављала за прототекст Проперцијеве елегije.⁴⁹³ О Катуловој песми 64 говорили смо у контексту објашњења феномена интермедијалности, за који верујемо да је у овој Катуловој песми установљен и као такав од стране потоњих песника преузиман. Катулов случај подразумева имплементацију ликовне форме, односно форме уметничког артефакта, унутар текста, са циљем да се поезија опризори – *poesis visa* – и да текст, испунивши све критеријуме уметничког, материјалног дела, може да опонира стварним ликовним делима у циљу њиховог надилажења. У случају Проперцијеве елегije 1.3 приметићемо да је песничка замисао још комплекснија, те и да су песничке амбиције, претпостављамо, веће.

У том контексту, сматрамо потребно да најпре прикажемо начине на које Катул имплементира технике ликовности, илустроване и доказиве на примерима фреско-сликарства из Помпеја, да бисмо касније могли да укажемо на одмицај који Проперције

⁴⁹² План куће и реконструкција собе преузети са линка: <https://www.behance.net/gallery/28272857/Casa-del-Citarista-Pompeii> (19. 10. 2022)

⁴⁹³ Међутим, важно је рећи да два наведена извора треба искључиво посматрати у њиховој међусобној вези, а никако појединачно, јер су прве две слике из Проперцијевог поређења – Аријадна и бакханткиња – поред неретке теме ликовности, такође и добро познати елементи Катулове екфразе из песме 64.

чини на том истом плану у оквиру своје песме, складно пракси да оповргава критику користећи управо оне елементе против којих је критика усмерена.

Римски песници, најпре Катул, а затим и елегичари, брижљиво избрушеном техничком страном својих песама реализоваће битну поруку о свом песничком делу – представиће га као свеобухватни медиј, далеко напреднији од других уметничких медија који су полагали своју истинитост и значење само на један изражајни модус, визуелни или звучни. Можемо претпоставити да је статус других уметности, какво је на пример сликарство, био веома висок и цењен у друштву тога доба, и да је са Августовим градитељским потхватом који је требало да употпуни визуелни идентитет Рима, само још и више добио на значају. Песник, какав је Проперције, стварајући у таквој културолошкој и друштвеној атмосфери, користи, иако индиректно, аргументе Платонове критике не би ли посредно подривао домет сликарства. Истовремено своју уметност приказује као моћно средство исказивања, које у себи обухвата различите медије, те отуда и делује на реципијента из мноштва праваца и има у виду различите аспекте ишчитавања својих значења.

С тим у вези, наша намера од почетка није да изводимо паралеле засноване на директном међусобном утицају конкретних уметничких дела, реализованих у два медија, већ да утврдимо колико је поезија *ликовна*, па с тим у вези, на извешан начин и *монументална*. Уколико песник одлучи да песничку слику развија поставивши један једини објекат у њено средиште – што је у Проперцијевом случају конструкт жене – постоје извесне карактеристике које треба том објекту доделити како би он био довољно уверљив. Код Катула у песми 64 и код Проперција у елегији 1.3, развијен је специфичан приступ приказивања одабраног објекта – постоји тежња да се жена која се приказује окамени у свом покрету, те да се наротив остварује кроз низ слика које следе једна за другом. У „вајању” песничке приче, у обе песме је посегнуто за женама из света мита, у једној кроз читаву екфразу, у другој кроз три краћа поређења (јер добро је познато и нама данас да је свет мита заузимао највише простора у свим гранама уметности, а нарочито у ликовној).⁴⁹⁴ Римски песници су препознали митске слике као погодне да се путем њих изразе најличнија

⁴⁹⁴ Треба се само присетити грчке грнчарије која је врло брзо по геометријском стилу постала простор за приказивање митских сцена.

осећања: „Песников доживљај, његово расположење, његово запажање, све то оживљава мит, а од мита добија високу песничку патину и неку врсту оправдања и више потврде” (Будимир Флашар 1963: 389). Та потврда је у Проперцијевом случају двоструке вредности с обзиром на то да је пронађена и у књижевној традицији која претходи песнику, а кроз коју он има сталну потребу да се самопотврђује: „Catullus 64 gave Ariadne the preeminence as a romantic heroine that makes her a fitting keynote for Propertius’ poem” (Breed 2003: 36). Са друге стране, поред саме теме приказаног, техника песничког приказа код оба песника имплицира реферисање на ликовност – женске представе без сумње носе обележја уметничких дела, а код Катула је референца још наглашенија будући да је истакнуто да се женска представа и налази у једном уметничком делу и да представља уметнички приказ.

Баш као и Катулова Аријадна која је објекат посматрања будући да је део уметничког артефакта, тако је и Проперцијева Цинтија чврсто постављена пред читаоца у положај који сугерише визуелну репрезентацију (било да су хероине из поређења у то време постојале као прави уметнички артефакти или не). Наглашена је пасивност и статичност хероина – *iacuit...languida* (1–2), *accubuit primo... somno* (3), *nec minus... fessa... concidit* (5–6). Значај приказа жена из света мита, било као примерак или објекат поређења, доприноси карактеризацији конструкта жене у тексту: „[t]here is a certain static quality about the world of the heroines, which is only in part owing to the fact that they are all recumbent. They have the stability, permanence, and immutability of works of art” (Curran 1966: 194–95). Оваква квалификација женског субјекта, било да он остаје у оквиру сировог мита, било да се трансцендује у естетску и значењску бит неког новог уметничког остварења, утире стазу питању о женском идентитету и простору у којем се он креће. Носилац тог идентитета може бити сам аутор који ствара, а може бити и његово остварење. То је битна компонента у контексту теме којом се бавимо. Ауторско одношење према начину на који приказује објекат свог певања, на трагу приступа који користе Катул и Проперције, имплицира да, уколико је опевана представа жене равна материјалном уметничком артефакту, творац тог „уметничког дела” није нико други до сам песник.

Тврдњу о Проперцијевом директном реферисању на Катулову песму 64, поред поређења са фигуром напуштене Аријадне и изнурене бакханткиње, црпимо и из још једне компоненте Проперцијевог текста. По откривању идентитета жене коју посматра, песник описује своје кретање које условљава стање пијанства, на следећи начин: *ebria cum multo*

traherem vestigia Baccho (1.3.9). Дакле, имлментација Бакховог имена, без обзира што је оно искоришћено у свом пренесеном значењу и односи се на вино, призива код слушаоца закључни сегмент Катуловог епилија, у којем је завршена Аријаднина прича, али је усмереност на слике прекривача још увек на снази:

at parte ex alia florens volitabat Iacchus
cum thiaso satyrorum et Nysigenis silenis
te quaerens, Ariadna, tuoque incensus amore.
[...]
talibus amplifice vestis decorata figuris
pulvinar complexa suo velabat amictu.⁴⁹⁵

Стога, можемо казати да се домен екфразе продужује неколицином стихова (251–264) након затварања приче о Аријадни и Тезеју, односно описа Аријадне и њеног погледа. Наиме, исказ „са друге стране” (*at parte ex alia*) сугерише наредну слику на покривачу, која није преокупација посматрања, али коју посматрачи свакако могу да виде, и која њима сугерише срећан завршетак Аријаднине приче (о којем она сама још увек ништа не слуги). Као што наредна слика доласка Бакха и његове свите, најдиректније, првим посматрачима, одговара на недоумицу о Аријаднином крајњем усуду, тако и оно раније поређење Аријадниног погледа са очима статуе бакханткиње читаоцима Катуловог текста, који су уједно и другостепени посматрачи пурпурног покривача, најављује њену коначну судбину: постаће Бакхова млада.

Овакав след у Катуловом тексту отвара простор за читавање утицаја техника зидног сликарства и уопште ликовних техника на структуру поетског ткива. Овакво разумевање проналазимо и у једној ранијој студији Катулове песме 64 (Fitzgerald 1999: 144). У овом тумачењу дошло се до закључка да се визуализација митског света у Катуловој песми и на два сачувана панела кампанијског зидног сликарства из Боскотреказе⁴⁹⁶ – фреске Полифема и Галатеје и фреске Персеја и Андромеде – манифестује на сличан начин, и то кроз фасцинацију женским телом.

⁴⁹⁵ А с друге стране притрчава Бакхо у цвећу сав, / са свитом сатира и силена из Нисе / тражећи, Аријадна, љубављу занет, тебе. [...] Прекривач богато ликовима украшен тим, / набран покривао је карнерима лежај.

⁴⁹⁶ ... the two remaining panels of a set of three room at Boscotrecase, because in these panels the relation of the spectator to the world of myth is engaged through the spectacle of the human body.



4.8 Полифем и Галатеја, Метрополитен музеј, Њујорк



4.9 Персеј и Андромеда, Метрополитен музеј, Њујорк

Међутим, поменута паралела издвојена у овој студији, а ослоњена на закључке једне још старије студије (Leach 1988), фокусира се на саму композиционалност панела и песме, тј. њене структуре коју чини однос две приче – свадбе Пелеја и Тетиде и Тезејевог напуштања Аријадне – као и на тематско преклапање и укрштање.⁴⁹⁷ Исти однос родних улога који се на панелима исказује различитом позиционираношћу мушке и женске фигуре – на првом панелу централну позицију заузима мушка фигура Полифема, док је на другом то место резервисано за женску фигуру, Андромеду – код Катула се репрезентује следећом разликом: најпре се богиња венчава са смртником, а потом жена, Аријадна, присваја позицију слабијег у опеваном мушко-женском односу и бива напуштена од стране мушкарца, Тезеја.

Премда има основа да се о Катуловој песми 64 говори са аспекта ова два панела као целине, што је и учињено у назначеној студији, ми ћемо се фокусирати на композицију и структурираност која је иста у случају оба панела. Дакле, уз централну фигуру (Полифема на првом и Андромеду на другом панелу), проналазимо по једну подређену фигуру која је, поред централне фигуре, други од два главна носиоца наратива (Галатеја на првом и Персеј на другом панелу). Међутим, у оквиру истог панела сливени су, у другом плану, прикази сцена које су претходиле или следе у наративном току митске приче која се на панелу представља. У случају Полифемовог и Галатејиног панела, у горњем десном углу, као секундарни приказ видимо Полифемово каменовање Одисејевог брода, док је у случају Андромединог панела, у истом простору слике као на претходном панелу, приказан сусрет Персеја и Андромединог оца.

⁴⁹⁷ Each composition centers about a lofty seaside crag that has been detached and brought forward from its background by dramatic highlighting of angles and planes. Thus focused, our attention falls next upon the principal figures set off by the crags: Polyphemus and Andromeda. Comparing the two panels, we notice that their placement of the principal masculine and feminine figures is in reverse. The position of the savior, Perseus, hovering on the wings in the one panel, is analogous to that of Galatea floating on her seabeast in the other. In each case the secondary action appears in the upper right-hand corner; the Cyclops stoning the ship of Odysseus has its counterpart in the meeting of Perseus and Andromeda's royal father. The one panel thus contrasts a peaceful foreground with an outbreak of savage violence [Polyphemus watching Galatea / stoning Odysseus's ship], while the other lets us anticipate a violent physical contest in the foreground with a royal marriage as its outcome (Fitzgerald 1999: 364–65).



4.10 Полифем каменује Одисејев брод, детаљ са фреске Полифем и Галатеја



4.11 Сусрет Персеја и Андромединог оца, детаљ са фреске Персеј и Андромеда

Ликовна уметност Рима, тачније римско зидно сликарство чије су одлике видне из два наша наведена примера, неретко се одликује целовитом композицијом која у заједничком простору обухвата низ различитих сцена чија повезаност твори целовиту митску причу. Ова специфичност римског сликарства са једне стране потиче из чињенице да је природа грчких фризова дакако оставила трага на ликовне концепте који су неговани у Риму. Наиме, грчки фризови, као и многобројне сцене на грчкој грнчарији, рађени су у техници континуираног наратива.⁴⁹⁸ Пример овакве одлике римског сликарства примећује се у остацима *другог стила* чије трајање потпада под први век пре нове ере када пролази кроз више ситних међусобно различитих фаза. Оно што на посебан начин одликује два поменута примерка фреског римског сликарства, јесте аутентично римска фузија тј. сједињавање двају, односно више темпорално сукцесивних момената приказане приче, у оквир једног панела (*pinax*). Оваква фузија, нетипична у грчком поимању приказивања *времена у простору*⁴⁹⁹, у којој се грчко разумевање хронолошке визуализације наратива надилази, може такође, како из ликовне тако и из перспективе песничке уметности, да допринесе мешању различитих перспектива као и губљењу доминантне перспективе, што је важно за рецепцију и разумевање ових приказа, односно за однос који ће посматрачи успоставити према приказаном.

Пошто смо приказали начине ликовног представљања чије се импликације препознају у Католовом тексту, можемо се сада усредсредити на испитивање ликовних елемената у елегији 1.3 на коју је утицао садржај Католовог текста. Досадашњи истраживачи Проперцијеве елегије 1.3 утврдили су да визуелна уметност, конкретно зидно сликарство, представља важан извор за Проперција када говоримо о његовом уметничком

⁴⁹⁸ У многим сферама савремене културе предност се даје линеарној структури. Када појединац усвоји линеарни след, те му он постане природнији од неког другог, логично је да нам се касније управо тај концепт појављује много чешће у читавој култури и у њеним најразличитијим сферама. Но, у грчкој уметности ова линеарност није била стриктна на начин на који је ми данас поимамо. Код Грка је сваки наратив неодвојив од времена, онаквог каквог су га Грци поимали, а који није имао кључно интересовање за тачан след и распоред догађаја према временским секвенцама. Иако су римски историчари дали више на значају линеарности наратива, изгледа да су се и даље предности нелинеарног наратива из грчке уметности као такве препознавале и у римско доба (вид. Small 1997: 562–575). То нам доказују и нетипичне структуре у наративним техникама римске елегије – наоко нејасне и смешане, те отуда понекад и конфузне. На то би могла да указује и распоређеност песама у оквиру корпуса, како код Проперција, тако и још више код његовог претходника Катугла, која, иако прати љубавну причу песника и драге, ни на који начин стриктно не следи логичан хронолошки ток догађаја.

⁴⁹⁹ Ови римски примери много пре се могу квалификовати на следећи начин: „The story is told not through time but across space” (Small 1997: 568).

односу према миту. Лајн износи, а Брид понавља, да Проперције размишља „in terms of pictures, pictures of (quasi) myths, rather than of mythology” (Lyne 1980: 84; Breed 2003: 37), и то након што је размотрио његове поетске поступке у елегији 1.3:

„Указаћу на занимљив феномен из познате митске тријаде на почетку елегије 1.3: Аријадна, Андромеда и бакханткиња. Трећи субјекат је тешко мит у оном смислу како су то приче Аријадне и Андромеде. Три примерка (*exempla*) не изгледају као да су исте врсте, али јесу. Уснула бакханткиња је била омиљена тема визуелних уметности. У истој мери била је то и сцена Аријадниног напуштања, као и приказ Андромеде. Проперције показује своју вештину.” (Lyne 1980: 84).

Међутим, ова тема никада није била обрађена из шире перспективе која би истовремено укључила сагледавање ликовне уметности као директног чиниоца Проперцијеве поетске слике из елегије 1.3, али и као чиниоца који посредује кроз Катулов текст. Увод песме, односно поређења с почетка, како смо већ истакли, евоцира Катулов текст. На другој страни, Катулов текст својом формом прати односе родних улога у две приказане приче – о Пелеју и Тетиди и о Аријадни и Тезеју. Та структура аналогна је позицијама мушке и женске фигуре на два панела анализираних код Фиццералда – фреске Полифема и Галатеје и фреске Персеја и Андромеде. У Проперцијевој елегији 1.3 са средином песме и променом месечевог осветљења собе, активност мушке и женске фигуре у песничкој слици се нагло мења. У нашем пређашњем испитивању ове сцене, промена је тумачена из перспективе перципирања мушке фигуре која је уједно и конструкт песника. С тим у вези, тумачење смо довели у везу са самим процесом стварања и односом који стварни песник има према том процесу. Овог пута, након што смо предочили ликовну подлогу Катулове песме, усредсредимо се на стварне ликовне импликације које су могле утицати на техничку страну ове елегије – њену структуру и наративни след.

Промена смера деловања поетских фигура, тим пре што се промена дешава под доменом извртања родних улога, значајан је елемент Проперцијеве поетике. Врло је сугестивно што је овако упечатљива замена агенса и пацијенса опевана већ на почетку прве књиге и утврђена имплементирањем елемената визуелности и искоришћавањем снаге призорности и осмотривости поетског текста. Код Катула је исти однос, односно исто измештање тог односа, уткан у паралелу две приче у случају песме 64: главна тема песме подразумева брак доминантне богиње и смртника, наспрам теме епилија у којој је Тезеј

активни субјект, мушки конструкт, који деструише пасивну Аријадну.⁵⁰⁰ С друге стране, и у самом епивију имамо сегменте у којима се доказује да овакав однос улога Аријадне и Тезеја није апсолутно стабилан, те тако, кроз проширење наратива и дигресије, видимо Аријадну на Криту како помаже Тезеју, затим се, такође, најављује њен спас кроз брак са Дионисом, наспрам Тезејеве несрећне судбине када стиже у опустели дом у Атини, по очевом самоубиству. Треба додати да се визуелност песничке слике, засноване на артифицијелности саме фигуре Аријадне која је декорисани део предмета, заснива на централној позицији Аријадне од које тек поглед Тесалаца, посматрача из песме, може да се пружа даље, на остале насликане фигуре (уколико су уопште насликане, о чему, осим у случају Бакха, нема сигурних назнака у тексту⁵⁰¹).

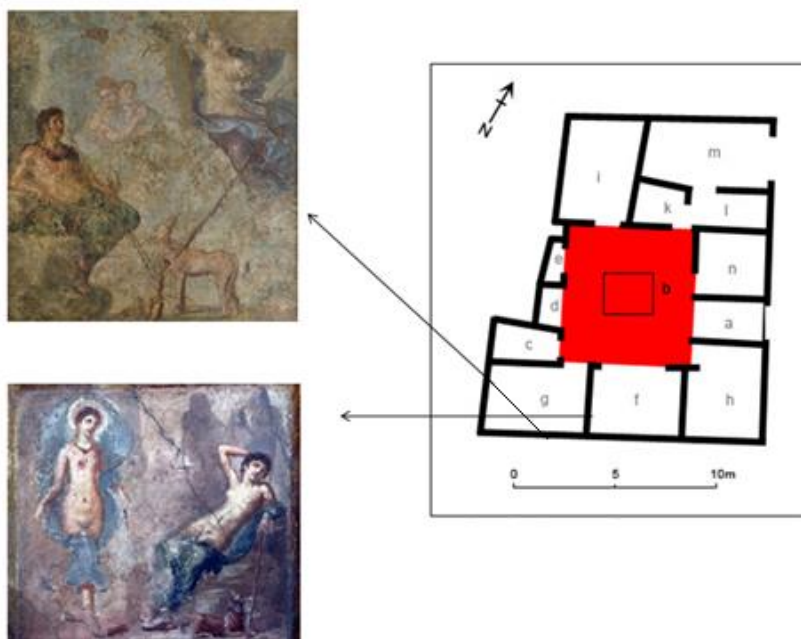
Код Проперција у елегији 1.3 везе и односи који у тексту указују једни на друге и на основу своје повезаности доносе значење, значајно су сведенији и јаснији него код Катугла, било да то долази од форме и дужине песме, било да је условљено песниковим самосвесним и интенционалним опредељењем (о којем не можемо са сигурношћу знати много, ако уопште ишта и можемо знати). Ипак, необична је по много чему структура као и садржај Проперцијеве елегије 1.3 и обухвата мноштво аспеката, почевши од алузија на књижевну традицију, преко ликовних паралела, филозофског проблема чулног сазнавања, квалификовања предмета певања у предмет ликовног стварања, до инверзије читаве поставке којом се завршава песма – измена динамике улога мушкарца песника и опеване жене, одмицај од идеализације представљеног, искорак ка стварности и промена фокуса и перспективе посматрања. У кораку са претходним предочавањем ликовних техника

⁵⁰⁰ У прилог Катугловом поступку извртања улога који је реализовао у односу свог песничког *ја* са Лезбијом, и утро пут римској елегији, вредно је споменути однос из песме о Атису, Кибелином посвећенику: у језику песме Атисово размужевљавање не илуструје само граматичка промена рода партиципа из мушког у женски (*citatus* у *citata*), већ и даљи опис Атиса чије квалификације постају типичне за дескрипцију жене: руке су снежно беле (8), прсти су меки (10), усне су рујне (74). Кокетирање и преклапање родова у песми 63 баца светлост разумевања на феномен *gender inversion*. Штавише, Милер у оваквом преклапању, понесен поређењем из песме 11, види и спону са Сапфином амбигвитетном сексуалношћу (Miller 1994: 110). [...] Поред јаким звучних ефеката остварених кроз понављање речи у сличним метричким позицијама, дешава се и циркуларно понављање визуелних ефеката и поетских слика. Отуда се први део песме пресликава у други, само у новом сензибилитету. На тај начин се ствара вишеструки контраст: брзина и смирај, дивљина и цивилизација, лудило и свесност, и већ поменути контраст између мушкости и женствености. [...] Песма нам нуди портрет Кибеле као мрачне, посесивне и немилосрдне владарке. Њени атрибути су мрак, шуме, планине, снег и лед, дивље животиње. Фокус читаоца ипак остаје на успостављеном односу залуделог посвећеника и окрутне богиње. Централни мотив је преображај (68–73). (Маричић, Раденковић у Катугл: 2018: XXII; XXVIII).

⁵⁰¹ И о приказу самог Бакха не може се говорити са стопостотном сигурношћу, будући да је једини индикатор у тексту *ex parte alia*, који и не мора бити искључиво спацијелно оријентисан.

потенцијално имплицираних у Катулову песму 64, осврнућемо се на још једно сачувано ликовно остварење, премда класификовано у четврти стил помпејанског зидног сликарства, са уверењем да је слична пракса осликовања постојала и раније, па тако и у Проперцијево време. Реч је о два панела из такозване виле *Ара максима*, који су специфични по томе што на различите начине приказују исту митску сцену и притом су позиционирани у две различите просторије виле за шта се претпоставља да би и могло бити узрок различитог приказивања исте митске сцене⁵⁰².

Наиме, један од два панела налазио се у таблинуму (просторија f), а други у триклинију (просторија g)⁵⁰³, а на обома је приказана сцена сусрета Ендимиона и Селене (сл. 4.12).



4.12 План куће Ара Максима са приказима фресака Ендимиона и Селене⁵⁰⁴

⁵⁰² О могућем односу значаја сликовног приказа и значаја просторије у којој се слика налази, погледати Ling 1991: 219–220.

⁵⁰³ О разликама у посматрању две наведене просторије читамо: „The oppositions 'dynamic' and 'static', 'active' and 'passive' point to the possibility of reinserting the terms 'male' and female into the grids constructed by Wallace Hadrill, not as term designating spaces rigidly segregated by gender but as guides to the general difference in function and ambiance between the fauces-atrium-tablinum area of the house and the peristyle are, with its attached reception and dining rooms. That these generalized areas of the house are distinguished along the lines of *negotium* versus *otium* seems clear, and this opposition carries along with it obvious association with gender in Rome thought.” (Fredrick 1995: 282).

⁵⁰⁴ Фотографије сваке просторије појединачно и остатака зидног сликарства могуће је погледати на адреси: <http://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/r6/6%2016%2015.htm>

У моћној епифанији богиње и њеном наглашеном уласку, разрађена је тема ужитка и опасности које имплицира поглед пун жуди и чежње (нарочито разматран са становишта Лукрецијеве филозофске теорије). Однос ове две митске фигуре је, као у случају Пелеја и Тетиде, заснован на укрштању смртничке и божанске онтолошке сфере. И у самом ликовном приказу, доминантност положаја је резервисана за наго Селенино тело. На панелу из просторије f (таблинум), Ендимионов приказ је скоро идентичан опису Атисовог тела из Католове песме 63⁵⁰⁵, након размужевљавања, почевши од светлог тена па све до препуштености снаге мишића у забачен, скоро лежећи положај. Са друге стране, на панелу из просторије g (триклиниј), поред тога што је Селенин улазак уместо са леве овде приказан са десне стране, положај њеног тела није сасвим линеаран и не стреми ка горњој ивици слике, чиме се не одаје утисак чврстине (тежина тела није на обема ногама) док јој тело није сасвим наго и откривено, већ покрет њене руке⁵⁰⁶ којом се застире плаштом, указује на сакривање тела, сасвим супротно претходном приказу. Ендимион на овој слици заузетим положајем оставља утисак чврстог тела, са израженом телесном мускулатуром која осликава мужевне атрибуте, па му је и кожа, између осталог, значајно тамнија но на претходном панелу⁵⁰⁷.

Уласком из атријума у таблинум, приказ немоћног Ендимиона је прво што се посетиоцу указује, па можда није случајно да самим атријумом (готово као припрема за приказ Ендимиона) господари слика Нарциса (слика 4.14), у сличном ставу и расположењу у ком затичемо Ендимиона. У инсистирању на представама „размужевљености” у просторијама које представљају сферу живота Римљана означену термином *negotium*, може се, у конкретно овој вили из средине првог века, претпоставити одражавање атмосфере страха због политичке нестабилности за високу класу која наступа на прелазу из републике у царство и несналажење високе класе у актуелном политичком и друштвеном тренутку (Fredrick 1995: 287).

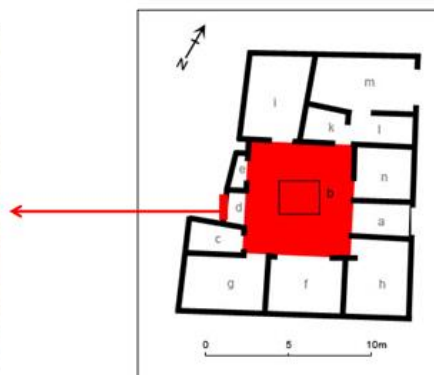
⁵⁰⁵ „Онде разум он изгуби, помама зграби га луда, / и крепост одреже своју са препона оштрим кâмом. / Док још земљино се тло натапало крвљу свежом, / виде да оста му тело без његове куражи мушке. / Усхићена, руком снежном за тимпан лак се хвата, / тимпан твој, Кибело мајко, реликвију обреда, / те му по кожном покрову волском прстићима лупка меким, / и њишући се пратњи стаде да пева песму...” (Катул 2018: 72).

⁵⁰⁶ У истој просторији, само насупрот, на северном зиду, проналази се и панел Марса и Венере на којем Венера има сличан замах руке, само што је на овом панелу реч о откривању тела, а не сакривању као код Селене.

⁵⁰⁷ Видети Platt 2011: 374 о унутрашњим посматрачима на овом панелу.

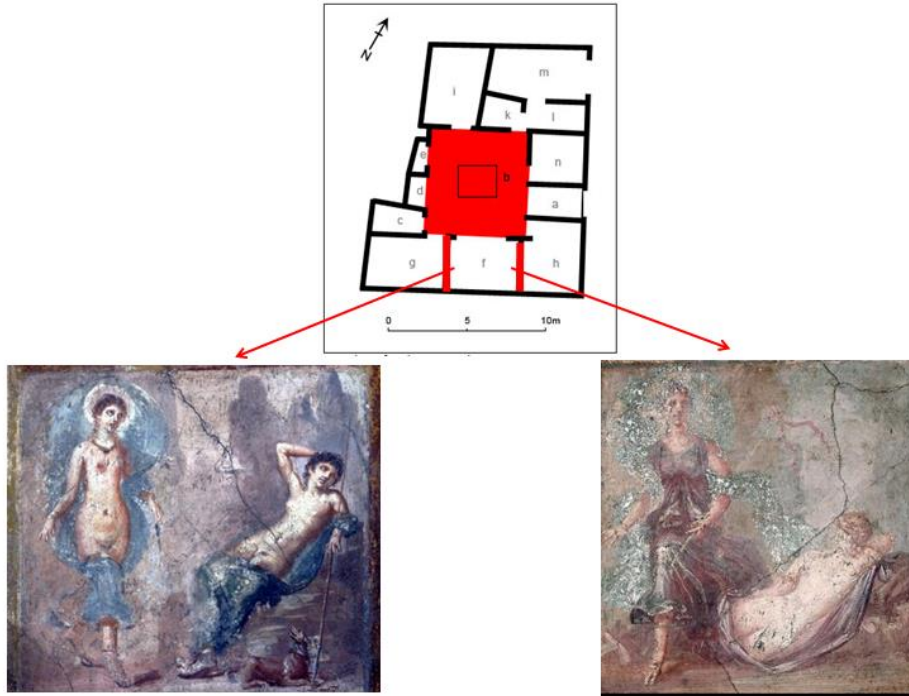


4.13 Поглед из атријума на таблинум и панел Селене и немоћног Ендимиона

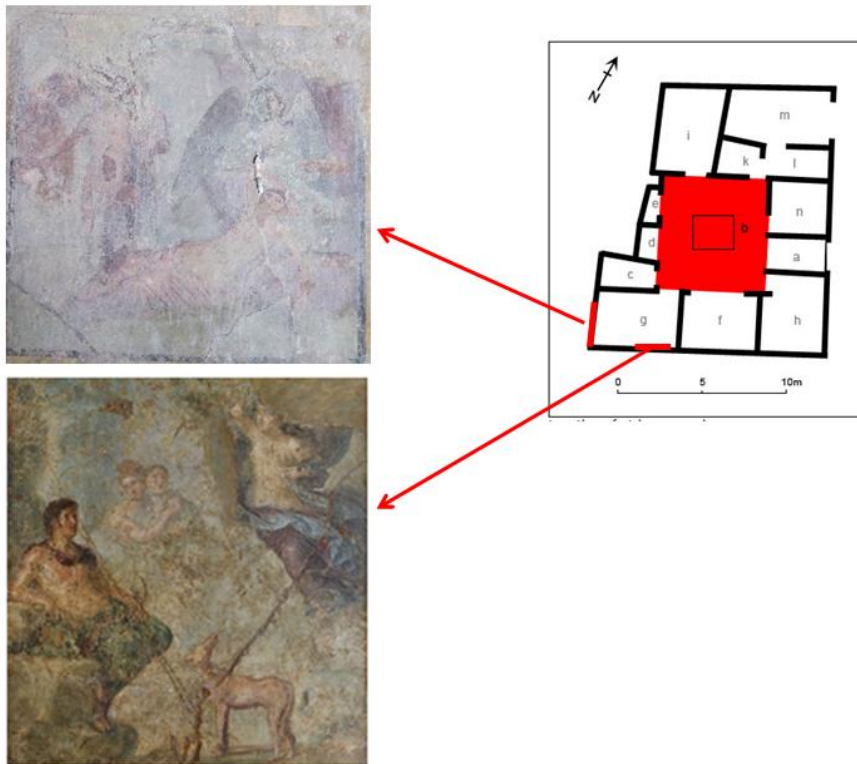


4.14 Панел са приказаним Нарцисом у ниши атријума виле

У просторији f, на супрот панела са приказом Селениног доласка и малаксалог Ендимиона, на источном зиду приказана је уснула Аријадна (слика 4.15, доле десно), леђима окренута посматрачу, док са њене леве стране видимо фигуру Менаде у покрету. То је нарочито занимљиво будући да се у другој просторији, означеној као просторија g (триклиниј), на јужном зиду, наспрам улаза у просторију, налази други панел Ендимиона и Селене, на којем су приказани у нешто другачијем односу – Селена скрива нагост, а Ендимион одаје чврстину и мушкост – док је поред, на западном зиду, баш као и у таблинуму, приказ сцене из мита о Аријадни. Наиме, на њему је приказан долазак Диониса код Аријадне чије је тело спреда окренуто посматрачу, приказано у пуној нагости (слика 4.16, горе лево).



4.15 Панел са приказом Селене и немоћног Ендимиона на западном зиду и панел са приказом уснуле Аријадне и Бакхе у покрету на источном зиду просторије за коју се претпоставља да је таблинум



4.16 Панел са приказом доласка Диониса до уснуле Аријадне на западном зиду и панел са приказом Селене и Ендимиона на јужном зиду просторије за коју се претпоставља да је триклиниј

Из овакве поставке, а на трагу претходних закључака, можемо констатовати да се у просторији f наумила истаћи доминантност женског тела, нарочито ако упоредио два панела Селене и Ендимиона и уочимо да је на овом из просторије f женско тело истакнутије и откривеније.⁵⁰⁸ И док и панел са темом Аријаднине приче у просторији f у први план поставља призор њене уснулоост – управо оне коју Проперције наводи у елегiji 1.3. као прво поређење (*Qualis Thesea iacuit cedente carina / languida desertis Cnosia litoribus*) – панел из просторије g са истом митском тематиком приказује потпуно другачији моменат приче⁵⁰⁹, у којој је контекст са призвучима срећног завршетка, а Аријадна, премда пасивна, у пуној нагости и изложеног тела. И премда панели из виле *Ара максима* припадају нешто доцнијем времену у односу на Проперцијеву поезију, може се успоставити паралела у анализираним односима између мушких и женских ликова и ширег концепта разумевања њиховог односа. Тим пре што се у литератури проналазе индиције да је овде реч о утицају који има смер супротан ономе на који смо ми до сада указивали, односно, мишљење је да је римска елегija усмерила фреско сликарство у вилама на тај начин да се брачни однос приказује кроз еротске слике из мита.⁵¹⁰

Оваква тврдња нам је значаја јер потврђује комуникацију два медија и њихово пресликавање и имитирање, те нам указује да је у свести уметника, било оних ликовних, било књижевних, постојала идеја размене садржаја и умрежавање приступа две различите гране уметности. Ако бисмо још једном према елементима разлике два панела Селене и Ендимиона осмотрили текст Проперцијеве елегije 1.3, приметили бисмо да се два сегмента песме – први, који је усредсређен на лик мушкарца песника, који „још увек” није савладан моћним призором лепоте жене коју посматра, и који у пуној свести говори о току својих

⁵⁰⁸ Ако промотримо све поменуте панеле, закључујемо да је свакако више женских фигура са активном улогом.

⁵⁰⁹ Треба истаћи да су прикази Аријадне били веома чести и доста омиљени, о чему нам сведоче и чак 43 слике пронађене (само) у Помпејима, што чини велики проценат свих сачуваних приказа зидног сликарства. Њени прикази се могу поделити у три групе: 1. моменат Тезејевог одласка док је Аријадна у дубоком сну; 2. моменат који приказује Тезејев одлазак, и у ком Аријадна тужно и немоћно, у седећем положају и спале одеће гледа за његовом лађом; 3. долазак Дионисов пред уснулу Аријадну, при чему постоје две варијанте приказа положаја Аријадниног тела, једна на којој је оно сакривено одећом и друга на којој није (Fredrick 1995: 272).

⁵¹⁰ Spentzou and Alston have drawn attention to the ways that these relationships could be represented in terms previously deemed appropriate for love elegy, in which the poet's domina was his mistress rather than his wife. From the late first century AD, we start to find the conventional imagery of love elegy being applied to marital relationships. It is this new focus on the erotics of marriage and the use of imagery drawn from the world of love elegy, which made copious use of mythological parallels, that might help to explain the turn towards mythological imagery to express marital relationships also in the visual sphere (Newby 2016: 339–340).

мисли; други, у којем се променом осветљења просторије мења и фокус нарације, те се жена буди, мушкарац у том остаје пасиван, а њен карактер се приказује далеко од сваке идеализације – могу препознати у две ликовне композиције са описаних панела. Први сегмент, са почетка песме, у том случају одговарао би панелу из просторије g, док би други сегмент, са краја песме, исказивао исту промену односа у песми коју у ликовном представљању митске сцене Селене и Ендимиона приказује панел из просторије f.

Чињеница је да је Проперције увођењем промене осветљења собе месечевим ходом у својој песми оставио траг идеје према којој би сцене из песме могле да буду ликовни панели са два супротна зида ма које собе у ма којој римској вили. Све и да није извориште Проперцијеве конструкције била соба римске виле под месечевом светлошћу, ова његова песма обилује референцама на ликовну уметност, а сасвим сигурно, због прецизности, педантности и концепцијске сређености, можемо тврдити да референце никако нису унете случајне и насумично, без ауторове пуне свесности. Песма у целини супротставља две идеје: прва је идеја идеалне драге, којој су приклоњена сва директна поређења са почетка песме у којима је остварена снажна компонента визуализације кроз спону са ликовношћу; друга идеја, оличена приказом Цинтије из завршних стихова, је противтежа првој идеји, и њома је оспорена свака идеализација. Цинтија овде губи све карактеристике уметничког артефакта, поништава се статика, њене очи нису више *compositi* као на почетку песме – што би је и језички могло довести у везу са неживим делом визуелне уметности – те она престаје да наликује митским хероинама са добро познатих слика, постаје „жива” и стварна.

Порука коју песник оваквим поступком шаље јесте да је ликовна уметност у много чему ограничена. Баш како Платон критикује, ликовност остаје на ступњу подражавања, зато је први део песме, којим се опонаша ликовни акт, ограничен у значењу – Цинтија је идеална, замрзнута у тренутку у којем се учинила таквом. Међутим, из овог приказа се изгубило пуно значење приказаног, односно природа и истинитост створеног. Зато Проперције у другом делу песме, ствара „живо уметничко дело”, преноси оне одлике приказане жене које су изостављене у њеној ликовној представи, окамењеној и непомичној. Да би се у ликовности показао истинит приказ, какав је опевани сусрет Проперција и Цинтије, у свом пуном значењу и у свеобухватности различитих перцепција, неопходна су – како видимо – барем два ликовна приказа попут два наспрамна панела собе римске виле.

Но, чак и под тим условима, значење ликовних приказа остаје мањкаво наспрам оног које се открива у Проперцијевој песми.

Други део песме, који оспорава високу вредност ликовности, заправо потврђује вредност књижевности и даје јој предност међу уметничким медијима. Песничка слика истовремено је довољно моћна да отелотвори идеализацију, али и пуну стварност, те да у себе обухвати низ перспектива у којима сваки ликовни приказ мањка. Цинтија са почетка песме подједнако као и она са краја, са свим својим карактеристикама које се међусобно подоста разликују, па у извесној мери и супротстављају, део је песничког текста и кроз њега је исказана у обе варијанте свог приказа.

Дакле, корпус елегија песника Проперција, било да се у њему сагледавају појединачне песме, било да се тумаче скупине песама које у самом корпусу сачињавају специфичне целине и воде међусобне дијалоге, указује да је песништво као медиј далеко напредније од ликовности. Наиме, оно у себе може да обухвати све оно што иначе приказује ликовност, али задржава потенцијал да значењски продире и дубље. Књижевна уметност се у Проперцијевом виђењу испоставља као жива делатност која упркос материјалној форми у виду текста на папиру, траје у непрекидном кретању, кроз говор и јавно извођење у најразличитијим контекстима, временима и местима, баш како Лукреције уопштено види постојање и претрајавање свега у природи.

4.2 Римска елегија попут јавног споменика: ризична аналогија?

4.2.1 Интерсигнификационо читање Проперција

Од многобројних квалификација Проперција са аспекта његовог стваралаштва, чини се нарочито свеобухватна она коју је изрекао Штал (Stahl 1985), када је уз Проперцијево име у најужу везу довео феномене *love* и *war*. Љубав као нужна компонента састава поезије коју Проперције пева била је оријентир према ком смо водили одмицаје нашег истраживања кроз досадашње аргументе, ослоњене у највећој мери на конструкт жене из текста. Међутим, оно што корпус Проперцијевих елегија чини интригантним и аутентичним, јесте управо компонента базирана на феномену „рата”, која са једне стране није неочекивана, узевши у обзир историјски тренутак у којем Проперције своје елегије пише, док, са друге стране, јесте неспојива са личном љубавном темом која заокупља песника овог жанра. На релацији ова два феномена којима се сасвим дефинише Проперцијева римска елегија – а која као таква претендује да представља и уопште овај жанр у историји књижевности – заснива се и оно што смо претпоставили за *однос песника према својој делу*, а за шта смо дограбили идеју монумента као водилу.

Због Проперцијевог прогласа монумента из елегије 3.2, до данас најексплицитнијег прогласа ове врсте у жанру римске елегије, осмотрили смо најпре елементе који упућују на ауторово третирање женског конструкта за артефакт, а потом проширили опсег сагледавања и на ликовне технике које се називају у поетским поступцима Проперцијевог корпуса. У том поступку није се испоставило потребно да се сагледа друга од две поменуто компоненте ове поезије – она која се базира на феномену рата. Међутим, уласком у манир упоредних анализа ликовних пракси и поетских поступака у елегији, доспели смо на траг претпоставке о дијалогу стварних јавних споменика, историјски и археолошки посведочених, са њиховим одразима као и са знацима које на њихова значења упућују унутар Проперцијевих елегија. Полазак пут оваквих упућивања, одводи наше истраживање и до поменутог феномена „рата”, односно до елемената елегијског текста који по моделу монумента комуницирају са актуелним политичким превирањима и општим друштвеним стремљењима.

Проперцијево алудирање на политичке и друштвено ангажоване теме, актуелне у датом историјском тренутку, преклопиће се са темама обухваћеним Августовим

градитељским подухватом и са његовом пропагандом уопште, те ће наш песник овим путем посредно осигурати себи подршку за одбрану поезије коју ствара. Читање – које смо назвали интерсигнификационо, а чију ћемо суштину у наставку подробније објаснити – доказате да су референце и семантика Проперцијевих песничких порука аналогне онима које остварују јавни материјални монументи (попут оних добро познатих из Августовог времена). Оваквом аналогijом песник умекшава одвећу интимност својих песничких тема и прибавља вид фактичког оправдања за опредељење да пише љубавну поезију у времену великог војно-политичког и друштвеног прегалаштва. Комуникацијом са стварним јавним споменицима, песничко дело им се примиче и успева да се колико може наткрили заштитом коју њихов статус поседује. Такав песников потез дакако се може сагледати као покушај да се одбрани властито певање.

Проперције и пре прогласа својих песама за монумент жени која је и сама стални конструкт из његовог песничког текста, сугерише својој публици извесну надмоћ коју има она – као артефакт – у односу на дела других грана уметности. Ипак, оно што формално недостаје а потребно је за оправданост оваквог аутопоетичког става, јесте друштвено одобрење песниковог дела. Пут за стицање ове врсте легитимитета за римску елегију препознат је у творби значења песничког дела кроз дијалог са римским јавним грађевинама. Претпоставком оваквог аутопоетичког промишљања разоткрива се из тачке једног новог осветљења и концепт читаве четврте књиге у оквиру Проперцијевог корпуса која се гради на певању места и у њихову славу. Водећи се почетним закључцима језичке анализе, ваља истаћи да се управо у четвртој Проперцијевој књизи термин *monumentum* користи у неочекиваној песми о Цинтији, и да једино на том месту означава надгробни споменик (4.7.43). Дакле, међу песама о светим местима важним за римску традицију и историју, једна од песама у таквој књизи указује на Цинтијин гроб (*monumentum*) као још једно место које је овом римском Калимаху (4.1.64) важно да назначи, опева и преда на чување колективном римском сећању.

Чини се перфидним ауторов гест што певајући *sacra diesque et cognomina prisca locorum* (4.1.69) користи прилику да испева још две елегије о својој личној љубавној драми и вољеној Цинтији (4.7 и 4.8), наоко рушећи јединство своје нове и уједно последње књиге. Упечатљиво место елегије 4.7, са забележеним термином *monumentum*, објашњава

појављивање једне овакве елегичке у целини четврте књиге – дакле, и она говори о некаквом месту, месту са посебном врстом споменика (монумента), премда то место и тај споменик нису значајни и свети за ширу јавност и римско друштво у целини, већ понајпре за песника лично. Међутим, оно што је срж дела овог песника (а вољена Цинтија свакако јесте), најављеног као римски песник којег друштво уздиже и којем друштво кличе (што, уистину, завређује опредељењем да пева у корист традиције и славне прошлости свог друштва, без обзира што се ова одлука готово искључиво везује за његову последњу књигу песама), постаје на тај начин значајно и за друштво колико и за песника, те тако његова поезија коначно, посредно, успева да за себе прибави нешто од друштвеног легитимитета. Дакле, Цинтијино гробно место (*monumentum*) уздиже се у ранг оних *sacra* која испуњавају Проперцијеву четврту књигу (почевши од политички важног простора Палатина), и закулисно се намеће публици као какав јавни споменик од друштвене важности, а све то на темељу песниковог исказа којим започиње своју последњу књигу песама и припрема читаоце на све оно што ће у њој наћи:

moenia namque pio coner disponere uersu:
 ei mihi, quod nostro est paruus in ore sonus!
 sed tamen exiguo quodcumque e pectore riui
 fluxerit, hoc patriae seruiet omne meae.
 Ennius hirsuta cingat sua dicta corona:
 mi folia ex hedera porrige, Bacche, tua,
 ut nostris tumefacta superbiat Vmbria libris,
 Vmbria Romani patria Callimachi!
 scandentis quisquis cernit de uallibus arces,
 ingenio muros aestimet ille meo!
 Roma, faue, tibi surgit opus, date candida ciues
 omina, et inceptis dextera cantet auis!
 sacra diesque canam et cognomina prisca locorum:
 has meus ad metas sudet oportet equus. (4.1.57–70)⁵¹¹

Обраћање римском народу из завршнице прве елегичке четврте књиге (Roma, faue, tibi surgit opus, date candida ciues / omina, et inceptis dextera cantet auis! 67–68), представља песниково званично тражење друштвеног одобрења за поезију коју ствара, а потврда да је то одобрење

⁵¹¹ Да покушам стихом врлим да опевам те зидине – али куку! – слабашан глас је у мене. / Но, кол’ка да год је бујица из недара уских, / биће у служби отаџбине ми моје. / Еније нек разбујалим венцем стихове крунише своје, / а мени, ти Бакхо, лишће подари бршљана свог / да од мог се дела Умбрија разбуја и снажи, / Умбрија домаја Калимаха римског. / Ко год куле опази да издижу се из дола, / тај нек њихове зидине по мом таленту цени. / Благонаклон буди ми, Риме, за те се уздиже дело, / одобрење, грађани, дајте, почетак нек срећна означи птица. / Обреде певаћу, светковине и древне називе места, / пастув нек ми се у трку к том озноји циљу.

и добио проналази се већ у пророчким речима астролога Хороса из наставка ове елегије, у рукопису означене ка 4.1а:

hactenus historiae: nunc ad tua deuehar astra;
incipere tu lacrimis aequus adesse nouis.
Umbria te notis antiqua Penatibus edit –
mentior? an patriae tangitur ora tuae? –
qua nebulosa cauo rorat Meuania campo,
et lacus aestiuis intepet Umber aquis,
scandentisque Asis consurgit uertice murus,
murus ab ingenio notior ille tuo.
ossaque legisti non illa aetate legenda
patris et in tenuis cogere ipse lares:
nam tua cum multi uersarent rura iuuenti,
abstulit excultas pertica tristis opes.
mox ubi bulla rudi dimissa est aurea collo,
matris et ante deos libera sumpta toga,
tum tibi pauca suo de carmine dictat Apollo
et uetat insano uerba tonare Foro.
at tu finge elegos, fallax opus: haec tua castra! –
scribat ut exemplo cetera turba tuo.
militiam Veneris blandis patiere sub armis,
et Veneris Pueris utilis hostis eris.
nam tibi uictrices quascumque labore parasti,
eludit palmas una puella tuas:
et bene cum fixum mento discusseres uncum,
nil erit hoc: rostro te premet ansa tuo.
illius arbitrio noctem lucemque uidebis:
gutta quoque ex oculis non nisi iussa cadet.
nec mille excubiae nec te signata iuuabunt
limina: persuasae fallere rima sat est. (4.1a.119–146)⁵¹²

Овим стиховима Проперције оставља и коначну песничку сфрагиду на корпус својих елегија. Опевана вољена остаје до краја обележје његовог стваралаштва, а виспреним поступцима умрежавања ње као објекта свог песништва са објектима јавне градње и

⁵¹² О историји тол'ко; окрећем се сада к звездама твојим. / Остај једнако мирна срца и у недаћама новим. / Стара те родила Умбрија на огњишту знаном, лажем ли? / (Ил' ми се то име отаџбине твоје са усана оће?) / Одатле ти си где влажна Меванија роси дубоко поље, / а умбријско се језеро млачи испарењима летњим, / где зидине су на врху Азизија стрмог, / зидине чувеније још с талента твога. / Очинске скупио си кости – што лако ни у једном добу није – / и сам си натеран у сиротији дом. / Иако твоји су јунци орали земљу ту, / богата њена добра неправедна ти деоба оће. / Убрзо нејак твој врат без златне буле оста, / и пред мајчиним боговима изгуби слободног човека тогу. / Отад ти кадшто из своје песме Аполон даје, / и брани ти да лудо на Форуму загрмиш. / Елегију стварај – варљиво дело. Бојиште ту је твоје. / И други ће потом многи по узору писати на те. / Војно ћеш служити Венери, под оружјем љубавним / и противник достојан дечацама бићеш њеним. / Ма какве да присвојиш победе за се, / једна ће ти девојка из шака умаћи увек. / Замахом пробај удицу да збациш чврсту, / ал' залуд – удара те по носу штап. / И дању и ноћу знаћеш само за наредбе њене, / ни сузе ти канути неће, док она не одобри то. / Ни стража на вратима, ни печатиран не значи праг: / и пукотина је довољна жени на превару спремној.

државним споменицима, Проперције осигурава за себе и своје дело легитимни уметнички простор и друштвену подршку. И премда издвојени поступци јесу евидентно обележје четврте књиге, они – макар у назнакама – постоје и у ранијим елегијама, најављујући овај директан третман песничког објекта и устаљених тема за паралелу јавним монументима. Носеће обележје оваквог схватања јесте управо пресликани начин комуникације који Проперцијев песнички споменик покушава да оствари идентично како то чине Августови јавни споменици. У сврху разјашњења тог специфичног начина монументалне комуникације, одлучили смо да Проперцијев текст ишчитамо кроз мрежу створену од широког значења сливеног у дијалогу различитих монумента. Дакле, овде неће бити речи само о укрштању различитих медија уметничког изражавања, већ о живом дијалогу семантике различитих материјалних објеката, који се из спацијалног и јавног простора града Рима, пренео на песнички текст. При томе, баш како открива и Проперцијева четврта књига славећи култне просторе рођене из задивљујућих прича на границама мита⁵¹³ и историје⁵¹⁴, мит ће бити важно полазиште без којег се феномен интерсигнификације не би

⁵¹³ Најчешћи вид комуникације уметничког дела и публике античког времена, али и многих потоњих времена, био је мит. Као такав мит смо у овом раду већ истакли, тумачећи Проперцијева поређења са почетка елегије 1.3, и сетивши се упечатљивих, а лепо изречених закључака професора Флашара. Античка уметност, било она ликовна или она књижевна, неретко посеже за митом и ставља га у службу свог најдоминантнијег изражајног средства. Штавише, мит је претежно служио као оквир стварања уметника и размишљања интелектуалаца. Мит је заправо и главно место преплета ликовне и књижевне уметности, и из њега као епицентра произилазе референтни покрети свих античких стваралаца. Треба још додати и то да је римски „случај” посебно занимљив, јер је у сталном одношењу према грчком, а форма тог одношења налази се у тренутку кључног конструисања средином првог века пре нове ере. Управо у времену цветања римске елегије. Митови се уплићу кроз ликовну репрезентацију и књижевне теме, а намена им се мултиплицира: са једне стране они могу бити уведени како би подржали личну саморепрезентацију аутора дела које обухвата мит, или његовог наручиоца, но исто тако могу преносити и религијске и политичке поруке. Реферисање на митове у уметничким делима представља један вид инкорпорирања прошлости, и то оне најдавније, која се ни не може временски сасвим сигурно одредити, те стога измиче историјском одређењу и дотиче границе фиктивног.

⁵¹⁴ Поред мита, Римљани неће избећи да се осврћу и за оном ближом и доказивијом прошлостју и да је, као и мит, уплићу у јавне и уметничке репрезентације, а све у циљу егземпловања које је у дидактичкој служби свих уметности. Наиме, тзв. *exempla* су устаљени вид посезања за прошлостју, најчешће у циљу дигнације садашњице, и имају значајну улогу у изграђивању римског колективног, али ништа мање и личног идентитета, нарочито крајем старе ере и њеног преласка у нову. (Ипак, код песника, почевши од Катула, однос према прошлости је често амбивалентан, вид. Farrell, Nelis 2013: 9 и даље.) *Exempla* се у римској култури срећу као физички (материјални) примерци архитектонске природе, постављени на улицама тадашњег Рима, и као књижевни примерци у текстовима писаца.

ни успео изродити⁵¹⁵ (а чему у прилог говоре и неизбежни митски примерци који дигресивно илуструју личне љубавне елелије римских песника).

Интерсигнификација је имала погодно тле у процесу рестаурације која је бујала кроз Августово делање, а најизраженија остала у домену књижевности и натписа. Овај феномен је до сада препознат и описан на примерима градитељских остварења Августовог периода, те ћемо надаље покушати да феномен илуструјемо на већ потврђеним примерима, а потом и да се усредсредимо на његове трагове у корелацијама са књижевношћу, где је све до сада остао недовољно истражен.

Када кажемо да је Проперције, поред љубави, и песник рата, онда његово стваралаштво без задршке сврставамо у описану категорију такозваних *Augustan texts*. Ови се текстови датирају у време које уоквирује 20. г. пре н. е. То значи да настају након Октавијанове победе над Марком Антонијем код Акција⁵¹⁶. И ма како да се књижевни ствараоци овог времена третирају као „Августови”, њихово стваралаштво немогуће је посматрати ван контекста републиканског времена пре Акција, те и њих саме пре треба посматрати као „последњу генерацију републиканског Рима” (Farrell, Nelis 2013: 5). Без реферисања на идеју римске републике и на лично и колективно сећање на републикански период, било би незамисливо установити „августовску компоненту”, било у политичком, културном, или друштвеном смислу. За дефиницију Августовог доба могло би се претпоставити време када реч „републикански” није сасвим била синоним ни за „августовски” нити за „антиавгустовски”, иако је у неком смислу могла имати елементе оба (Farrell, Nelis 2013: 16).

Битно место дефинисања Августовог времена, његове политике редефинисања римске историје и његове личне аутомеморијализације, биће новоизграђени Forum

⁵¹⁵ Укрштање различитих типова поменутих примерака, *exempla*, доноси им неретко нова значења. Ово укрштање надилази описани феномен интермедијалности са којим смо се срели у Католовом и Проперцијевом тексту и дефинише се у једном ширем контексту као интерсигнификација.

⁵¹⁶ Битка код Акција се у овом периоду посматра као преломна тачка између нереда из периода тријумвирске власти и доласка новог доба, заснованог на прокламацији старих обичаја и концепту *res publica restituta*. Међутим, евидентна је тежња да Акцију на споменицима сваке врсте буде овековечен као победа над страним непријатељем – Клеопатром – а не Марком Антонијем, некадашњим тријумвиром: „monuments and poems insistently allude to or name Cleopatra as the defeated party, converting Actium in memory into a victory over a foreign power”. (Farrell, Nelis 2013: 4). Видети Ног. *Carm.* 1.31;1.37; Prop. 2.31; Verg. *Aen.* 8.675–728, где се поменута теза потврђује на примеру сагледавања Аполоновог храма.

Augustum⁵¹⁷, чијој својеврсној концепцији постају симетрична паралела идејни концепти „августовских текстова”. Рашчитавањем ове симетрије и утврђивањем евентуалних значења насталих у преплету грађевинског и књижевног подухвата тога времена, указаће се Августово уплитање у домен уметничког стваралаштва. Постављање споменика на јавним местима – која су део свакодневног живота Римљана – позитивно утиче на оформљавање колективног сећања и идентитета. Јавни споменици су, такође, и савршени инструменти јачања актуелног режима и наметања друштвено-политичке слике која је део програма владајућег режима. Дакле, споменици (*monumenta*) постају слика и прилика колективног идентитета и истовремено обликују колективно сећање читаве заједнице. С тим у вези, споменик (*monumentum*) искрсава као погодна идеја за исказивање тенденције појединца да постане део колективног сећања. Тим путем би се појединац могао сврстати управо у оно што приказују *exempla* ма које врсте. Такву врсту „егземпларности” исказују и статуе истакнутих људи на Августовом форуму постављене све до храма Марса Осветника (ознака Е, слика 4.17)⁵¹⁸.

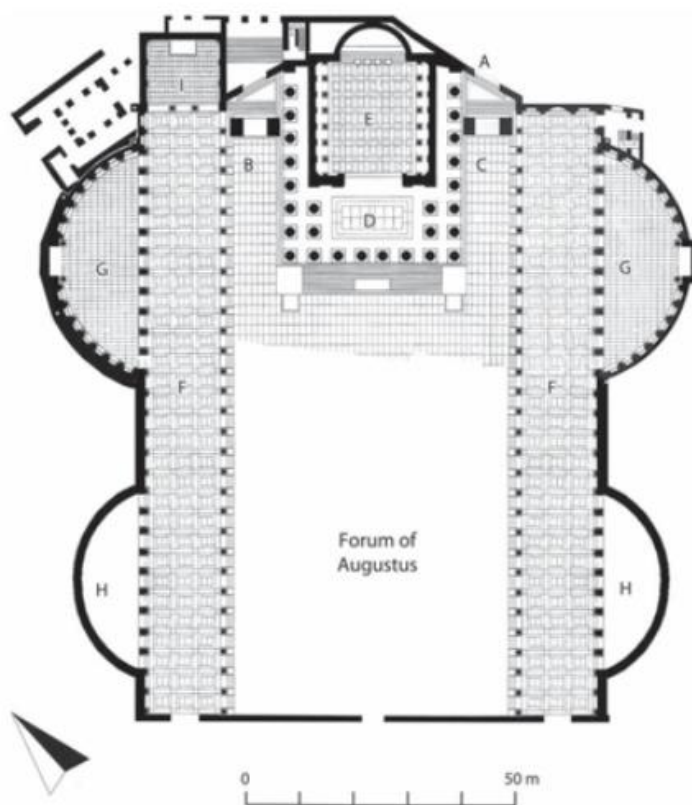
Кроз детаљне прегледе садржаја корпуса римских елгија (понајпре Проперцијевог), закључно са последњим наведеним местима из Проперцијеве четврте књиге, приметили смо сталну тежњу да се песничко *ја*, односно конструкт песника из текста, прикаже као личност од изузетног значаја за друштво у ком живи и ствара. Остављање личних сведочанстава о песнику-конструкту, односно песнику-аутору, представља књижевну верзију праксе *елогија* какви се проналазе под статуама изузетних грађана римске историје, постављеним

⁵¹⁷ Monument so often 'read' in alignment with key literary texts, especially the speech of Anchises in the sixth book of the Aeneid, was a kind of sculpture gallery of ancestors and *summi viri*, the one group mythical, heroic and regal, the other consisting of mutual enemies, many of them synonymous with very different sets of 'Republican' values (Farrell, Nelis 2013: 16).

⁵¹⁸ Inaugurated in 2 B.C.E., the forum today is seen as the great culmination of Augustan art. As many have shown, its images and inscriptions coalesced into a powerful visual program. The galleries that held statues of Rome's founders were decorated with images that evoked Athens and Alexander. They framed the temple on the northeast end and the Quadriga of Augustus in the center. Today, much of the monument is lost. The images of founders, kings, and heroes have for the most part disappeared, and their honorary inscriptions survive as fragments. It seems that this once-impressive collection originally had more than 100 over-life-sized statues ranging from Aeneas to Drusus, stepson of Augustus. Each statue base was clearly labeled with a grand title declaring the name of the man represented and his brief *cursus honorum*. Below the base, on a separate stone, a longer inscription set forth his most notable accomplishments. (Shaya 2013: 85)

управо на Августовом форуму. Једно од вредних сведочанстава овог типа јесте конзервиран текст елогија уз статуу Апија Клаудија Цека:

„Апије Клаудије Цеко, Гајев син, цензор, два пута конзул, диктатор, три пута интеррекс, два пута претор, два пута курилни едил, квестор, три пута војни трибун. Освојио је многе самнитске градове и поразио многе сабинске и етрурске чете. Избегао склапање мира са краљем Пиром. Током цензорства поплучао је апијски пут и омогућио граду снабдевање водом. Изградио је Белонин храм.”



4.17 План Августовог форума (према Shaya 2013)

Помисао на низ статуа знаменитих личности из римске историје које су се на представљени начин обраћале римском свету на форуму, зрачи нарочитом монументалношћу будући да низ *summi viri* не циља само очување сећања на појединце, већ формира колективну свест о 753 године римске историје, овековечене каменом који гарантује перманентност идеја похрањених у приказаним појединцима (Shaya 2013: 89). Наиме, тек се у динамичном контакту са живом публиком реализује пуни циљ посвећених монументата – они креирају илузију заједничке историје и преводе митове у стварност, формирајући специфичну врсту колективног сећања. Премда монументи остају фиксирани

за свој просторни контекст (и ритуале ради којих су подигнути), њихова крајња (а и она нова) значења дефинише њихова свакодневна публика⁵¹⁹, те је отуда врло важан начин на који њихови творци предвиђају евентуалне референце које ће споменици моћи да остваре у контакту са својим крајњим реципијентима.⁵²⁰ У том распону од ауторске замисли до реципијентског увида буја потенцијал интерсигнификације.

Одабир места и форме нових споменика у Риму морао је да задовољи критеријуме референтности, инклузије, модификације и апропријације у односу на већ постојеће монументе. На тај начин, у материјалној култури, култури монументата, остварује се концепт који је сродан концепту интертекстуалности у књижевности. Потрага за термином који би у овом светлу могао важити истовремено у архитектонском/иконографском и у књижевном/текстуалном знаковном систему, изнедрила је појам *интерсигнификације* (Roller 2013: 119). У првој студији случаја у домену ове теорије, Ролер доказује како испуњење горенаведених критеријума и остваривање односа интерсигнификације омогућава да новоподигнути споменик досегне занимљив циљ: он за причу коју саопштава имплицитно прибавља етичку и политичку тежину. Узећемо ради илустрације један пример Августовог градитељског поступања.

Наиме, поводом поморске победе у Првом пунском рату код Мила (Μύλαι), 260. године пре н. е., Гај Дуилије подиже храм Јанусу и стуб са својом статуом уз коју додаје натпис на ком побројава своје личне заслуге. Октавијан Август 36. године пре н. е., након победе над Помпејем код Наулоха, недалеко од Мила, подиже и сам стуб на римском

⁵¹⁹ Monuments propagate the illusion of common history, and through their very monumentality, seriousness, and apparent permanence, they cast their myths as being manifestly true. While they seem to be fixed backgrounds of rituals and events, their meanings evolve as viewers bring their own concerns and understandings to them. They are stages on which life unfolds and are all the more powerful for the way they merge with everyday affairs. (Shaya 2013: 89)

⁵²⁰ It is highly unlikely that the restoration of all eighty-two temples was completed in a single year, though that is sometimes the impression one gets in reading about the Augustan restoration. A more realistic interpretation is that Augustus began work, with much fanfare no doubt, on the eighty-two temples at this time, which would still be a remarkable accomplishment and statement of his intentions in regard to Roman religion. Just the program of restoring temples would have had a profound impact on Rome and Roman identity, but we will see that the significance of the Augustan program runs deeper than this. Roman temples served not only as religious sites, but also as historical monuments. Temples were vowed during the republic at specific historical moments, usually during the course of a battle or other crisis affecting the state, and often bore inscriptions that indicated the man who had vowed the temple and under what circumstances. [...] Roman temples, then, served not only as the loci for ritual activity in providing places for Roman religion, but also as monuments in which Roman memories and Roman history resided (Orlin 2007: 83).

форуму (*Forum Romanum*), сличан Дуилијевом, који пак, у исто ово време, подвргава рестаурацији. Уз то, Октавијан започиње обнову храма Јануса и још, као директну референцу на Дуилија (на његову некадашњу победу и монумент), укључује фигуру Гаја Дуилија у новоподигнути мегаломански споменик – Галерију великана познату као *summi viri*. Тај поступак је подразумевао да међу многобројним великанима и Дуилије добије своју мермерну статуу у комплексу Августовог форума, и уз њу натпис (*elogium*) којим се истичу његове заслуге. Ролер (2013: 124) закључује:

„Тај Августов монументални подухват (пројекат *summi viri*, прим. аут.) био је заправо усмерен на Августове личне заслуге. Према Светонију, сам Август је говорио да је те изврсне људе изложио на (Августовом) форуму као примере које њему и другим вођама ваља следити. Стручњаци даље примећују да је он пак тврдио – макар имплицитно и у другим контекстима – да је сам надмашио достигнућа ових легендарних мушкараца. Елогиј за Дуилија, који се односи на стари рострални стуб/кип и (могуће) на Јанусов храм, не само да је посматраче Августовог доба, као и оне касније, подсећао на Дуилијеве заслуге и њихово раније монументално представљање, већ их је и подстицао да оду и виде те раније монументе. Дакле, Август је и себе и те посматраче поставио у улогу поштовалаца и потенцијалних опонашалаца тог егземпларног хероја. Штавише, те споменике је било могуће видети јер су били рестаурирани што би посматрачи свакако приметили, те би на тај начин почели да размишљају о Августовој побожности и поштовању које исказује према том древном хероју. Истовремено, посматрачи би тако уочили и споменик подигнут у част Августове победе код Наулоха, имитације Дуилијевог стуба, и примили би к знању Августову објаву свог још већег постигнућа. На тај начин нови Августови споменици – стуб у част победе код Наулоха и статуа са елогијем на Августовом форуму – успевају заједно да обезбеде нови оквир за два стара (рестаурирана) споменика и да их преместе у нову, телеолошку причу. Дакле, Дуилијева победа је тако недвосмислено потврђена као велико достигнуће, али је истовремено позиционирана као претходница Октавијановој, тобоже, сличној, али још значајнијој победи.”⁵²¹

⁵²¹ This Augustan monumental landscape was, moreover, oriented toward Augustus’ own achievements. Augustus himself suggests (according to Suetonius) that he put forward the “great men” of the Forum Augustum as exempla for himself and other leading men to emulate; scholars further note that he himself claimed, at least implicitly and in other contexts, to have surpassed these legendary men’s achievements. The elogium for Duilius, in referring to the old rostral column/statue and (possibly) the temple of Janus, not only reminded its Augustan-era and later viewers of Duilius’ achievements and of their prior commemoration in monumental form, but also invited them to go and see those monuments for themselves: thus, Augustus places himself and these viewers on the same level as admirers and potential emulators of the exemplary hero. Furthermore, those monuments were there to be seen because they had

Дакле, интерсигнификација подразумева рецепцију јавних монументата у Риму са вредношћу која наликује палимпсесту – споменици постају објекти стално доступни за поновну употребу, односно кроз рестаурацију узимају учешћа у формирању нових значења тј. значења потоњих споменика. У првом веку пре нове ере изразита је тенденција да се све врсте монументата кроз своју доступност и приказивање у јавности, искористе ради потврђивања римске политичке и културне моћи. Не само да се стварају нови јавни објекти, већ се и страни као и они стари, апсорбују у естетски и физички изглед самог града, те тако постају и објекти дефинисања римског идентитета. Транспоноване сличног приступа у свет поетског текста дакако ће имати нешто другачије модусе примене, али ће задржати вишесмерну референтност у конструкцији целовитих значења које кроз поруке шаље посматрачу/читаоцу/слушаоцу. Тенденција за истицањем личности (аутора) и прегнуће да се одабраној теми личне љубавне поезије да легитимитет пресликаваће се у тексту Проперцијеве елегије на исти начин како се среће и у наведеним примерцима, с тим да ће домете остваривати управо захваљујући интерсигнификационом читању кроз спрегу са праксама из јавног простора и кроз призму истакнутих монументата које сам Август у свом градитељском подухвату апострофира.

Комуникација Августових јавних монументата какву смо представили у претходним пасусима може бити посредно препозната у Проперцијевом корпусу елегија кроз неколико недвосмислених трагова. Најпре се инсистира да фокус песама буде на „личном” примеру конструкта песника (а митови искрсавају као илустративни фрагменти којих се текст само успут дотиче), да се истакну лични подаци и заслуге конструкта песника на сличан начин како је то Август на свом форуму учинио са заслужним личностима римске прошлости. Тиме се конструкт песника приближава аутору, позајмљује његову историјску посведоченост и чини своју песничку причу уверљивијом за јавно мњење. С тим у вези, под овај траг потпале би и уметнуте форме епитафа које смо испитивали у трећем поглављу. Надаље, у исту категорију потпало би и следеће – Проперцијеве елегије одликују елементи

been restored, which these viewers would no doubt notice, and ponder Augustus' piety and reverence toward this ancient hero. But they would also notice the Naulochos monument, that close imitator of Duilius' column, and recognize Augustus' claim to a greater achievement. Thus the new Augustan monuments—the Naulochos column and the Forum Augustum statue and elogium—work together to provide a new frame for the two old (but restored) monuments and draw them into a new, teleological story. Duilius' victory is decisively confirmed as a great achievement, but is at the same time positioned as a precursor to Octavian's allegedly similar yet greater victory.

чије функционисање уобличава адресирање публике на начин сличан ономе којим се обраћају завештани јавни објекти: адресати су многобројни и често се смењују, израз је сажет, кратак и уме да подсети на коментаре личних дневника, постоји обиље деиктичких партикула које донесе утисак просторног простирања и оријентисаности, те на крају, присутна је илузија свакодневности блиска обичним разговорима народа на трговима какав би могао бити и онај Августов чија је уметничка и архитектонска концепција брзо постала имплицитни контекст народне свакодневице. На крају, Проперције у своје песме уплиће стварне и звучне локације тадашњег времена, у којима и кроз књижевни текст тиња стварни живот Рима, а читаоци остају са утиском да им је пред очима добро позната богата архитектура вечног града која се надсводи над његовим политичким, религијским и социјалним животом. Путем ових недвосмислених референци на важна места града растачу се нова значења песама, надграђују, прелазећи оквире текста и творећи интерсигнификациона читања. Тиме се и песнички текст приближава идеји обухваћеној термином *monumentum*.

Дакле, римским елегичарима постаје блиска идеја текста као монумента. Препознатљиви литерарни топос песника-љубавника и његове драге која је неприкосновена владарка, Проперције приказује читаоцу као један интиман и личан егземплум. То постиже црпећи непосредност из фрагментарности изрази, при чему подсећа на аутобиографске коментаре, али и смештајући своју љубавну драму у актуелни контекст тадашњег Рима, при чему јој даје уверљивост. Оно што заокружује ову идеју јесте оквир препознатљивих уметничких и архитектонских остварења којима песник формира позадину свог текстуалног монумента. У ширем друштвено-историјском контексту песничко градитељство намеће се као својеврсна књижевна супституција Августовој обнови, или се макар идентификује кроз њу као доминантно друштвено струјање. Пресликавањем модуса комуникације јавних споменика на случај римске елегије, омогућава овим песницима да откупе макар привид јавног легитимитета за тему о којој певају. С тим у вези, можемо изрећи да је у том контексту идентификација песме са монументом уједно и одбрана конкретне поезије. У анализи коју спроводимо и од које се очекује скорашње закључење (барем у овој прилици у којој смо на тренутном истраживању), проналазимо простор да на два примера Августових споменика илуструјемо све речено што препознајемо у тексту римске елегије, када је однос према монументима у питању. Први случај који ћемо у ту

сврху означити као аргумент у одбрани Проперцијевог песничке теме биће (рестаурирани) Помпејев портик, док ће други бити Аполонов храм.

4.2.2 Помпејев портик

Настављајући стазом интерсигнификационог читања, одлучили смо да издвојимо два презентна случаја Проперцијевог креирања значења елегија кроз дијалог са два важна Августова монумента. Према је Проперцијева четврта књига готово цела у директним и подугачким референцама на грађевине и простор Августовог Рима (па тако и читава једна елегија ове књиге пева о Аполоновом храму који смо изабрали да сагледамо), нећемо у свом осврту задирати у анализу песама које припадају четвртој књизи, већ ћемо се усредсредити на поменуте референце које искрсавају у оквиру друге књиге. Разлог за то лежи у природи нашег истраживања које нема тенденцију да говори о третману елегијског дела за монумент кроз призму циљаног ауторовог певања о стварним монументима Рима (које, као такво, може пак имати за циљ нешто промућурније бенефите за самог песника). Суштина нашег истраживања је да преиспита аналогичне модуса структурирања и ауторовог сагледавања песничког дела спрам феномена *monumentum*. Постојање Проперцијевог четврте књиге може говорити у прилог нашој тези о постојању ауторовог третмана дела као да је монумент, али није суштинско за доказивање те тезе. Дакле, фигурација помена или описа стварног портика или храма у контексту Проперцијевог четврте књиге није неочекивана и необична, али у контексту друге књиге, која је цела у жанру изворне римске елегије, неупрљана песниковим промишљајима и свесним интертекстуалним преузимањима, искрсавање Августових монумента треба итекако испитати према критеријуму њихове важности за поетику корпуса. Уосталом, у досадашњој анализи, Проперцијева друга књига приказала је посебан вид целовитости, засноване на суштинским компонентама жанра. Отуда сматрамо да ће бити вредно испитати мрежу значења коју творе елегије друге књиге у којима се садрже мотиви стварних Августових монумента и, уз то, сагледати њихово место у целини ове књиге аутентичне љубавне елегије.

Након тријумфа над Митридатом 61. године пре н. е, Помпеј гради театар са храмом посвећеним богињи *Venus Vitrix* и портик, украшен зидним сликама са митолошким и љубавним темама. Скулптуралну декорацију овог комплекса чинили су предмети донети са

истока као ратни плен. Оно што овај архитектонски комплекс представља, уско се тиче Помпејеве личне самопрезентације:

„Помпејев портик служио је да велича свог донора, представљајући га као човека од војних успеха и културе, као неког ко је прилагодио конвенције хеленистичке дворске уметности да служе његовом личном његовој личној презентацији и да славе његову богињу заштитницу, Венеру. Митолошке слике ту су примарно у служби манифестовања Венерине моћи, али истовремено носе и интринзичну вредност дела познатих уметника, будући да су плен са истока који је Помпеј својим војним успехом допремио у Рим као плен.” (Newby 2016: 48)⁵²²

Овај Помпејев архитектонски комплекс обнавља Август, а о томе нам оставља и сведочанство у спису *Дела божанског Августа*⁵²³. Задржаћемо се понајвише на самом портику⁵²⁴ односно на приказима жена које он садржи. Наиме, ови прикази се могу класификовати у три скупине:

- 1) Песникиње и музе;
- 2) Куртизане (за које се претпоставља да представљају хероине из комедија);⁵²⁵
- 3) Жене или богиње чије је рођење означено као чудесно (каква је и сама Венера).

Дакле, у случају приказивања женских фигура, скулптуралне групе су далеко бројније од индивидуалних статуа. Оваква пракса приказивања жена постаће, заправо, врло карактеристична за Августово време, а фигуре које се одабирају за приказивање биће махом узорне жене Августове фамилије, зарад стварања модела женске честитости на које се жели

⁵²² Pompey's portico served to elevate its donor, representing him as a man of military success and of culture, who adapted the conventions of Hellenistic court art to serve his own self-representation and to praise his patron goddess, Venus. The mythological images here fit in primarily as manifestations of the power of Venus, as well as carrying an intrinsic merit as art-works by famous artists, the treasures of the East brought by Pompey's military success to become the spoils of Rome.

⁵²³ *Capitolium et Pompeium theatrum utrumque opus impensa grandi refeci sine ulla inscriptione nominis mei (RG 20.1)*. Занимљиво је да Август овде истиче како је након обнове изоставио да уметне своје име у овај јавни споменик (премда то доцније чини у поменутом спису којим историјски уобличава своје целокупно политичко деловање). Његов поступак разоткрива значај који имају јавни споменици овога доба, односно снажан утицај и утисак који они остављају како визуелно, тако и самим садржајем и натписом који на себи носе.

⁵²⁴ Августова обнова Помпејевог комплекса може бити вишеструко мотивисана. Наша пажња је усредсређена на женску тематику оликану на портику, иако је Август, највероватније, понајпре у посвећености богињи Венери и у приказима херојских (тројанских) тема на портику, видео прилику за слављење *gens Iulia*, рода чији је потомак, а о којем је трасирао мит како води порекло од тројанског принца Енеје, сина богиње Венере.

⁵²⁵ Ову је претпоставку поставио и растумачио Еванс (Evans 2009), позивајући се на потоњи текст хришћанског писца Татијана (*Orat.* 33–34).

указати читавом римском друштву. Међутим, на Помпејевом портику су биле приказане жене другачијих моралних назора (нарочито друга наведена скупина), те Августова обнова овог комплекса није била са намером да се на наведене женске приказе укаже као на светле примерке врлине. То отвара питање мотива због ког Август рестаурира овај уметнички споменик⁵²⁶, иако је његова реформа усмерена на посве супротне идеале. У потрази за одговором на то питање изналазимо неколико потенцијалних смерница у елегијама Проперцијеве друге књиге, у елегији 2.6 и делом у њеној следбеници 2.7.

У складу са идејом егземпларности која искрсава у свим доменима римског културног живота, треба кренути од претпоставке да се скулптурална група приказаних хетера уклапа у идеју *негативног примера*, чији је циљ да саопшти како не треба чинити. У једном делу Платонове опширне критике уметности, проналазимо став да уметност приказује оно чега нема у стварном животу појединца, односно оно што је суспрегнуто уздама друштвених и законских обзира.⁵²⁷ Посматрајући са тог становишта тематику декора Помпејевог портика, распусне жене са портика су заправо слика оног што се у римском друштву настојало искоренити, захваљујући Августу и његовој моралној реформи која подразумева и нове законе.

Проперцијева елегија 2.6, иако без директних указивања на јавно деловање Октавијаново и његове рестаураторске подухвате, садржи интерсигнификацијске референце на Августова преиначења начињена у оквиру Помпејевог јавног споменика – на комплексу театра, курије и портика. Ова елегија написана је након Проперцијевог уласка у Меценин круг, по зближавању са струјом која подржава друштвено и политичко деловање принцепса. Њени почетни стихови комуницирају са ликовним представама жена на Помпејевом портику:

⁵²⁶ Измене које је, између осталог, Август начинио током рестаурације препознају се и у следећим поступцима: Помпејева статуа је из курије премештена у театар, курија је реконструисана у латрину, а статуе су добиле нова постоља (Evans 2009: 127).

⁵²⁷ „Plato explains why the irrational part of the soul of a person who watches tragic spectacles enjoys feeling grief: 'that part of the soul which, in the case of a man's personal misfortunes, was forcefully restrained, being hungry to cry and lament and to have its fill of this – because it desires these things by nature – is fed and gratified by the poets' (606a–b). In short, non-philosophical people are eager to see things that are shocking and pitiable because they want to experience emotions that they attempt to restrain in their private lives” (Nightingale 2016: 61). Овакво Платоново тумачење итекако може послужити и као добро објашњење за дугогодишњу недоумицу зашто у време Августовог реформаторског деловања у свим сферама, а нарочито у истицању ваљаних моралних кодекса и повратка на стару добронеговану традицију, један жанр какав је елегијски, успева да опстане.

NON ita complebant Ephyraeae Laidos aedis,
ad cuius iacuit Graecia toea fores;
turba Menandreae fuerat nec Thaidos olim
tanta, in qua populus lusit Erichthonius;
nec quae deletas potuit componere Thebas,
Phryne tam multis facta beata viris. (1–6)⁵²⁸

Ако бисмо се приклонили Евансовој тврдњи да група женских статуа на портику одговара хероинама из комедије, онда би требало Проперцијеву поредбу текстуалног конструкта вољене Цинтије са Лаидом, Таидом и Фрином, у интерсигнификационом читању прихватити са двоструком референцом. Њу истовремено творе сам портик – у оном облику у ком је дариван од стране Помпеја, али и са свим изменама које му је донела Августова обнова – али и Менандров текст. У том преклапању најважнија је порука Проперцијеве елегије јер се у њој употпуњује пуни потенцијал значења свих осталих референци. Занимљиво је да компарација са почетка ове Проперцијеве песме, технички врло блиска оној трострукој из елегије 1.3, уводи тему поетског наратива, који је овде, као и у елегији 1.3, у уској спрези са женским конструктом из текста. У наставку елегије 2.6 нанизаће се општа места добро познатих грчких *exempla* – попут оних из митова о Троји и Кентаурима – али биће међу њима и један типично римски примерак, о Ромулу, који сам песник посебно наглашава као римски, те њиме завршава нанизани след примерака мушке агресије подстакнуте женским поступцима.⁵²⁹ Иза тог следа појављују се два женска примерка, такође добро позната из грчког света – Алкестида и Пенелопа, којима ће започети нови наратив посвећен идеалу женске чедности. Иако је данас тешко утврдити меру утицаја коју су на Проперцијев текст могли имати прикази са јавних монумента, у структури песме 2.6 похрањена је могућа аргументација за ишчитавање директног дијалога римских монумента са овом елегијом. Наиме, описани след примерака закључује стих у ком недвосмислено искрсава конкретно архитектонско дело тадашњег Рима:

⁵²⁸ Мање је света било пред вратима Лаиде, / у Коринту: читава Грчка клечала ту је; / код Таиде, некад, мања гужва је била, / а Атињани код ње ужитка брали су плод; / мање мушких је било код силно богате Фрине, / што могла је сама Тебу да обнови. (Проперције 2014: 35)

⁵²⁹ his olim, ut fama est, vitiis ad proelia ventum est, / his Troiana vides funera principiis; / aspera Centauros eadem dementia iussit / frangere in adversum pocula Pirithoum. / cur exempla petam Graium? tu criminis auctor / nutritus duro, Romule, lacte lupae: / tu rapere intactas docuisti impune Sabinas: / per te nunc Romae quidlibet audet Amor. (2.6.15–22)

templa Pudicitiae⁵³⁰ quid opus statuisse puellis,
si cuivis nuptae quidlibet esse licet? (25–26)⁵³¹

На структуралном плану песме, овај стих раздваја две приказане сфере: јавну са почетка песме, и приватну, тј. интимнију са којом се песма закључује:

quae manus obscenas depinxit prima tabellas
et posuit casta turpia visa domo,
illa puellarum ingenuos corrumpit ocellos
nequitiaeque suae noluit esse rudis.
a gemat, in terris, ista qui protulit arte
turpia sub tacita condita laetitia!
non istis olim variabant tecta figuris:
tum paries nullo crimine pictus erat. (27–34)⁵³²

Преласком на домен приватног песма уједно отвара и проблематику ликовног стваралаштва, односно проблем еротске тематике којом ликовност обилује, а која се судара са Августовом моралном реформом (званично успостављеном 18. године пре н. е.).⁵³³ Анализирајући аналогију поетских техника Проперцијевих елегија и ликовних поступака посведочених у зидном сликарству, дотакли смо се еротских тема сачуваних у римским вилама што нам је указало да је та врста тематике била итекако заступљена у приватном окружењу богатих Римљана. Приметили смо такође и да постоји евидентно промишљање о декорацији простора према намени коју он има, тј. у складу са тим да ли је простор предвиђен за време које се идентификује као *otium* или пак као *negotium*. Дакле, чини се да Проперције већ у елегији 2.6, подоста рано у свом стваралаштву, отвара питања која читаоце и проучаваоце римске елегије до данас збуњују – како измирити теме Августове реформе и теме римске љубавне елегије, односно на којим основама почива сагласје супротности приватног и јавног домена Августовог доба, слободних уметничких тема и

⁵³⁰ Тит Ливије спомиње два храма посвећена богињи Чедности (10.23).

⁵³¹ Зашто храм Чедности за девојке да се гради, / кад супруга свака чини све што хоће?

⁵³² Она рука што прва блудне наслика слике / и срамоту на увид часном подари дому, / невине укаљала је окице девојака, / васпитала им свест, показала шта је грех. / О, проклет да је онај што изнео на свет је / оргије које крије нема слика ужитка. / Некада такве слике куће красиле нису, / на зидовима тад ничег не беше срамног.

⁵³³ Богато украшавање зидова и простора уопште, наш песник, складно маниру величања скромне прошлости наспрам раскошне садашњости, карактерише за тренд настао етичким ишчашењима каква раније, у најстаријој римској прошлости, нису постојала. Исто мишљење понавља и у првој елегији четврте књиге: hoc, quodcumque uides, hospes, qua maxima Roma est, / ante Phrygem Aenean collis et herba fuit; / atque ubi Nauali stant sacra Palatia Phoebo, / Euandri profugae concubuerе boues. / fictilibus creuere deis haec aurea templa, / nec fuit opprobrio facta sine arte casa; / Tarpeiusque pater nuda de rupe tonabat, / et Tiberis nostris aduena bubus erat (4.1.1–8).

принцепсове моралне реформе, Помпејевог споменичког комплекса и Августове рестаурације његових објеката. Одговор на то одвајкада актуелно питање указује се управо у интерсигнификационом читању Проперцијеве елегије.

Benediktson (1989: 28) истиче структурално мајсторство које је песник остварио потезући живописне и референтне песничке слике – док на почетку елегије креира у свести читалаца менталну слику базирану на честом драмском и ликовном призору (сцене из Менандрових комедија), надаље идући кроз текст он прелази на слике са римских зидова (слике младића за које вољена жена из текста тврди да су њени рођаци⁵³⁴), а затим завршава на митолошким сценама које најчешће осликавају унутрашњост римских кућа. Дакле, наново се доказује како Проперције често посеже за митским примерцима на исти начин како су то чинили и ликовни уметници који су осликавали монументе. И у овој се аналогiji испоставља закључак да је у култури Августовог времена визуелни изражај неприкосновен за меморисање, али и за комуникацију појединаца са друштвом. Међутим, у претходно наведеним стиховима примећујемо да се продукт визуелне уметности, артефакт сачињен људском руком (*manus*, v. 27), доводи у везу са моралном погрешком (*crimen*, v. 34).⁵³⁵ Са једне стране, песнику који преплиће своје песничко стваралаштво са модусима којима комуницира визуелна уметност, важно је да истакне тобожњу опасност којом „прете” уметничка дела, имајући моћ да „искваре” своју публику, јер то онда подразумева да и његово дело, баш као и сва та ликовна, има извесну моћ којом може да утиче на стваран свет и да га преиначава (па макар то било и у негативном светлу). Са друге стране, овом песнику је подједнако важно да покуша да оправда сва та уметничка дела за која друштво Августовог времена олако доноси осуду и квалификује их за уљезе и непожељне културне трендове, будући да и сам ствара у жанру чије се теме суштински не уклапају у актуелну друштвено-политичку реформу. Стога Проперције користи као поетска места својих елегија

⁵³⁴ Рут Кастон (Caston 2012:148) тврди да се на овом месту ради о маскама предака које су биле изложене у атријуму, а да песников страх уствари долази од чињенице коју маске доказују, а то је да Цинтија припада високом staleжу, те да су јој удварачи такође из високе класе.

⁵³⁵ Сплет мотива представљених у глаголима *videre* и *peccare*, као и под терминима *manus* и *crimen*, Проперције ће поновити и још разрађеније спровести кроз песничке наративе у елегијама са краја друге књиге – нарочито у пару сачињеном од елегија 2.31 и 2.32 које ће бити тема нашег наредног потпоглавља. У елегији 2.6, тачније у стиховима *non istis olim variabant tecta figuris: / tum paries nullo crimine pictus erat* (33–34), под злочином се, према целовитом значењу песме, више третира то то што су поменути ликовни прикази на зидовима приватних кућа, но што је злочин сам њихов садржај, будући да исте теме проналазимо и на Августовим рестаурираним споменицима какав је баш Помпејевом портик.

уметничка дела чији је наручилац сам принцепс, реферише на покровитељство које Август кроз рестаурацију над њима остварује, па тек затим подсећа на однос јавног мњења према етичкој вредности коју они носе. Тако доводи до парадокса сваку запитаност над ваљаношћу уметничког исказивања идеја какве су оне на Помпејевом портику или ма ком сличном споменику (као и оне које доноси римска елегија).⁵³⁶ Дакле, песник тиме што у елегији 2.6 најпре истиче примерак добро познат из Августове рестаурације, којим ће се император у делу *Res gestae* и сам подичити, доводи до парадокса критику уметности (и евентуалну јавну придику женама којима ликовни и песнички прикази ласцивних тема „прете”, те их доводе у опасност да постану неморалне и делају супротно законима Августовог Рима).

Испоставља се да песник радо дотиче теме осуде јавности и цензуре, како ликовности тако и песништва, јер кроз такав дискурс добија прилику да укаже на моћ и значај који поседују уметнички медији – на њих се гледа као на дидактичка средства за обликовање људског понашања. За песника је важно да истакне да се његово стваралаштво, подједнако колико и ликовно, третира за утицајно социјално и културолошко средство, јер се тиме и сама његова улога у друштву појачава. Пошто буде одбранио своје стваралаштво са свих могућих аспеката – са филозофског од Платонових добро уврежених критика, а са политичког од заговорника на повратак пут старог морала (што пак успешно чини паралелом са Августовим ликовним и архитектонским наруџбинама⁵³⁷) – онда ће и с већим правом моћи да затражи за себе заслужено место у друштву и репутацију, јер је он творац нечега што никако није без значаја у широком пољу деловања каква је друштвена заједница једног Рима.

Проперцијева вештина у структурирању елегије 2.6 посебно се огледа у начину на који контрастира и преплиће домене јавног и приватног у чијем споју (и контрасту) ваља ишчитавати широка значења уметничког представљања (нарочито оних негативних

⁵³⁶ Елегија 2.32 започеће реченицом *qui videt is peccat* која се надовезује на стихове песме 2.31, целе посвећене уздизању величанства Аполоновог храма и његовог описа. Кроз целу елегију 2.32, правећи алузије на мотиве гледања и погрешке, на архитектонске призоре Августове обнове и импликације уметничког стваралаштва на морал (жене на првом месту), песник ће покушати да парадокс сличан овом из елегије 2.6 још једном, још снажније и ризичније, опева.

⁵³⁷ Мада не можемо рећи да са истим циљем не помиње и књижевно стваралаштво овог доба, какво је било Вергилијево, а какво је за Августа било сасвим прихватљиво, и штавише, наручено.

примерака). Са примерака женских ликова, јавно познатих путем књижевности и изложених у Помпејевом архитектонском комплексу, песник прелази у домен куће (рођаци, мајка, сестра, слике момака за које се претпоставља да су изложене у *domus*-у), да би наставио ка исказивању општих митолошких места које се подједнако могу наћи и у домену јавног и у домену приватног. Премда се прикази сцена из тројанског рата и митови о Алкестиди и Пенелопи подједнако срећу и на зидовима приватних вила и на зидовима јавних грађевина, блага предност је дата референци на јавни простор поменом последњег од наведених примерака – Ромулова отмица Сабињанки. Може се чак претпоставити да је Август неком стварном постојећем споменику са грчким приказима кроз рестаурацију додао причу из циклуса о оснивању Рима, која би требало да преиначи значење старог споменика и да га преобликује да симболизује искључиво римски идентитет. Оваква претпоставка је утолико основанија уколико се сагледа према стиху који следи а у којем се директно упућује на храмове Чедности, посведочене као део животног простора тадашњег града. Након овог помена, читалац до краја песме остаје у домену приватног (у четири зида римске виле): блудне слике на зидовима часног дома и помени простора испод приватних кровова и иза кућног прага (*casta domo; tecta; limina*).

Уочљиво је да песник све време у домен приватног уноси негативну моралну критику, чувајући притом као неоспоран аргумент да уметност поседује дидактичку вредност, у којем год етичком правцу се она кретала. Раскорак у оцени уметности која постоји у јавном простору наспрам оне која декорише приватни простор, превазилази се узимањем у обзир историјског тренутка и Августове активности која га дефинише. Наиме, Август покушава да рестаурира прошлост у оној мери у којој не поништава (све) републиканске вредности нити оно што су оне у културном и физичком смислу у Риму изградиле. А, опет, покушава да их у довољној мери преиначи да носе његов лични печат као обновитеља државе (и града) и доносиоца коначног мира и (старих) „златних” времена. Отуда величање свега из сфере јавног, којој и сам император припада, уз покушај да се дискредитује приватни сегмент који друге појединце, који нису сам принцепс, истиче у први план и даје им значај.⁵³⁸

⁵³⁸ „The private enjoyment of art can even be seen as morally degenerate, with intimations of perversion” – како је један истраживач истакао образлажући Цицеронову осуду Веровог фанатичног сакупљања грчких

Дакле, кроз специфичност структуре елегије 2.6, и кроз укрштање сфера у којима се (исти или слични) ликовни прикази срећу, песник суптилно поручује да у рецепцији и одобравању уметности не ствара проблем садржај, већ контекст у ком се тај садржај реализује. Будући да је неупитан разлог због ког се сва предност полаже на сферу јавних уметничких презентација, уочавамо да у самим садржајима (као на примеру Помпејевог портика) не мора бити значајних разлика у јавној и приватној уметности. Стога, песник поима принцип одобравања уметности тако да као једини услов препознаје контекст: нека тема буде и сасвим лична, баш каква је и цела римска љубавна елегија, али нека је обавезно јавно изнета и одобрена. Утолико више песник осећа да је неопходно да оно што пише завреди јавно одобрење. Жанр римске елегије као да је допринео на необичан, али опет прихватљив начин у систематском наглашавању домена јавног у Августовим прокламаторским потхватима – објављивањем дела римских елегичара постигнуто је да у домену римског јавног простора буде усвојена једна крајње приватна и лична тема, баш као што је урађено и са грчким уметничким вредностима, артефактима и садржајима. У стваралаштву римских елегичара на својеврстан начин могла се упутити порука сваком појединцу о његовом приватном животу и потреби да се и он усредсређује на норме и праксе које су јавно обелодањене, признате, па можда чак и наметнуте.

Крај елегије 2.6 означен је директним обраћањем песничког *ја* женском конструкту, њеним именовањем, као и упућивањем снажне поруке која потврђује Августову прокламацију патријархалног морала, женске честитости и римског *domus*-а као тачке утемељења римског културног и политичког идентитета:

nam nihil invitae tristis custodia prodest:
 quam peccare pudet, Cynthia, tuta sat est.
 nos uxor numquam, numquam seducet amica:
 semper amica mihi, semper et uxor eris. (39–42)⁵³⁹

Међутим, постоје спорења око тачног места последња два стиха елегије 2.6 (*nos uxor numquam, numquam seducet amica: / semper amica mihi, semper et uxor eris*)⁵⁴⁰. Да бисмо

уметничких колекције и њиховог складиштења у своју приватну колекцију ради личног ужитка (Newby 2016:37).

⁵³⁹ Не може строги надзор ништа противу воље: / безбедна само је она што се стиди да грешити. / Ни девојка ни жена никад ме завести неће: / увек, Цинтија, бићеш девојка моја и жена.

⁵⁴⁰ Преглед истраживачких предлога за место овог стиха може се наћи у Thomas 2011: 74 и даље.

заокружили расплитање референци елигије 2.6, за коју тврдимо да у вези са Помпејевим портиком сачињава интерсигнификацијску нит, потребно је промотрити и следећу елигију, 2.7, која складно Проперцијевој честој пракси формира песнички диптих са елигијом претходницом.⁵⁴¹ Погледајмо најпре како елигија 2.7. гласи:

GAVISA est certe sublatam Cynthia legem,
qua quondam edicta flemus uterque diu,
ni nos divideret: quamvis diducere amantis
non queat invitos Iuppiter ipse duos.
'At magnus Caesar.' sed magnus Caesar in armis:
devictae gentes nil in amore valent.
nam citius paterer caput hoc discedere collo
quam possem nuptae perdere more faces,
aut ego transirem tua limina clausa maritus,
respiciens udis prodita luminibus.
a mea tum qualis caneret tibi tibia somnos,
tibia, funesta tristior illa tuba!
unde mihi Parthis natos praebere triumphis?
nullus de nostro sanguine miles erit.
quod si vera meae comitarent castra puellae,
non mihi sat magnus Castoris iret equus.
hinc etenim tantum meruit mea gloria nomen,
gloria ad hibernos lata Borysthenidas.
tu mihi sola places: placeam tibi, Cynthia, solus:
hic erit et patrio nomine pluris amor.⁵⁴²

Докле елигија 2.6 предочава само супротстављање домена јавног и приватног, али их не тумачи експлицитно нити објашњава узроке те супротстављености, елигија 2.7 указује на конкретне и стварне елементе којима се покушало из сфере јавног интервенисати у сферу приватног. У првој трећини песме⁵⁴³ директно се помиње закон (*legem*), који, како се претпоставља, доноси Октавијан (*magnus Caesar*), али који је морао бити повучен (*sublatam*). Овај законски акт био је усмерен на статус жена и њиме се покушало започети

⁵⁴¹ Премда се до сада у литератури, колико је истраживачу ових редова познато, није посегло за таквим сагледавањем примера ове две елигије.

⁵⁴² Обрадова се Цинтија силно кад повучен је закон, / онај што чим ступи, обоје нас нагна у плач / и од раздвајања страх – премда љубавнике ни Јупитер сам / раздвојити не би могао мимо воље њине. / „Ал’ моћан је Цезар.” Моћан, ал’ у боју. / У љубави безвредна сва пала су племена. / Пре бих поднео да ми од трупа раздвоје главу, / но што бих згасио страсти због обичаја брачних, / ил’ што бих ти запечаћен прешао ко муж праг, / са сузама гледајући што за собом издајем. / У какве би те тада сне водила свирала моја / тужнија више и од звука посмртне трубе. / Откуд ми пород да га за тријумф над Парћанима нудим? / Из крви моје војника бити неће. / Но, ако се чврсто држим војевања под девојком својом, / мали за ме биће и Каstorов грдни коњ. / Утолико ми више слава заслужије име / какво ће се све до хладног чути Дњепра. / Цинтија, ти ме задовољаваш једна – допусти да једини будем ти ја. / Та ће ми љубав значити више но оцем да ме назове ко.

⁵⁴³ Thomas (2011: 76) говори о упечатљивој епиграмској структури ове елигије која омогућава поделу текста на три готово самосталне целине (1–6, 7–14, 15–20).

са строгом моралном реформом која ће врло брзо одиста и заживети, те само десетак година касније изнедрити *Lex Iuliae de adulteriis coercendis*⁵⁴⁴ и *Lex Iuliae de maritandis ordinibus*⁵⁴⁵.

У овој елегији, као што то и иначе чини у другој књизи, конструкт песника своје име (*nomen*) и славу (*gloria*) дефинише искључиво у односу према својој девојци (*puella*), па одбацује устаљену, очекивану и друштвено прихватљиву форму мушког делања – дакле, одбацује улогу војника (*miles*) који брани границе своје државе и одбацује улогу оца (*patrio nomine*) који чува традицију предака и наставља је кроз потомство. У истој елегији конструкт песника одређује се и у односу на моћног Цезара у чијем је лику обједињена представа државе, закона и спољне политике (у римском случају, најчешће, рата). Овде је много експлицитнији бунт конструкта песника у односу на претходну елегију. Изгледа да је елегијом претходницом песник обезбедио себи простор да се сада у овој изјасни отвореније и слободније. Најпре је довео јавност у позицију из које би свака критика песништва, тј. уметности уопште, као и оспоравање њене вредности било сасвим парадоксално и у супротности са тренутним Августовим потхватима, да би се сада у овој елегији својим песништвом донекле супротставио актуелној законској пракси тога времена.

Време изласка друге књига Проперцијевих елегија, 28. година пре н. е., још увек је период сазревања нових политичких околности, доласка новог вође и успостављања новог државног уређења, те су и догађаји из грађанског рата вођеног између Марка Антонија и Октавијана, од пре само неколико година, још увек рањива места римског јавног мњења. Зато се о њима морало опрезно и тактично говорити, писати и певати. Август, тада још увек само Октавијан, интензивно је радио на успостављању нових идеја међу елитом какве је видео као неопходне у даљем управљању римском државом. Рим је прешао пут од малог

⁵⁴⁴ Овим законом се брачно неверство почиње третирати као јавни злочин. По разводу, преварени муж има право да гони бившу жену и њеног љубавника. Ако пак то не уради кроз 60 дана, онда свако има право да изнесе оптужбу пред новооснованим судом. У одређеним случајевима, муж чак стиче право да убије жениног љубавника. Особе осуђене за прељубу могле су бити протеране на мала острва: попустљиви мужеви су такође били кажњавани (Cary, Scullard 1975: 328).

⁵⁴⁵ Био је врло непопуларан, те је у 9. веку по Христу, претрпео модификацију, у време конзуловања Папија и Попеја. Данас је тешко разликовати његову првобитну од те потоње модификоване верзије. Овај закон је предвиђао да нежење и обудовели (до одређене старости) који се нису поново оженили, могу бити лишени наследства, као и права да посећују јавне игре. Сличне казне су предвиђене и за оне у браковима без деце. Са друге стране, за оне који су имали троје и више деце, предвиђене су специјалне повластице. Дозвољени су бракови између оних који су слободни по рођењу и оних који су стекли слободу, али је забрањено њихово мешање са сенаторском елитом (Cary, Scullard 1975: 328).

града државе на италском тлу до богате престонице огромног царства, управо захваљујући достигнућима те традиционалне елите која је стога и уживала све бенефите у држави – „У 28. години пре н. е.⁵⁴⁶, Август се са елитом суочио у улози освајача римског света. У тој и у потоњим реформама покушаће да помири своју моћ са системом владавине коју су они (елита, прим. аут.) имали вековима уназад” (Alston 2002:10)⁵⁴⁷.

Дакле, током 28. године (или нешто мало пре њеног почетка), покушало се законима продрети у домен строго приватног. Тиме су отпочели покушаји да император и држава остваре надзор сенаторске елите – потоњи закон из 18. године највећма ће њу погодити. Проблематику односа према елити која искрсава у читању елегија 2.6 и 2.7, најављује завршни (споран) стих елегије 2.6, у којем се истиче улога жене означене термином *amica*. Тим термином указало се на важну друштвену институцију *amicitia*, чије упориште свакако чини аристократска елита на којој је фокус Октавијанових прегнућа.⁵⁴⁸

Тврдња да интерсигнификационо читање Проперцијевих елегија према Августовим споменицима твори песникове аргументе у одбрани теме и сензибилитета своје поезије, произашла је из природе порука којима комуницирају Августови монументи, као важни експоненти његове друштвене политике. У елегијама 2.6 и 2.7 видели смо песника који своје

⁵⁴⁶ Ова година, у којој је Октавијан свој шести по реду конзулат делио са Агрипом, симболично је означила поновно успостављање мира, будући да је ово била прва година после турбулентних догађаја коју су конзули провели у Риму, без ванредних одсуствовања из земље. Ово се тада догодило први пут након пуних двадесет година (Cary, Scullard 1975: 317).

⁵⁴⁷ In 28. BC Augustus faced this elite as conqueror of the Roman world, and in this and subsequent reforms attempted to reconcile his power with the system of government which they had dominated for the previous centuries.

⁵⁴⁸ Институција *amicitia*, чије упориште свакако чини аристократска елита на којој је фокус Октавијанових прегнућа, битан је чинилац чак и љубавне поезије каква је била римска елегија. Елегичар се емотивно обнажује и кроз своје стање заљубљености унижава достојанство, правећи од себе један јавни „спектакл”, и то најпре пред очима својих елитних пријатеља, што потврђују многобројни *amici* који су адресати његових елегија, нарочито оних из прве књиге (Bowditch 2009: 405). На тај начин се Проперцијев однос са вољеном Цинтијом, која је и сама неретко означена као *amica*, преплиће са његовим мушким односима које успоставља са својим, можда сталешким, пријатељима, и то на првом месту са Галом, о којем ће доцније бити више речи. Дакле, реч је опет о дијалогу који се води у Проперцијевим елегијама са актуелним политичким и друштвеним контекстом, са крајњим циљем да се поезији обезбеди слобода и одбрана од сваке критике и цензуре, а да се песник сврста у ранг заслужних грађана. Међуљудски однос означен латинским термином *amicitia* дакако формира значајни друштвени домен у римској држави будући да је у њој главна фокусираност на војном и политичком деловању. Већ Катул, својеврсни зачетник потоњег елегијског жанра, претпостављањем љубавног осећања институцији друштва којему је у Римљана оно одвајкада измицало, потом испевањем идеологије љубави, и осветљавањем нових унутардруштвених и међуљудских релација, ангажује језик, до тада познат и употребљаван искључиво у политичком контексту, у новом, лирском и приватном простору. Облигаторни идеали старих римских обичаја – *fides*, *pietas*, *amicitia*, *foedus*, *officium* – бивају задржани, али се премештају из јавне у приватну сферу, и пресликавају у однос између мушкарца и жене.

теме смешта у стваран историјски контекст, те тако у дијалогу своје теме са тим контекстом ствара нови, монументални простор у којем су значења порука комплексна и интерсигнификативно састављена. Августова обнова старих монумента какав је био Помпејев портик опскрбљује песника аргументацијом да је валидно и друштвено прихватљиво постојање примерака какви су били они слободнији из грчких митова а којима би могао да наликује лични песников пример интимног живота опеван у елегији. Иако је неупитна порука коју Август покушава да пришије свим нарученим споменицима – а то је свеопшти надзор морала ради повратка старој римској традицији усмереној на мушко достојанство и женску честитост – песник користи Августове монументе мимо њихових базичних порука и кроз њихов дијалог са сопственим поетским текстом доноси својој публици нове, али подједнако прихватљиве поруке. Будући да и сваки Августов монумент има свог уметника-творца, песник користи прилику да у простору свог интерсигнификационог дијалога истакне важност стваралаштва у ширем смислу који би обухватио и поетску активност.

У ту сврху нарочито се истиче мотив руку (*manus*), који смо истакли у стиху 27 елегије 2.6⁵⁴⁹, а којем ће се с пуном пажњом посветити и читава елегија 2.12⁵⁵⁰. Пошто се у тој елегији разложи песников однос према две врсте стваралаштва – ликовног и књижевног – читалачка пажња ће постати још усмеренија на однос који песник гради према властитој песми, а који се готово увек код елегичара исказује у односу на свет који га окружује – у физичком али и идејном смислу. Позадина и окосница Проперцијевих песама остају Августови монументи и њихове друштвено важне поруке, те тако са одмицањем друге књиге долазимо до елегија 2.31 и 2.32 у којима фигурира Аполонов храм, као важно место ишчитавања значења песме. У елегији 2.32 сретћемо поново мотив руку⁵⁵¹, али ће његова симболика овде постати далеко замршенија ако се сагледа са значењима која носе елегије претходнице. Будући да се на крају друге књиге, у елегији 2.34 исти тај мотив понавља⁵⁵², сугеришући важну увезаност Проперцијевих елегија и крунишући целовитост њиховог узајамног интертекстуалног читања, неопходно је да детаљније сагледамо елегију 2.32 и

⁵⁴⁹ quae manus obscenas depinxit prima tabellas (2.6.27)

⁵⁵⁰ quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem, / nonne putas miras hunc habuisse manus? (2.12.1–2)

⁵⁵¹ testis eris puras, Phoebe, videre manus. (2.32.28)

⁵⁵² Lynceu, tunc meam potuisti, perfide, curam / tangere? nonne tuae tum cecidere manus? (2.34.10–11)

њену претходницу 2.31 којој смо већ посветили део анализе из поглавља 4.1.4 „Аполон од себе лепши”: *Проперцијева елегија 2.31*.

4.2.3 Аполонов храм

Аполоновом храму као песничком мотиву у Проперцијевој поезији је дато простора на неколико места, но, за наше истраживање најважнија су она из друге књиге, тачније из елегије 2.31 јер се испоставља да фигура Аполона носи вишеструка интертекстуална и интерсигнификациона значења важна за читаву Проперцијеву поетику. Елегија 2.31 је делом већ обрађена у једној од претходних анализа овог истраживања, али није сагледана кроз своју везу са елегијом која за њом следи, а у којој се појављују још неке важне локације тадашњег Рима. Декорација храма коју Проперције описује у елегији 2.31, а коју чине ликовни прикази митолошких примерака (Гали, страдање Ниобине деце), недвосмислено је усмерена на истицање Аполонове моћи да кажњава (најчешће оне који су, према миту, угрозили његову породицу). Кроз ту симболику неретко се ишчитавају Августове поруке о освети убиства његовог адоптивног оца Цезара.⁵⁵³ На истом трагу тумачене су и статуе Данаида које дуж портика воде до самог храма, те тако у целини мора се приметити да и на самом Аполоновом комплексу који подиже Август не изостају такозвани „негативни примери”.⁵⁵⁴ Тај утисак задржава се и преноси на елегију 2.32 која на самом свом почетку има стих: *QUI videt, is peccat: qui te non viderit ergo, / non cupiet: facti lumina crimen habent.*

⁵⁵³ „On the ivory doors of the temple two examples of the god’s power were represented: the expulsion of the Gauls from Mount Parnassus and the deaths of the Niobids. Here the historical and the mythological were paired to show Apollo’s power to punish those who threatened his sanctuary or slighted him and his family. Yet there were also messages here about the god’s protégé. Like Apollo, who with his sister had killed the Niobids to avenge Niobe’s slur on his mother Leto, Octavian/Augustus had taken vengeance against those who had murdered his adoptive father Julius Caesar. In the case of the Gauls, Apollo acted to defend his sanctuary against barbarian invaders. Here too an allusion to more recent events could be seen, with Octavian’s victory over Antony and Cleopatra reconfigured as a war against a barbaric foe, defending the morals of Rome against the threats posed by a foreign power.” (Newby 2016: 52)

⁵⁵⁴ „Scholars have suggested a number of different readings of the significance of the Danaids in the portico of Apollo. Some point to Vergil’s description of the murder in the Aeneid as nefas, a crime, to suggest that the Danaids are here shown as negative exempla, warning against such acts of impious murder. Yet in the opposition of Danaus and his brother Aegyptus it is also possible to see an allusion to the conflict between Octavian and Antony and Cleopatra. In some versions of the myth, the Egyptians seem to have been shown as the aggressors. In this case the Danaids would have been acting in self-defence, justified in their deed, although this fraternal bloodshed still required an act of expiation. The myth offered a parallel to Octavian’s own situation, justifying his attack on Antony and the Egyptian queen Cleopatra. The fact that Danaus and Aegyptus were brothers also allowed an echo to the sorrows of the civil war and suggested that these required the sort of atonement which the new Augustus’ religious reforms were aimed at achieving” (Newby 2016: 53).

Међутим, заменица *te* из овог гномског почетка не дефинише читаоцу на кога или на шта се стих односи. Додатно збуњује увезаност елегија 2.31 и 2.32 због које би читаочева прва мисао лако могла бити упућеност на Аполона о коме последњи стихови елегије 2.31 певају.⁵⁵⁵

Погрешка конструкта песника из елегије 2.31 према мерилу етоса римске љубавне елегије била би загледаност у приказ Аполоновог храма (услед чега касни код своје вољене). Грешка коју почетни стихови елегије 2.32 најављују, не открива се одмах на почетку и све до краја песме остаје неизвесно коме и на који начин би је требало приписати. Ако пратимо нит претходне елегије, усмерени смо на Аполона. Ако пак будемо пратили след елегије у којој смо тренутно, морамо закључити да се песник опет усмерио на своју драгу Цинтију са којом је започео дијалог још на почетку претходне елегије.⁵⁵⁶ Стиховима који следе разоткрива се мотив одсуства вољене особе (у овом случају Цинтије), са упливом религијске сфере којом се то одсуство и правда: Цинтија одлази из Рима како би неговала култове и светишта у Пренести, Тускулуму, Херкулануму, Тибуру и Лавинију.⁵⁵⁷

QUI videt, is peccat: qui te non viderit ergo,
non cupiet: facti lumina crimen habent.
nam quid Praenesti dubias, o Cynthia, sortis,
quid petis Aeaei moenia Telegoni?
cur ita te Herculeum deportant esseda Tibur?
Appia cur totiens te via Lanuvium?
hoc utinam spatiere loco, quodcumque vacabis,
Cynthia' sed tibi me credere turba vetat,
cum videt accensis devotam currere taedis
in nemus et Triviae lumina ferre deae.
scilicet umbrosis sordet Pompeia columnis
porticus, aulaeis nobilis Attalidis,
et platanis creber pariter surgentibus ordo,
flumina sopito quaeque Marone cadunt,
et leviter nymphis tota crepitantibus urbe
cum subito Triton ore recondit aquam.
falleris, ista tui furtum via monstrat amoris:
non urbem, demens, lumina nostra fugis!

⁵⁵⁵ Елегија 2.31 не само да пева о Аполону, већ је сасвим сконцентрисана на његову фигуру тј. на специфичности изгледа Аполонових ликовних представа. Будући да је компонента „сагледавања” срж непосредне претходнице елегије 2.32, гнома са њеног почетка наводи читаоца да остане у утиску из пређашње елегије и доживи ову потоњу као какав наставак елегије 2.31. Увезаност две елегије потврђују и друге одлике текста (вид. референцу 487).

⁵⁵⁶ У прилог другој претпоставци говори и већ поменути глагол *peccare* који је претходио овој сенци, а који се не да отргнути од значења неверства (најчешће женског) у контексту љубавне елегије.

⁵⁵⁷ Овај ће мотив кроз себе донети и строгу подељеност између Рима, представљеног кроз опис Помпејевог портика, и области које не припадају строгим границама овог урбаног епицентра свег римског живота.

nil agis, insidias in me componis inanis,
 tendis iners docto retia nota mihi.
 sed de me minus est: famaе iactura pudicae
 tanta tibi miserae, quanta meretur, erit.
 nuper enim de te nostras me laedit ad auris
 rumor, et in tota non bonus urbe fuit. (2.32.1–24)⁵⁵⁸

Све време треба будно мислити да је и мотив одсуства утемељен на значају визуелног, тј. кроз нужност држања на оку „лепе” жене, било да то чини љубавник, било да то чини светиња која ће о њој распредати приче: суд јавног мњења је моћан, а *fama* итекако значајна.⁵⁵⁹ Потоње правдање из елегије лако би се могло приписати Цинтији, а сами стихови подвести под „Цинтијине речи”, иако емендација текста на то експлицитно не указује: Цинтијино понашање не повлачи за собом недело, *crimen*, те се с тим у вези потежу митолошки примерци који ће егземплификааторно и симболички потврдити изнети аргумент.

sed tu non debes inimicae credere linguae:
 semper formosis fabula poena fuit.
 non tua deprenso damnata est fama veneno:
 testis eris puras, Phoebe, videre manus.
 sin autem longo nox una aut altera lusu
 consumpta est, non me crimina parva movent.
 Tyndaris externo patriam mutavit amore,
 et sine decreto viva reducta domum est.

⁵⁵⁸ Ко види, тај и греш; ко те не буде видео, / ни пожелети те неће. Очни је вид у злочин пут. / Што иначе по пророштва сумњива хиташ / пут Пренесте и до утврђења Телегона ејског? / Зашто те кочије воде у Херкулов Тибу? / Што пак често у Ланувиј пут Апијев? / Камо среће кад узмогнеш да овде се шећеш! / Светина ми, Цинтија, теби да верујем брани, / кад те виде где ревносно уз буктиње упаљене / хиташ гају и луч носиш за Тривију свету. / Не чуди онда што Помпејев је портик неважан / и густе његове колоне, оплемењен таписеријом Атала, наткриљен редом високих платана; / и воде што се сливају крај уснулог Марона, / и жуборе тихо по граду целом / док наједном се све не скрију у устима Тритона. / Одала си се – пут овај открива љубавну превару твоју. / Не бежиш, лудо, од града већ од погледа мог! / Не постижеш ништа: постављаш ми јалове замке, / невешто ми искусном расплићеш мреже знане. / А мене брига је баш: губитак репутације добре / погодиће те несрећну по заслуги. / Недавно је о теби гласина до мене дошла, / и нимало добра не беше нигде у граду.

⁵⁵⁹ У контексту говорења о нерасплетивим алузијама и полисемији ове песме, ваља поменути и елегију 2.30, која, најпре започиње мотивом одласка – *QVO fugis a demens? nulla est fuga: tu licet usque / ad Tanain fugias, usque sequetur Amor* – који се језички пресликава у стиховима елегије 2.32: *non urbem, demens, lumina nostra fugis!* Потом у њој наилазимо на проблем јавног мњења и сукоб новог начина живота са чувањем старих, традиционалних пракси: *ISTA senes licet accusent convivia duri: / nos modo propositum, vita, teramus iter / illorum antiquis operantur legibus aures*. Кроз виспрену форму израза чија идеја сеже од Католове чувене песме 5, песник на један врло суптилан начин доводи у питање правне и законске праксе „новог” друштва, односно актуелно реформаторско делање. Да ова песма додирује тему актуелног политичког тренутка већ је указао и Брид: „The language of Roman civil war seems to color even an oddily frased reference to, of all things, a Partian expedition – Are you preparing to cross the Phrygian sea and to spatter with mutual slaughter the Penates they share with us, and to bring back to your ancestral Lares abominable prizes (2.30.19–22: *Phrygias nunc ire per undas / et petere Nyranci litora nota maris, / spargere et alterna communis caede Penatis / et ferre ad patrios praemia dira Lares!*)” Breed 2010: 234.

ipsa Venus fertur corrupta libidine Martis,
 nec minus in caelo semper honesta fuit.
 quamvis Ida Parim pastorem dicat amasse
 atque inter pecudes accubuisse deam,
 hoc et Hamadryadum spectavit turba sororum
 Silenique senes et pater ipse chori;
 cum quibus Idaeo legisti poma sub antro,
 supposita excipiens, Nai, caduca manu. (2.32.25–40)⁵⁶⁰

У наведеном одломку песме посебну пажњу привлачи обраћање Аполону (Фебу) и понављање симбола на чију смо повезаност указали у песмама 2.6, 2,12, и најавили њихово појављивање у завршној елегији друге књиге: *testis eris puras, Phoebe, videre manus.* / *sin autem longo nox una aut altera lusu / consumpta est, non me crimina parva movent.* Дакле, треба раскопирати мотив песника да доведе у везу Аполона (опеваног у претходној песми), неупрљане руке и релативизацију злочина. Будући да се мотив „руку” у претходним песмама везивао искључиво за стваралаштво, према логичном следу очекује се да се то понови и у случају елегије 2.32, где се пак – иако стих то не дефинише заменицом – руке из стиха пре читају као Цинтијине но као песникове. Међутим, ако се Цинтија ишчитава увек искључиво као конструкт у тексту, за шта постоји низ потврда кад год песник припрема простор за своја аутопоетичка саопштења, онда су њени поступци итекако условљени оним што (рукама, симболично) створи сам песник. Ово проматрање наведеног места, добија снагу и кроз аналогију са сличним местом из потоње елегије 2.34:

Lynceu, tunc meam potuisti, perfide, curam
 tangere? nonne tuae tum cecidere **manus**?
 quid si non constans illa et tam certa fuisset?
 posses in tanto vivere flagitio?
 tu mihi vel ferro pectus vel perde veneno:
 a domina tantum te modo tolle mea.
 te socium vitae, te corporis esse licebit,
 te dominum admitto rebus, amice, meis:
 lecto te solum, lecto te deprecor uno:
 rivalem possum non ego ferre Iovem.
 ipse meas solus quod nil est, aemulor umbras,
 stultus, quod stulto saepe timore tremo.
 una tamen causa est, qua **crimina** tanta remitto,
 errabant multo quod tua verba mero.

⁵⁶⁰ Но, не веруј душманину језику: / одувек су трачеви за лепојке одмазда били. / Не сумњичиш се, аман, да отрове справљаш! / Фебе, посведочи да чисте су руке. / Не дотичу ме преступи ситни, / сем ако није игра дуга строшила једну ил’ ноћи две. / Хелена промени земљу због љубавника странца, / па жива се опет без казне врати дому старом. / Непознаница није да и саму Венеру сатре за Марсом жеља, / па опет није мање штована била на небу. / Иако Ида казује да Париз је пастир божицу / волео и с њом међ’ стадо легао, / то виделе су и сестре Хамадријаде, / стари силени и хоровођа главни. / Са њима, Најадо, подно пећине идске / у спремне си руке јабукâ чекала пад.

sed numquam vitae fallet me ruga severae:
omnes iam norunt quam sit amare bonum. (2.346.1–16)⁵⁶¹

Мало је вероватно да су у стихове пренете некакве размирице из реалног живота, већ ће пре бити да општа мотивска места жанра допуштају да се направи паралела интратекстолошког одличја, на релацији два супарништва, оног стваралачког, песничког, и оног емотивног, у тексту тематски одређеног. На обзорју ове парадигме искрснуће простор за чувени аутопоетички и ауторски проглас. Дакле, Линцеј је песник, али је и ривал у љубавним подухватима конструкта-песника, па чак и оптуженик за отимање женске фигуре у тексту. Да је у овој елегији реч о писању поезије, сугерисано је кроз два мотива од којих је први важан за тумачење елегије 2.32. Први налазимо у стиху *Lyncei, tunc team potuisti, perfide, curam / tangere? nonne tuae tum cecidere manus*. Алузија на руке и тактилноост затвара круг који је започет елегијом 2.12, о сликару Аморовом, а тиме у још једном аспекту заокружује сегмент елегија 2.12–2.34 као засебну целину, тј. књигу 26. У елегији 2.12 такође су директно истакнуте руке сликара: *QVICVMQVE ille fuit, puerum qui pinxit Amorem, / nonne putas miras hunc habuisse manus*. Да је поменути аргумент итекако валидан, потврђује апсолутно пресликавање стихова ове две елегије – форма се понавља као обраћање другом лицу, и то кроз питање, уз иста синтаксичка обележја: *nonne tuae tum cecidere manus?* (2.34), и *nonne putas miras hunc habuisse manus?* (2.12).⁵⁶²

⁵⁶¹ Линкеју, издајнице, зар драгану моју да дирнеш? / Зар нису ти руке тад немоћне пале? / Шта било би да одана није и верна? / Да л' би могао ти у тол'кој да живиш срамоти? / Боди ме мачем у срце или ме отровом убиј, / само од владарке склањај се моје! / Најбољи бићеш ми другар, душу отворићу теби, / даћу ти, друшкане, све што сам стек'о, / само те једно молим: у мој не дирај кревет! / Ривала не могу трпим, па макар то и Јупитер био! / Кад разлога нема за страх, на сенку сам љубоморан своју, / луд сам и често од лудог дрхтим страха. / Због једног само толики ти злочин праштам: / напите многим вином, збрзале се речи. / Аскетске твоје боре преварити ме неће: / сви већ добро знају да љубав је слатка. (Проперције 2014: 64)

⁵⁶² Елегија започиње истицањем лика бога Амора и осветљењем његове тиранске природе: *CVR quisquam faciem dominae iam credat Amori? / sic erepta mihi paene puella mea est. / expertus dico, nemo est in amore fidelis: / formosam raro non sibi quisque petit. / polluit ille deus cognatos, solvit amicos, / et bene concordis tristia ad arma vocat. / hospes in hospitium Menelao venit adulter: / Colchis et ignotum nonne secuta virum est?* Најпре, наведени смо да бога Амора поистоветимо са елегијским жанром. Његово делање креира читав сензибилитет елегије, и, како је у 2.12 истакнуто, он (или његови атрибути визуализовани кроз искуство његовог живог делања на песника лично) постаје окосница поетског стваралаштва јер конструкт песника подлеже моћи елегијске музе (*musa levis*). Даље, конструкт вољене жене, у односу према којој је настао *locus communis* овога жанра – *militia amoris* – јасно се распознаје као физички профилисан квалитет персонификације поезије, тј. музе, и као такав конституисан је кроз физичке атрибуте, који, да би постали објекат посматрања у тексту, морају имати квалитет облика, и то најчешће лепог облика, односно лепоте (*forma/formosa/facies*). Када на почетку елегије конструкт песника бојажљиво, али сасвим уверено, изјављује да нико (претпоставимо, ниједан песник) не би (требало) лепоту/облик господарице (о којој се пева) да повери Амору (елегијском жанру, тј. да је укалупи мотивом *militia amoris*), пошто из искуства зна да следи отимачина, на шта нам указује

Пресликавање које се дешава на релацији песама 2.32 и 2.34 поред симболике руку обухвата и блиско довођење у везу злочина (*crimen*) са њима. У елегији 2.32, као и у потоњој 2.34, руке су у вези са злочином, с тим да се у елегији 2.32 позива Аполон као највиши судија у чијем је надлештву да о поменутом злочину суди: *testis eris puras, Phoebe, videre manus*. Ако обратимо пажњу на чињеницу да је у елегији 2.34 Линцеј песник, а да му се песник-наратор обраћа прекорним тоном, истичући руке (*manus*) и злочин (*crimen*), на снази добија аргумент претпостављен у случају елегије 2.32: у стиху *testis eris puras, Phoebe, videre manus* треба прочитати одбрану песништва. Будући да је ривал из љубавне песме и сам именован песником (тачније, у стварности је по вокацији песник, а у свет песме је пренет из актуелног друштвеног контекста), реч је (опет) о укрштању две различите димензије – света у песми и света у којем је песма. Посматрано кроз перспективу књижевне традиције *aemulari* је један од главних постулата књижевног стварања у римској култури, и никако није случајност што је супарник из песме песник чије је стваралаштво у форми епа⁵⁶³. Наш песник, поред борбе за одбрану песничког позива, води и борбу (и то увек изнова) за доказивање предности и потврђивање права свог жанра. Најпре видимо да је песник Линцеј од стране конструкта песника оптужен за злочин, и логика опште теме жанра намеће као прву мисао прељубу. Међутим, стих који следи након помена злочина – *una tamen causa est, qua crimina tanta remitto, / errabant multo quod tua verba mero*. – враћа нам светло досадашњег тумачења поткрепљено елегијом 2.32: злочин је на нивоу речи.⁵⁶⁴

Да је успостављена аналогија на којој заснивамо аргументе утемељена, потврђују завршни стихови из елегије 2.32:

стални мотив ривала, он, уствари, по свему судећи говори о посезању за писањем елегије. Лик ривала убрзо преображава се у стварног песника Линцеја.

⁵⁶³ Конкретно реч је о епу *Тебаида*, чије наративне и митолошке елементе и сама ова елегија набраја. Брид верује да није случајно што се мотив Тебаиде среће и у елегијама 1.7 и 1.9, будући да се ова тема карактерише братоубиством, што, како он предлаже, подсећа на актуелни римски тренутак – на болну тему тек завршених грађанских ратова (Breed 2010: 235).

⁵⁶⁴ Слика вина употпуњује утисак да је у Проперцијевој елегији 2.34 пренет одраз Катуполовог доживљаја из умногоне аутопоетичке песме 50 (*scribens versiculos uterque nostrum ludebat / numero modo hoc modo illos / reddens mutua per iocum atque vinum*). Катуполова песма 50 је упућена Лицинију, пева о игри писања стихова и најављује Катуполово сврставање у ранг песничких великана, каква је Сапфа, као и покушај надигравања претходника који би и нашег песника учинио великим (песмом 51). О језичкој симетрији стања љубавног заноса и писања стихова исписане су студије на примеру Катуполове поезије (вид. Kennedy 2012: 201), а та се Катуполова пракса (као и многе друге) неприметно пренела даље и код Проперција. Дакле, сви наведени елементи сугеришу да је Проперције у елегији 2.34 рачунао на стапање више нивоа разумевања, те да и сличност поетских елемената код римског елегичара никада није случајна.

an quisquam in tanto stuprorum examine quaerit
 'Cur haec tam dives? quis dedit? unde dedit?'
 o nimium nostro felicem tempore Romam,
 si contra mores una puella facit!
 haec eadem ante illam iam impune et Lesbia fecit:
 quae sequitur, certe est invidiosa minus.
 qui quaerit Tatios veteres durosque Sabinos,
 hic posuit nostra nuper in urbe pedem.
 tu prius et fluctus poteris siccare marinos,
 altaque mortali deligere astra manu,
 quam facere, ut nostrae nolint peccare puellae:
 hic mos Saturno regna tenente fuit,
 et cum Deucalionis aquae fluxere per orbem,
 et post antiquas Deucalionis aquas.
 dic mihi, quis potuit lectum servare pudicum,
 quae dea cum solo vivere sola deo?
 uxorem quondam magni Minois, ut aiunt,
 corrumpit torui candida forma bovis;
 nec minus aerato Danae circumdata muro
 non potuit magno casta negare Iovi.
 quod si tu Graias es tuque imitata Latinas,
 semper vive meo libera iudicio! (2.32.41–62)⁵⁶⁵

Укрштена мрежа референци из елегије 2.32⁵⁶⁶ разрешава се крајњим реферисањем на Лезбију. Кроз њу, као и кроз примере жена из мита (сталне песничке и ликовне *exempla*) и примере Цинтијиних грчких и римских претходница из поетских текстова (текстуалних конструката), песма се усредсређује на само ауторово стваралаштво и одбрану властите поезије. Стихом *haec eadem ante illam iam impune et Lesbia facit* освежава се свест читаоца

⁵⁶⁵ У мору разврата таквог сувишно је да питах: / „А откуд овој луксуз толики, ко јој га пружи и зашто?“ / Срећан ли је и одвише Рим у веку мом, / ако традицији насупротив живи цура једна. / Пре ове је некажњено поступала Лезбија исто – / та што је следи, не може од ње бити гора. / Ко овде тражи Таџије древне, Сабињане снажне, / тај мора да је тек недавно у наш дошао град. / Пре ћеш таласе исушити морске, / и далеке звезде на људски скупити длан, / но што ћеш натерати девојке да греха се клоне. / То важило је пре, у Сатурново доба, / пре но су воде Деукалиона потекле светом. / А после потопа тог, дедер реци, / ко то успе да очува постељу чедну, / и да л’ богиња иједна само с једним богом оста? / Жену је великог Миноја, кажу, / сјајна ранила лепота неукротивог бика; / ни гвозденим стешњена зидом Данаја / Јупитру моћном успела није изрећи једно не. / Стог’ ако се угледаш на грчке, ил’ жене римске, / заувек слободна живи, то одлука је моја.

⁵⁶⁶ У неколико елогија с краја Проперцијеве књиге 2б (2.29, 2.30, 2.31, 2.32) протеже се богат сплет асоцијација. Оне се поред укрштене структурираности, нижу и кумулативно у односу на мотиве из претходних елогија. Асоцијативни сплет има следећи изглед:

- 2.29: (песниково) одсуство, лепота (жене);
- 2.30: одсуство (бег од Амора), осуда јавности (*senes, leges*), *crimen (Amoris)*;
- 2.31: (песниково) одсуство, лепота (Аполон); монумент (Аполонов храм);
- 2.32: (Цинтијино) одсуство/бег, монументи; осуда јавности (*turba, rumor, fama*), лепота (жене), Аполон, *crimen*, аутопоетика (*Lesbia, meum iudicium*).

Може се закључити да је елогија 2.32, будући последња у наведеном низу, мотивски и асоцијативно најбогатија, те су стога и њена значења најзамршенија. Мотив којим се ова елогија закључује, а тиме и иновира у односу на своје претходнице, није нимало безначајан, јер се њиме низ референци закључује, па на неки начин и разрешава. Ова елогија припрема читање за рецепцију порука из закључне елогије 2.34.

да је реч о поезији, да је Цинтија на првом месту део литерарног света, много пре но стварног текућег тренутка, те да сам аутор залази у домен поетике и аутопоетике. У наставку елегије мотив неверства (жене), од свију можда и најчешћи у римској елегји, бива сведен на вредност аксиома: амор је сила под којом су подлегле и Пасифаја, премда ју је страст везала за нељудско биће, па и Данаја, упркос физичкој одвојености и затворености у ковчегу.⁵⁶⁷ Том идејом имитације, Проперције и закључује елегiju: *quod si tu Graias es tuque imitata Latinas / semper vive meo libera iudicio*. Дакле, аргумент сваке одбране, што Цинтијине у тексту, што Проперцијеве у стварном свету, јесте имитација (и емуляција) претходника/-ца, нарочито оних литерарних који/-е су прва асоцијација у контексту дате елегије, којој је, како смо приметили, претходио помен Лезбије.

Из низа дијалога који песма 2.32 успоставља, закључује се да песник никада не остаје на једноличном и једноструком значењском плану, већ увек рачуна на проницљивост својих читалаца. Читаочева пажња лежи на тенденцији јавног мњења да осуђује жене због квалификације лепоте, иако се тај исти квалитет оцењује као пожељан када су у питању неке друге ствари (попут фигура са декорације Аполоновог комплекса). Успостављањем паралеле Цинтије и Лезбије (каква је у елегји 2.25 експлицитно испостављена између Проперција и Катула), указује се на Цинтију као песничко дело, а говоркање јавности и могућа критика Цинтијиног понашања, открива песникову поруку о рецепцији испеваног. Такво читање повлачи за собом и препознавање ширег контекста реализације значења песме од саме емотивне везе конструктора. Стога бисмо се могли приклонити мишљењу да су у елегји приказане две перспективе (Hubbard 1984: 289): прва, препозната у мотивима означеним терминима *turba, fama, rumor*, подводи се под окриље социјалног, литерарног и

⁵⁶⁷ У наглашавању Аморовог тиранског поступања (које се понавља кроз почетне стихове елегије 3.24) препознаје се одјек Платонове карактеризације Ероса:

οὐκοῦν ὅταν δὴ περὶ αὐτὸν βομβοῦσαι αἱ ἄλλαι ἐπιθυμῖαι, θυμιαμάτων τε γέμουσαι καὶ μύρων καίστεφάνων καὶ οἴνων καὶ τῶν ἐν ταῖς τοιαύταις συνουσίαις ἡδονῶν ἀνειμένων, ἐπὶ τὸ ἔσχατον αὔξουσαι τε καὶ τρέφουσαι πόθου κέντρον ἐμπούησωσι τῷ κηφῆνι, τότε δὴ δουροφρεῖται τε ὑπὸ μανίας καὶ οἰστρά οὔτος ὁ προστάτης τῆς ψυχῆς, καὶ εἴαν τινὰς ἐν αὐτῷ δόξας ἢ ἐπιθυμίας λάβῃ ποιούμενας χρηστὰς καὶ ἔτι ἐπαισχυνομένας, ἀλοκτείνει τε καὶ ἔξω ὠθεῖ παρ' αὐτοῦ, ἕως ἂν καθήρῃ σωφροσύνης, μανίας δὲ πλήρωση ἐπακτοῦ. παντελῶς, ἔφη, τυραννικοῦ ἀνδρὸς λέγεις γένεσιν. ἄρ' οὖν, ἦν δ' ἐγώ, καὶ τὸ πάλα διὰ τὸ τοιοῦτον τύραννος ὁ Ἔρος λέγεται; (573a–b)

Платон тврди да се храњењем силе Ероса у човеку, оснажује његова тиранска природа, јер је Ерос попут трута који се најгорим страстима храни до крајњих мера. У наставку, Платон ће истаћи да су управо ови људи, омађијани силом Ероса, „поремећена ума” и склони да мисле како су способни владати не само над људима, него и над боговима (Platon 2013: 220). Проперције у својим елегјама инсистира управо на овом разорном деловању Ероса, тј. Амора, и нимало се не труди да шкодљиве последице потлачености овој сили прикаже у позитивном светлу.

историјског контекста; друга пак, исказана у другом делу елегије 2.32, карактерише се као субјективна, блиска појединцу (у овом случају Цинтији) и аутоапологична: *o nimium nostro felicem tempore Romam, / si contra mores una puella facit*. На једној страни искрсава Август који интензивно ради на обликовању сваког елемента јавног живота, док на другој страни остаје да стоји слободан стваралац, песник, који мора да уклопи своје дело у то Августово свеопште „обликовање”.

Из нове перспективе, чини се да је и гнома са почетка елегије 2.32 заправо с предумишљајем недовољно дефинисана: на питање да ли је апсолутна снага вида констатована с обзиром на моћну статуу/статуе Аполона из елегије 2.31 или на Цинтију која је предмет посматрања у елегији 2.29, а такође и главна тема елегије 2.32, могуће је допустити оба одговора. Са крајем песме који подсећа да је на снази песнички говор о самој песми, која је и сама вид уметничког стваралаштва баш као и статуа Аполона, читалац изнова гному разуме као коментар о рецепцији поезије, односно о ономе што је најчешће била примедва свих критичара песништва:

„Bilo je, dakle, pravično što smo do sada tog mimetičkog pesnika kudili i što smo ga upoređivali sa slikarem. On mu je doista nalik po stvaranju dela koja su, s obzirom na istinu, bezvredna, kao i po tome što se ne obraća onom delu duše koji je najbolji, nego onom drugom – najgorem. Stoga bi pravda bila zadovoljena time što se takvom ne bi dopustilo da uđe u državu, ako se želi da ovom upravljaju dobri zakoni. Jer, on budi, hrani i ojačava onaj deo duše koji razara razumnost. Slično onome ko bi vladavinu nad državom prepustio rđama i na taj način im i državu predao i omogućio da ovi najbolje ljude pobiju, postupa i mimetički pesnik, koji duši svakog pojedinca daje izoračen ustav” (Platon 2013: 250/605b).

Са аспекта добро познате осуде песништва за праксу која износи пред народ „лоше” примере и „квари” публику, није неочекиван потицај песника да елегију 2.32 започне гномом *qui videt, is peccat* која са нове тачке гледишта сугерише управо став који се укоренио као средство критике песништва. Дакле, у том виђењу, онај ко на сцени види чинове из, рецимо, трагичког песништва, и сам ће постати кваран и следити злочин, поведен уметничком обрадом негативног предлошка. Но, Проперције вешто и препредено позиционира „оду” Аполону из Августовог архитектонског комплекса тик пред алузију на критику овог типа – читалац зна да је пре само две елегије наратор и сам говорио како је био занет и омађијан Августовим велелепним уметничким комплексом, те би довођење у

питање ваљаности објекта песничке обраде сугерисало потребу да се публика запита над ефектом уметности коју свакодневно посматра на Палатину.

Легитимитет своје уметности Проперције покушава да обезбеди стихом о Аполону: *Testis eris, puras, Phoebe, videre manus* (2.32.28). Аполон се издваја као објективни посматрач и сведоштво око, изнад свих појединачних и колективних перспектива. Стих призива слику Аполона из претходне елегије, односно два његова приказа која се, као и две истакнуте перспективе, у много чему разилазе: прва статуа, она спољна, одговарала би првој перспективи, јер је истакнута њена призорност (*visus*), суд (*mihi*), и свесност да то није бог већ његова представа (*pulchrior ipso Phoebo*); друга статуа замагљује јасно разлучивање да је у питању уметничко дело – *deinde inter matrem deus ipse interque sororem / Pythius*⁵⁶⁸ *in longa carmina veste sonat* (Hubbard 1984: 287). Дакле, будући да је Аполон стваран бог, у односу на којег се његова представа успоставља и пореди, једини он има право да суди о истинитости своје „копије”. Из тога проистиче да је означени *crimen* у Проперцијевој поезији ништа друго до стварање поезије, и то поезије која се не класификује у високу и не заслужује славу и хвалу. Са друге стране, песник, као и увек до сада, није наметљив у истицању једностраног значења стиха, те оставља простор да се значење прочита сведено, али опет прихватљиво и ни у каквом сукобу са остатком песме: на Аполону је, због његових традиционалних квалификација да истински процени да ли су Цинтијини поступци (хипотетиче прељубе) *parva crimina*, или су пак у рангу злочина убиства⁵⁶⁹, при чему треба бити кадар и одредити се за прву претпоставку.

Важна потврда наших претходних претпоставки садржава се и у завршници елегије 2.34 за коју смо већ констатовали да се уклапа у сплет елегија са мотивима *manus* и *crimen*, а у којој се поименце нижу писци, претходници и савременици, почевши од Вергилија:

*Actia Vergilium custodis litora Phoebi,
Caesaris et fortis dicere posse ratis,*

⁵⁶⁸ Овим је епитетом управо истакнута гласовна, пророчка, моћ Аполонова, што вероватно није случајност будући да се у стиху управо Аполонов атрибут звучача – говорења и певања – истиче (*sonat carmina*).

⁵⁶⁹ Bowditch (2009: 417) дотакао се повезаности овог стиха са третирањем преваре као јавног злочина који повлачи законске санкције (конкретно јавно одузимање статуса жени прељубници). Он истиче да Проперције инсистира на разликовању тежих и лакших злочина, те да с тим у вези Аполон Цинтију мора помиловати, не у смислу подршке прељуби, већ подршке да прељуба не може имати исту тежину као убиство. С тим у вези наводи и примерке жена које су подлегле „малом злочину” прељубе (Хелена, Венера, Енона), а свој статус су опет (делимично или потпуно) задржале. Претпоставимо да није грешка овај Проперцијев индиректни коментар на Августове (предложене) законе о прељуби, третирајући као оцену законских предлога и реакцију, а можда и сугестију, на могућност њиховог ступања на снагу.

qui nunc Aeneae Troiani suscitatur arma
 iactaque Lavinis moenia litoribus.
 cedite Romani scriptores, cedite Grai!
 nescio quid maius nascitur Iliade.
 tu canis umbrosi subter pineta Galaesi
 Thyrsin et attritis Daphnin harundinibus,
 utque decem possint corrumpere mala puellas
 missus et impressis haedus ab uberibus.
 felix, qui vilis pomis mercaris amores!
 huic licet ingratae Tityrus ipse canat.
 felix intactum Corydon qui temptat Alexin
 agricolae domini carpere delicias!
 quamvis ille sua lassus requiescat avena,
 laudatur facilis inter Hamadryadas.
 tu canis Ascraei veteris praecepta poetae,
 quo seges in campo, quo viret uva iugo.
 tale facis carmen docta testudine quale
 Cynthus impositis temperat articulis.
 non tamen haec ulli venient ingrata legenti,
 sive in amore rudis sive peritus erit.
 nec minor hic animis, ut sit minor ore, canorus
 anseris indocto carmine cessit olor.
 haec quoque perfecto ludebat Iasone Varro,
Varro Leucadiae maxima flamma suae;
 haec quoque lascivi cantarunt scripta Catulli,
 Lesbia quis ipsa notior est Helena;
 haec etiam docti confessa est pagina Calvi,
 cum caneret miserae funera Quintiliae.
 et modo formosa quam multa Lycoride Gallus
 mortuus inferna vulnera lavit aqua!
 Cynthia quin etiam versu laudata Properti,
 hos inter si me ponere Fama volet.⁵⁷⁰ (2.346.37–70)⁵⁷¹

⁵⁷⁰ Обале Акција, које Феб чува, и Цезара јуначке лађе / Вергилије нека опева и слави. / Енеје Тројанца он оживљава битке / и бедеме што Енеја у Лавинију диже. / Одбијте, римски писци, устукните и ви, Грци! / Рађа се нешто и од *Илијаде* веће! / Ти, под борјем сеновитог Галеза, / о Тирсису појеш и Дафниду, што има рабљене фруле. / Ти певаш како десет јабука и јаре, / још сисанче, могу завести цуре. / Срећан је онај што љубав по цени јабука купи! / Чак и да запева Титир, незахвална она ће бити. / Срећан је Коридон што Алексида чедног хоће да смота, сеоског газде и он да опроба сласт. / Премда уморан је и премда му почива фрула, / Хамадријаде благе још хвалуцају њега. / Поуке древног поете из Аскре подастиреш ти у стиху: / на ком пољу жито се сади, на брегу ком винова лоза. / На ученој лири твојој ти такву музику твориш, / к'о да Аполон Кинтски прстима жице дира. / Читаоцу и песме ове угодне ће да буду, / ма био у љубави вешт или обичан лаик. / Није ненадахнут песник ако га узвишен не прати тон: / пријатан лабудов пој гласније гуске надјача гак. / Тако се играо Варон, кад о Јасону је свршио спев, / Варон што за Леукадијом горео је сав. / Голицаве стихове тако писао је и Катул, / па Лезбија славнија од Хелене поста. / Песме ученог Калва такође потврђују ово, / кад Квинтилије јадне он опева смрт. / А Гал, ком Ликорида лепа многу је задала рану, / кад умро је, у реци подземној те ране је прао. / И Цинтију ће Проперцијеви стихови да славе, / ако Фама уврсти ме међу песнике ове.

⁵⁷¹ Елегија 2.34 врло наметљиво покушава да обухвати све оно што се мотивски провлачи почевши са елегијом 2.12, па све до краја друге (26) књиге. Као што смо већ говорили, елегија започиње ликом Амора и протеже се на тему ривалства у љубави и страха од прељубе. Уз јасно пресликавање речника из сфере емотивног у сферу поетичког, долази до преклапања: *aemulari* подпада под обе сфере, а и адресат Линцеј,

У Романовој студији (Roman 2014: 181–182) налазимо проницљиво тумачење ове елегије које је посматра у искључиво вези са елегијама које су јој претходиле, 2.31 и 2.32. У њима је просторно спецификовање формирало важан контекст без којег се не могу ишчитати комплетна значења садржаја текста. Рим је на директан начин тиме почео да постаје просторна компонента елегијског текста, да би у четвртој књизи Проперцијевих елегија заузео апсолутно и тематско и формално место. Роман у својој студији наглашава важност коју за елегију 2.34 има Аполонов комплекс из елегије 2.31, састављеног од храма, портика и библиотеке. У том светлу стихови из елегије 2.34 у којима се набрајају Проперцијеви претходници са значајним достигнућима у књижевној традицији, остварују везу са библиотеком склопљеном унутар Аполоновог комплекса, односно са делима побројаних писаца у оквиру библиотеке.⁵⁷² Дакле, песма 2.34 се својим крајем апсолутно фокусира на песниково место у књижевној традицији и савременим струјањима. Стих *Cynthia quin etiam versu laudata Properti, / hos inter si me ponere Fama volet* (2.346.69–70) заправо објављује жанровску одређеност Проперцијевог дела, а тиме и место његове поезије на полицама библиотеке. Јавним исказом попут овог из последњег стиха, Проперције је индиректно коначно задобио као песник своју аутономност, а жанр римске елегије свој друштвени легитимитет.⁵⁷³ Но, важан услов овог песниковог поступка јесте

будући и сам песник. Наиме, песник набраја књижевна дела, која, премда су цењена, радо читана, позната, а рекло би се и оцењена као ваљана, ипак остају недостатна за једну извесну животну сферу, за коју би се као прикладан надомештај могао препоручити управо жанр љубавне елегије. По завршетку дуге листе набрајања претходника који су у оквиру књижевне традиције стварали у жанру који није љубавна елегија и на које се песников ривал неретко упућује и угледа, негде у средишњим стиховима искрсавају пак поново референце на политичка збивања.

⁵⁷² If 2.31 and 2.32 hint at issues of publication, publicity, and Propertius' place in the new library and Augustan literary/social order, 2.34 focuses specifically on the elegist's place in the Greek and Roman tradition and contemporary literary scene. [...] Propertius' use of the language of generic canonization and classification (*inter...ponere*) suggests the physical setting of the libraries in the temple of Apollo Palatinus celebrated earlier in the collection: his elegiac poetry will be classed with previous Roman love poets. 2.34 thus affords a fitting conclusion to a book that defines Propertian autonomy in terms of the space of literary genre and elegy's now more expansive scope and public prominence in the city.

⁵⁷³ Треба приметити да одабрани термини из завршнице елегије сугеришу атрибуте жанра: *flamma, lascivus, doctus, funus, misera, formosa, mortuus, vulnus, laudata, versus, fama*. Прве три речи свакако су опис сензибилитета поезије коју је као такву још најавио Катул, а за његовим трагом су убрзо кренули Тибул, Проперције, а потом и Овидије; о појму и мотиву лепоте израженом придевом *formosa* говорили смо у контексту значаја појавности објекта о ком се пева, што смо уједно окарактерисали и као тенденциозни „одговор” аргументима осуде песничтва, најпознатијим из Платона; увидели смо да је мотив лепоте главни елемент визуализације која чини оквир писања стихова у Проперцијевог случају (а уверили смо се да је и сам Катул томе такође био на трагу, само што је Проперције сигурније и експресивније ту исту идеју изразио и на њој кроз целу поезију (барем кроз прве две књиге) инсистирао). Смрт, јад, патњу и страдање (*funus, misera, mortuus, vulnus*), као мотиве, делиле су две значајне димензије: једна је она изнедрена у дејству Амора и на релацији вољене жене (*domina*) и заљубљеног песника (*servus*), и она припада фиктивном свету текста, док је

позадина стварног римског простора (Аполонов комплекс на Палатину, Помпејев портик и многи други споменути у елегији 2.32), над којим пуно покровитељство има сам Август, што ублажава ризик на који се песник одважио – да се нештедимице заузме за жанр у ком ствара.

Проперцијев опус, дакле, обилује замршеном симболиком која врло често може открити песников став према тренутном друштвено-политичком и историјском контексту, односно песников покушај да помири своје стваралаштво у које је уткао своје ставове, са актуелним тренутком, црпећи из њега све што је потребно како би својој поезији обезбедио друштвено одобрење. Под велом учене поезије и испод прегнантног језика проналази се један стваран песник којему се изнова враћају истраживачи и критичари, у намери да га разоткрију било као још једног проавгустовског песника или пак као његовог неистомишљеника. Уистину би био утопистички покушај да се све дилеме сведу на ту меру да се може поверовати како учен, промишљен и упућен песник, какав је Проперције, нема став о актуелној ситуацији, те да не нагиње једној од две могуће стране – за или против. Како је Брид (Breed 2010: 233) приметио, време стварања друге књиге Проперцијевих елегија допушта умногоме флексибилан однос према актуелним друштвено-политичким околностима:

„После Акција, након што је Август склопио нагодбу са сенатом – коју ће касније повезати са окончањем грађанских ратова – више нисмо у протоавгустовском свету у коме је живела

друга димензија слика стварности у којој је тадашње римско друштво живело, и чија је главна компонента у свим аспектима било страдање и патња коју су проузроковали дуги и тешки братоубилачки ратови. Ово преклапање се чини најзначајнијим за елегију као жанр, као и за њену необичну и неочекивану експанзију у овом периоду.

Ако наставимо след језичких индикатора, указује се коначно домен поетике: *laudata, versus, fama*. Јасно је да је предност дата стварању у стиху у односу на прозу, а партиципом глагола *laudare* који је у женском облику и везује се за Цинтијино име као предмет певања и уједно слављења (ма како да то могу бити и недавни историјски догађаји и они мало давнији, а уз њих и митолошки примери) означен је женски конструкт, врло конкретан и дефинисан. С обзиром да је женски конструкт који је предмет слављења у искључивој вези са конструктом песника, и свој значај црпи једино кроз ту релацију, *fama* на коју се претендује тим пре подразумева вид индивидуалног престижа који потврђује песника као појединца и који се лично за његово име везује. Дакле, занемарено је свако уопштавање, те је и лични печат аутора добио на значају, што се осећа као тенденција кроз читаву елегију. Експлицирањем имена књижевних претходника, Проперције указује на њихов лични и појединачни значај као аутора познатих и утицајних дела и идеја које она носе. Крајња сврха овога поступка, и уједно разрешење тумачења целе ове елегије, али и шире, читаве ове друге (барем 26) књиге, објашњава се у последњем дистиху: *Cynthia quin etiam versu laudata Properti, / hos inter si me ponere Fama volet.*

Проперцијева прва књига елегија. Амбијент двадесетих година пружио је песницима могућност и да обележе крај грађанских ратова и да одговоре на неке званичне ставове режима о томе што се збива у тек завршеној ери сукоба. Августов троструки тријумф из 29. године пре н. е. убрзо је изазвао песничке реакције. Опис спомена са храма палатинског Аполона из Проперцијеве елегије 2.31, дистанцираних помоћу митолошке равни, представља наш најранији увид у приказивање и поимање Августових победа на том споменику⁵⁷⁴.

Дакле, елегија 2.32 могла је обезбедити сићушан коментар на једну од званичних одлука режима. Сагледавање елегија 2.31 и 2.32 у целини, изнедрило је идеју о уплитању државе у сферу приватног и довело до закључка да се развио „disciplinary gaze of state control” (Bowditch 2009: 402), исказан кроз подигнута здања и архитектонске комплексе који постају физички простор империјалне моћи. Ова врста „државног надзора” дозвољава политичком ауторитету да стекне продирућу снагу и преиспита елиту, тј. њихов традиционални маскулинитет, а тиме и њихов политички статус који је одвајкада подразумевао све појединце сенаторске класе за „effective citizen” (Bowditch 2009: 404). У оваквом интерпретативном контексту фигура Аполона је доведена у симболичку везу са самим Августом, и као таква треба да представља поменути „надзор” који се рађа у покушају Августовог режима да усмерава и надзире понашање појединаца и да контролише приватан живот (чему у прилог говори стих са поменом Аполона из елегије 2.32).

Профилишући однос према свом делу на основу укрштене интерсигнификације са Августовим тј. римским јавним споменицима, песник улази у домен аутопоетике и на својеврстан начин закључује једну од својих најважнијих књига песама:

quod si tu Graias es tuque imitata Latinas
semper vive meo libera iudicio. (2.32.61–62)

На овај начин Цинтијине претходнице – грчке (нарочито оне из мита), и римске (што нас враћа на Катувову Лезбију) – оправдавају поступке које Цинтија чини као књижевни

⁵⁷⁴ After Actium, after Augustus had made the settlement with the senate that he would later associate with the end of the civil wars, we are no longer in the proto-Augustan world inhabited by Propertius’ first book of elegies. The environment of the 20s provided poets opportunities both to mark the end of the civil wars and to react to some official statements from the regime of what transpired in the now finished era of conflict. The triple triumph of August 29 bc quickly generated poetic responses. The description in Propertius 2.31 of the mythologically distanced commemorations on the temple of Apollo Palatinus is our earliest glimpse into the representation and perception of Augustus’ victories on that monument.

конструкт (а које се, као и у њених претходница, не могу регулисати ни ригидним надзором). Овакав исказ не треба тумачити као Проперцијево опонирање Августу као носиоцу идеје рестриктивних мера понашања, већ као покушај да оправда своје опредељење да пише у елегијском жанру и да опскрби кредибилитетом сопствену поезију. У ширем контексту поменутог исказа ишчитавају се два Проперцијева апела. Први, видљивији, јесте апел да прељуба у контексту литерарног стваралаштва добије заштићени статус, значајно различит ономе из актуелног друштвеног света – у литерарном свету жанра римске елегије, остати доследан „неверству” значи остати веран естетици жанра, те се у корелацији са тим треба тумачити последње подстицајно обраћање песника Цинтији: *semper vive libera meo iudicio*. Други пак апел односи се на одбрану песничког позива, невезано за жанр којем припада и невезано за тему којом се нека конкретна поезија бави. Са овим апелом у блиској је вези Проперцијева лична порука коју шаље и о себи конкретно – да му се одступи слава коју делом својим и завређује.

Ликом Аполона из песме 2.32, представљеног у улози објективног посматрача, надзиратеља и чувара морала и традиције, песник успоставља симболичку везу са фигуром Августа, те се тако, на крају елегије 2.32, нуди нова аналогија: у случају Цинтијиних евентуалних „злочина” песник је тај који, како експлицитно казује, пресуђује о оправданости њеног понашања (*meo iudicio*) и он једини има моћ да је ослободи оптужби (што и покушава кроз позивање на ауторитет примерака из прошлости и примерака из стварног окружења који чине фигурацију јавних споменика). На једној страни је, дакле, Аполон који је према својим атрибутима и религијској функцији надзиратељ морала и понашања, пророк, песник и покровитељ Августове лозе, док је на другој страни сам Август – политичка фигура чијем ауторитету доприноси и сама веза са Аполоном. На трећој пак страни уздиже се фигура песника Проперција⁵⁷⁵ који јавно, пред читаоцем, полаже право на заслужени ауторитет у домену књижевног стваралаштва.

Вративши се на елегију 2.29, након читања елегије 2.31 и након закључака произашлих из асоцијативног укрштања елегија са краја Проперцијеве друге књиге, закључујемо да песник користи фигуру Аполона и његову јавну репрезентацију са палатинског комплекса, да оствари интерсигнификациона значења женског конструкта из

⁵⁷⁵ Како ће и експлицитно у елегији 2.34 којом завршава другу књигу: *Cynthia quin etiam versu laudata Properti, / hos inter si me ponere Fama volet.*

свог текста и да укаже на властите поетичке домете и поруке. Испоставља се, како смо уочили, да Цинтија из Проперцијевог текста за разлику од Августове статуе Аполона са Палатина, нема референтну тачку у односу на коју се пореди. Дакле, ако важи да је продукт уметничког остварења (у овом случају конструкт у тексту) сасвим ослобођен угледања и поређења са хипотетичким оригиналом – и с тим у вези да је естетски целовит и значењски комплетан сам по себи – онда последњи стих елегије 2.32 указује на једини ауторитет који важи када су оваква дела у питању – а то је његов стваралац, односно аутор: *quod si tu Graias es tuque imitata Latinas, / semper vive meo libera iudicio.*

На основу свега изреченог, просуђујемо да Проперције користи дијалог свог дела са Августовим монументима не би ли направио себи простор да задре у питање улоге песника. Будући да је и сама Платонова критика песништва оставила простор за уступке, односно примере песништва изузете од ниподаштавања, код Проперција можемо да евидентирамо прегнуће да се, на његовом личном примеру, ти уступци и изузеци докажу:

„Isto tako treba reći da ćemo mi sa zadovoljstvom primiti zabavno i mimetičko pesništvo **ako nam ono ma na koji način dokaže da u jednoj državi koja ima valjane zakone mora i ono imati svoje mesto**, jer smo mi i sami svesni kakav čaroban uticaj ono ima. Ali bi bio greh kad bismo hteli da žrtvuјemo svoje pravo mišljenje” (Platon 2013: 252 (607c)).

Проперције игра на најсигурнију карту – приказује симетрију и аналогију своје уметности са оном којом Август обликује изглед јавног простора. Колико је ваљан Августов Аполон, под истим критеријумима биће ваљано и Проперцијево песништво, јер два описана уметничка дела, Аполон и Цинтија, поседују идентичне квалитете. Круг читања који је, како смо предочили, оптерећен бројним дијалозима Проперцијевих стихова – унутар једне елегије, између две и више различитих елегија, између различитих књига елегија, па и са песничким опусима других аутора – полако се затвара и то на најаутентичнији могући начин, аутореферисањем. Проперције је створио Цинтију, дао јој визуелни идентитет и опризорио њену патолошку везу са песником-љубавником. На тај начин је од ње начинио јавни спектакл, понудио га публици, а публика га оберучке прихватила.

4.2.4 Елегија – трајни спомен на песника: случај „палог” Гала

Када говоримо о односу римског елегичара према свом делу готово је немогуће пренебрегнути помен песника Гала који је до данас остао упамћен као зачетник овог жанра у облику у ком га историја књижевности дефинише. Референца на песника Гала унутар текста римске элегије за собом махом увек повлачи тему саме поетике ствараоца о којем се у конкретној прилици говори. У првој књизи Проперцијевих элегија помен Гала срећемо у элегијама: 1.5, 1.10, 1.13, 1.20 и 1.21.⁵⁷⁶ Међутим, расветљавање везе Гала који се помиње у наведеним Проперцијевим элегијама (а нарочито у элегији 1.21) са последњом элегијом Проперцијеве прве књиге 1.22 у којој аутор оставља свој препознатљиви печат (сфрагиду), може осветлити још један третман који песник према свом делу базира на концепту монумента. Указивање на монумент биће са овог становишта вишеструко. Најпре, у элегији 1.22 проналазимо елементе елогија какве срећемо крај статуа попут оних на Палатину, али исто тако ова элегија носи симболику надгробника тј. епитафа. На овом елементу она умногоме заснива везу са својом претходницом у којој је лик Гала кључни носилац песничке поруке, а који се пак као историјска личност повезује са стварним материјалним остацима једне стеле на коју ћемо се посебно осврнути.

Како смо у осврту на завршне стихове элегије 2.34 истакли, Гал је један од Проперцијевих претходника,⁵⁷⁷ а сматран је и за оснивача жанра љубавне элегије. Фокус истраживача Проперцијеве поезије који су се овом темом бавили раније, неретко је био на питању да ли фигура Гала коју проналазимо у свим песмама реферише искључиво на поменутог песника Гала. Мишљења на том пољу била су поприлично подељена.⁵⁷⁸ Нажалост, Галово дело нам је данас већим делом несачувано, али извесне назнаке црпимо из стихова Вергилијевих еклога које су врло драгоцене у препознавању елемената Галове поезије унутар Проперцијевих песама. На пример, управо на основу забележених мотива из Галовог говора у Вергилијевој *Десетој еклоги*⁵⁷⁹, у Проперцијевој элегији 1.5 ишчитавамо

⁵⁷⁶ Однос Тибулових элегија према Галовом стваралаштву помињали смо у оквиру анализе појмова меморијализације на странама 38–39. Овидијеву референцу на Гала потражити на странама 86–87.

⁵⁷⁷ *Elegia quoque Graecos provocamus, cuius mihi tersus atque elegans maxime videtur auctor Tibullus. sunt qui Propertium malint. Ovidius utroque lascivior, sicut durior Gallus.* (Quint. *Inst.* 10.2.93)

⁵⁷⁸ Видети Janan 2001: 35; Cairns 2006: 222; Keith 2008: 120; Hallis 2007: 252. После Ross (1975), Thomas (1979), King (1980), Cairns 1983, Gall 1999: 181–191, Miller 2004: 78–83.

⁵⁷⁹ Вергилија *Десета еклога* у целости је посвећена Галу будући да је конструкт са његовим идентитет пренет у типичан буколски простор, у којем се срећу устаљене фигуре буколског жанра, познате из

у поетском наративу елџије дијалог песника-наратора са Галом, а Галове реплике (будући да сам текст елџије ни на који начин њих експлицитно не назначава) препознајемо евидентирајући термине, означене као изворне делове Галове поезије⁵⁸⁰, које је баш због тога и сам Вергилије уврстио као део своје песме у оквиру Галовог говора: *furor, noscere, notus, imagines, nobilitas, medicina*.⁵⁸¹

[...]

Quid tibi vis, insane? meae sentire furores?
infelix, properas ultima nosse mala,
et miser ignotos vestigia ferre per ignes,
et bibere e tota toxica Thessalia. (3–6)⁵⁸²

[...]

a, mea contemptus quotiens ad limina cures,
cum tibi singultu fortia verba cadent,

претходних Вергилијевих *Еклога*. Како песник сам каже, упушта се (*mihi*) у *extremum hunc laborem*, тј. у стварање овог последњег дела, односно тражи подршку и надахнуће за остварење последњег (у оквиру корпуса еклога, наравно) напора који је пред њим. Потом у наредном стиху упућује на Галово посредништво у сопственом певању: *pauca meo Gallo, sed quae legat ipsa Lycoris, / carmina sunt dicenda: neget quis carmina Gallo?* Будући да је по среди конструкција перифрастичне активне конјугације (*carmina dicenda sunt*), врло је очекиван датив вршиоца радње *meo Gallo*, што је у овом случају и индикативно: сам Гал ће певати (о себи). Но, наравно, кроз Вергилијев ауторски текст. Сам аутор поставља околности Галовог стихотворења и уводи нас у тему Галове песме која ће уследити: инвокација Аретузе, увођење теме Галове љубави која бива окарактерисана као *sollicitos amores*, и што је још значајније, као љубав од које је Гал пострадао (*indigno cum Gallus amore peribat*), зов Најада, мотив умируће природе која саучествује у Галовој пропасти, друштво које и иначе чини поставку буколског предела – пастири (међу њима Меналка први), Адонис, Аполон, Силван, Пан. Прва паралела која се разастире од Вергилијевог текста до Проперцијевог елџије 1.5 јесте техничке природе. Наиме, Вергилије да би уопште дошао до Галових речи, тј. стихова, мора посредством мноштва саговорника и њихових кратких питања да иницира Галов одговор. Гал своје окружењу најпре изриче наду да ће он сам и његов живот и страдање, описано у његовим ауторским песмама, бивати приказивани у потоњим поетским наративима: *Tristis at ille: "Tamen cantabitis, Arcades, inquit, / montibus haec uestris, soli cantare periti / Arcades. O mihi tum quam molliter ossa quiescant, / uestra meos olim si fistula dicat amores*. Дакле, певање о Галу, а још више Галово певање, сасвим се могло очекивати и у Проперцијевој и у другим поезијама.

⁵⁸⁰ И мада се још многа места из ове песме, на основу потоњих понављања у одређеним метричким позицијама у других песника, реконструишу као изворно настала у Галовој поезији, овде смо истакли само она која је у овој песми и претходна литература препознала као таква: „C. Cornelius Gallus had claimed in his own verses to be 'well-known', and in doing so he had employed prominently a group of terms which became particularly emblematic of Gallan elegy” (Cairns 2006: 79 и даље).

⁵⁸¹ Инволвирање топоса преузетих из поезије претходника дакако није непознаница у римској књижевној традицији, али у контексту елџије 1.5 преузимање целих термина, синтагми и стилских и метричких одлика говоре у прилог тези да су стихови, до сада традиционално увек приписивани песнику-наратору заправо Галове речи које он у дијалогу упућује песнику-наратору. Под тим околностима, не би се радило само о Проперцијевом опонашању Галовог стила, већ о коришћењу аутентичних Галових стихова у оквиру нове песме, али не кроз *imitatio*, већ из разлога рекло би се још оправданијег – Галов текст и у новом (Проперцијевом) тексту остаје Галов (недостатак интерпункције нама данас то не казује директно). Да је овакво тумачење вероватно потврђује се и интертекстуалним релацијама које се проналазе у другим Проперцијевим елџијама које помињу Гала, као и у делима других писаца који су инволвирали Галов идентитет.

⁵⁸² Безумни, што би ти? Зар мој да окусиш гнев? / Несрећо, хиташ ли зар горки да испробаш јад? / По ватри незнаој, бедо, да газиш би хтео? / Отрове тесалске све зар би испио ти? (Проперције 2014: 9)

et tremulus maestis orietur fletibus horror,
et timor informem ducet in ore notam,
et quaecumque voles fugient tibi verba querenti,
nec poteris, qui sis aut ubi, nosse miser! (13–18)⁵⁸³
[...]

nec tibi nobilitas poterit succurrere amanti:
nescit Amor priscis cedere imaginibus.
quod si parva tuae dederis vestigia culpae,
quam cito de tanto nomine rumor eris!
non ego tum potero solacia ferre roganti,
cum mihi nulla mei sit medicina mali; (23–28)⁵⁸⁴

Нарочито мајсторство поетског заната треба препознати у Проперцијевој домислици да тек на крај ове песме песнику-наратору повери ословљавање саговорника вокативом „Galle” (1.5.31) чиме брише слутње и претпоставке ученог читаоца да је песников саговорник у овој песми одиста песник Гал. Директно обраћање песника-наратора с краја елегије (*desine quaerere*)⁵⁸⁵ другом лицу – у овом случају фигури из текста, а не реципијенту ван њега – подсећа нас на једну од препознатљивих карактеристика римске елегије: она опомиње, саветује и подучава. Аутор враћа свог песника у улогу учитеља, на првом месту у улогу учитеља љубавних вештина, јер се у овој елегiji супротставио савету важног песника, свог претходника у писању поезије *erotodidaxis*-а и, одбивши Галов савет са почетка да напусти стазу писања елегије (*invide, tu tandem voces compesce molestas / et sine nos cursu, quo sumus, ire pares!*), чини се да је песник-наратор стекао имунитет и аутономност да и сам приграби улогу коју је, како и Вергилије вели, имао песник Гал и да га можда и надигра својим делом.

⁵⁸³ Презрен ти ћеш често на мом бити прагу: / у јецају тада замреће ти смелост, / стрепња ће и дрхтај прожети те свог / и ужас ће лице нагрдити теби. / Понестаће речи да изразиш јад, / ни ко си, ни где си, бедан знати нећеш!

⁵⁸⁴ Кад љубиш не вреди племенити род: / баш Амора брига за кипове старих! / Остави најмањи траг, доказ за почињен грех, / лош већ прати те глас, добар постајеш трач. / Залуд ћеш утешну реч од мене искати тад: / ни за властити јад нисам још нашао лек.

⁵⁸⁵ Читав стих (1.5.3–4) гласи *quare, quid possit mea Cynthia, desine, Galle, / quaerere: non impune illa rogata venit*. Keith (2008: 120) пошто се и сама приклонила метапоетском читању и прихватила идентитет историјског Гала за идентитет конструкта, указује на неке раније туђе закључке: „As Ellen Oliensis has observed, the final couplet invites interpretation as a literary joke ‘with *Cynthia* designating not only Propertius’ girlfriend but also the poetry in which she is celebrated, and ‘Gallus’ naming not just an inquisitive friend but a famous elegiac poet. It is as if the senior elegist had kindly inquired on the progress of Propertius’s little book, perhaps even asking for a sample. What Propertius offers Gallus is both a text and the woman – two ‘*Cynthias*’ endowed, moreover, with equivalent powers of seduction”.

Из Вергилијеве *Десете еклоге* могли би се такође исцрпети и докази о постојању Галове елегije са типичним елегijским садржајем описа једног бурног љубавног сусрета, о каквом сведочи Проперцијева елегija 1.10, у којој поново срећемо указивање на Гала:⁵⁸⁶

O iucunda quies, primo cum testis amori
affueram vestris conscius in lacrimis!
o noctem meminisse mihi iucunda voluptas,
o quotiens votis illa vocanda meis,
cum te complexa morientem, Galle, puella
vidimus et longa ducere verba mora!
quamvis labentis premeret mihi somnus ocellos
et mediis caelo Luna ruberet equis,
non tamen a vestro potui secedere lusu:
tantus in alternis vocibus ardor erat. (1.10.1–10)⁵⁸⁷

Оваква индикација је важна ако песму тумачимо под светлом новијег разумевања: Проперције себе представља као очевица (*vidimus*) и сведока (*testis*) Галовог интимног „случаја” којем присуствује по ноћи у тренуцима мира (*iucunda quies*) што сугерише да Проперције говори у пренесеном значењу – реч је о читању Галове поезије.⁵⁸⁸ Исто разумевање подржава и случај Галовог помињања из елегije 1.13, у којој поново видимо песника наратора као очевица Галовог „случаја”:

vidi ego: me quaeso **teste** negare potes?
vidi ego te toto vinctum languescere collo

⁵⁸⁶ У еклоги је већ при почетку назначена околност Галовог пострадања с разлога љубавног (*indigno cum Gallus amore peribat*), у елегiji 1.5 посредно се на њу алудира (*infelix, properas ultima nosse mala*), а у елегiji 1.10 се на њу гледа директно, *vis a vis*: песник је сведок Галовог умирања (*te morientem, Galle, vidimus, 1.10.5*).

⁵⁸⁷ Угодног ли мира, сведок кад постах жив / љубави твоје прве и очевидац суза. / Сећање на ноћ ме ту милином прожима слатком, / ноћ коју вазда и сам призивам често. / Тад те видех загрљеног са девојком где се топиш, / и уздасима, Гале, многим реченице устављаш нит. / Премда ми уснуло тешка обара сањиве капке / а Луна сред неба расипа румене зраке, / од игре ваше да одвојим нисам могао очи, / одвећ било је жара у полемици тој.

⁵⁸⁸ Наиме, именица *quies* сугерише околност сличну оној која се обележава именицом *otium*, а чија је важност ненадмашна за дефиницију жанра, активност песникована и проглас аутопоетике. У доколици и беспосличењу поезија се пише исто колико и чита, јер, како нам је из Катула познато, песник упада у страст стварања занет читањем туђих изврских стихова (вид. Catull. C. 50 о игри песничког стварању Катула и Лицинија, у којој су како сам Катул казује, обојица ни мање ни више но *otiosi*). Дакле, уведени смо у околност у којој долази до интертекстуалних судара (вид. још и King 1998: 207 и даље, као и Heerink 2010: 157). Оно што је у овом читању сугестивно, како за добро упућеног читаоца данас (ако не због богатог познавања текстова античких аутора, онда због добре информисаности из опсежних коментара благонаклоних тумача а и преводилаца), тако и за ондашњег античког читаоца, јесте да песник евидентним интертекстом, затим имплементацијом језика и терминологије који истовремено потпадају под два различита семантичка поља (нпр. комплетан језик вођења љубави поклапа се језику стварања песништва), и експлицитним помињањем својих колега песника савременика и претходника, заправо свесно ствара говор о самом песништву. Читалац у том прозрева намеру аутора и увиђа ауторову свест о сопственом стварању као и његов покушај да задобије личну песничку аутономност.

et flere iniectis, Galle, diu manibus,
et cupere optatis animam deponere labris,
et quae deinde meus celat, amice, pudor.⁵⁸⁹ (1.13.14–18)⁵⁹⁰

Дакле, гледање љубавне сцене о којој у овој елегији говори Проперције, на основу претходно реченог, упућује да се оно не односи на присуствовање наратора неком стварном љубавном чину, већ да се говори буквално о *гледању поезије*, односно, о читању Галових елегија. На тај начин, лексички индикатор *videre* одводи нас до неочекиваног (или мање очекиваног) начина исказивања визуелитета унутар песничког текста који се пак врло директно тиче саме поетике конкретног аутора, а с тим у вези твори и нову претпоставку о односу аутора према песништву као монументу. Ова претпоставка се продубљује везом са другим местима у Проперцијевој поезији на којима искрсава лик Гала (елегија 1.21)⁵⁹¹, кроз призму историјски потврђених околности и кроз паралелу са једним сачуваним материјалним артефактом који се доводи у везу са Галовом биографијом – стелом из Филе. Дакле, ако говоримо о „поезији која се види” (*poesis visa*) на примеру Галовог случаја код Проперција, ту карактеризацију не заснивамо на паралели са ликовним артефактом⁵⁹², већ

⁵⁸⁹ [...] сведок бејаш томе – можеш ли порећи? / Видео сам лично, скрханог те грли, / ридаш, јадни Гале, а загрљај траје: / спреман си да умреш за жуђене речи. / Шта било је потом, стид ме је да кажем. (Проперције 2014: 18)

⁵⁹⁰ Проперције и ову елегију започиње директним обраћањем саговорнику за ког се у потоњим стиховима закључује да је Гал: *Tu, quod saepe soles, nostro laetabere casu, / Galle, quod abrepto solus amore vacem. / at non ipse tuas imitabor, perfide, voces: / fallere te numquam, Galle, puella velit.* Уочавамо да је у целој првој књизи Проперцијевих елегија (што није непознаница ни у оним каснијим књигама) заступљена конверзациона техника каква је имплементирана и у овој елегији. Ова техника је вредна за елегијско песништво које је у много чему лично, јер ствара код читалаца илузију да постају посматрачи једног стварног интимног живота. Томе у прилог говоре и елементи попут сталне *ego-tu* везе, личних заменица, присвојних придева, показних партикула, питања и узвика, вокатива. С тим у вези, читалац песме постаје „шпијун” нечије интиме (McCarthy 2019: 48). Ако кренемо од ове поставке, и још једном промислимо о Проперцијевом инсистирању да је његов конструкт песника „шпијун” и сведок Галовог живота, онда долазимо до закључка да је сам тај песник заправо био читалац Галове поезије. Као што се читаоци Проперцијеве поезије осећају „шпијунима” песниковог живота, чему доприноси конверзациона техника, тако је и песник из Проперцијевог стиха морао бити читалац Галове поезије да би се осећао и сам себе назвао *testis*. Но, иако је Гал песников *amicus* у обе наведене елегије, и иако је претходник са чијег песничког извора Проперције у највећој мери пије, један од стихова елегије 1.13 најављује потенцијални Проперцијев одмицај од Гала: *at non ipse tuas imitabor, perfide, voces* (1.13.3). Ако усвојимо претпоставке ранијих истраживача (Cairns 209) да су ови гласови у спрези са гласовима из елегије 1.5 (*alternis vocibus*, v.10), који пак указују на елегијске стихове (вид. Sharrock 1990), онда је свакако реч о песниковој најави промене у певању у односу на свог претходника.

⁵⁹¹ Због обима истраживања изоставићемо из анализе посве занимљиву елегију 1.20 која је конципирана као прича о Хилином пострадању од стране речних нимфи, Дријада. Прича служи као *exemplum* отмице вољене особе и вечног растанка љубавника. Читавом елегијом доминирају сликовити описи богати бојама, који отварају питање ликовних приказа опеваних сцена који су могли послужити као узорци песничког сликања (нпр. мозаик у Венериној кући, Мароко). Цела елегија је читаоцу представљена као упозорење, те је тиме истакнут адмонитивни карактер песничког текста. Детаљније тумачење ове песме погледати у Heerink 2015: 83–112.

⁵⁹² Што је био случај са примерима описаним у поглављу 4.1.3 Модалитети феномена *poesis visa*.

за потку узимамо једно важно материјално сведочанство које ће нам бити вредна смерница у овом последњем одељку истраживању.

О значају форме епитафа говорили смо кроз тему интермедијалности у римској елегији, као и у теми односа конструкта песника према делу кроз визуру монумента. Утолико је значајније размотрити стихове елегије 1.21 у којој се истовремено појављују и форма епитафа и (претпостављени) конструкт Гала, подједнако значајни за домен Проперцијеве поетике:

Tu, qui consortem properas evadere casum,
miles ab Etruscis saucius aggeribus,
quid nostro gemitu turgentia lumina torques?
pars ego sum vestrae proxima militiae.
sic te servato possint gaudere parentes,
haec soror acta tuis sentiat e lacrimis:
Gallum per medios ereptum Caesaris enses
effugere ignotas non potuisse manus;
et quaecumque super dispersa invenerit ossa
montibus Etruscis, haec sciat esse mea. (1.21.1–10)⁵⁹³

Премда постоје и мишљења да Гал из ове елегије – војник који је измакао Цезаровим ратовима у бици код Перузине, па пострадао од непознате руке – није исти онај Гал песник о којем су говориле претходне Проперцијеве елегије, ми ћемо се приклонити оној струји која не доводи у питање поистовећивање овог конструкта са конструктом песника Гала из претходних елегија. Како Вилијамс (Williams 2012: 212) указује, већ у првом стиху елегије 1.21 (**Tu**, qui consortem properas evadere **casum**) открива се корелација са првим стихом елегије 1.13 (**Tu**, quod saepe soles, nostro laetabere **casu**) чиме су пренебрегнуте дилеме да ли је реч о конструкту Корнелија Гала. С тим у вези, поистовећивање војника Гала са песником Галом постаје мање упитно. У елегији 1.21, међутим, остаје непознат адресат којем се Гал обраћа, као и информација о чијим се родитељима и сестри говори – о Галовим или Галовог адресата. Идентитет самог умирући војника (којег смо ми овде већ идентификовали као Корнелија Гала) читалац сазнаје тек у последњој реченици песме.⁵⁹⁴

⁵⁹³ Ти што бежиш од заједничке нам судбе, / војничке с раном од етрурскога поља, / што поглед скрећеш и очи отекле? / Најближи друг сам ти у чети. / Ако се спасеш, весели родитељи биће, / из твојих суза за ово сазнаће сестра: / Из метежа Цезарова оружја избављен, Гал, / од непознатих ипак не умаче шака. / И ма које да пронађе кости по етрурској расуте долини, / нека на памети буде да моје ове су овде.

⁵⁹⁴ Врло слично поступку из елегије 1.5 у којој песник-наратор свог саговорника именује вокативом „Galle” тек на крају песме.

Иако није експлицирано, у тексту постоје смернице које указују на потенцијални идентитет Галовог адресата. Премда би било очекивано за адресата претпоставити ма ког случајног пролазника, како то са формом епитафа у елегији обично бива, у тексту елегије 1.21 нема уобичајених епитафских фраза (попут *siste viator*) које смо уочавали на другим сличним местима код Проперција. Штавише, Гал јасно исказује блискост свог позива са позивом свог адресата: *pars ego sum vestrae proxima militia* (1.21.4). Ако вођени аргументом из почетног стиха останемо при мишљењу да се ради о конструкту песника Гала, и ако употребљени термин *militia* прочитамо у контексту поетике римске елегије, долазимо до закључка да су Гал и његов адресат из песме 1.21 истог занимања, тј. да су обојица песници.⁵⁹⁵ Будући да је у елегији 1.10 Проперцијев конструкт песника био сведок Галовог удеса (*testis, videre*)⁵⁹⁶, из тога следи да би и у елегији 1.21 назначени адресат могао бити исти као у песми 1.10 тј. да је реч заправо о Проперцијевом аутоконструкту.⁵⁹⁷

Због осетљивости тема које песник у овој елегији дотиче, штурост израза готово до границе нечитљивости не чини се случајна. Стога, верујемо да песник смишљено оставља слободан простор за читалачке слутње у препознавању значења појединих стихова (какав је на пример онај са поменима родитеља и сестре). Дакле, може бити да је помен Перузине био толико ризичан да је преостали део песме морао бити изнет језички прегнантно и двосмислено. С друге стране, не можемо тврдити да већ у времену изласка Проперцијеве прве књиге сам помен Гала није постао довољно проблематичан, да је и апострофирање његовог лика у песми захтевало опрез. Упркос многобројним претпоставкама које можемо на ову тему изнети, ипак постоје и опипљивији трагови пут којих можемо поћи у покушају да дефинишемо позицију конструкта (Гала) из песме 1.21 и његову важност за самог

⁵⁹⁵ Термини војничког вокабулара користе се за маркирање главних књижевних топоса у римској елегији. На пример, у елегији 1.10 Проперције нам је приказивао „Гала који умире” (*morientem*), као да је реч о пострадању на стварном бојном пољу, а заправо је говорио о симболично речено борби са постеље, карактеристичне за садржај римске елегије. Под истим светлом могуће је да треба читати и стихове елегије 1.21.

⁵⁹⁶ Проперцијев аутоконструкт је представљен као сведок Галовог „случаја” и у елегији 1.13: *vidi ego: me quaeso teste negare potes?* (v. 14).

⁵⁹⁷ Уз то, у елегији 1.21 Гал наглашава да поменути пролазник од њега „одвраћа очи”. Тај исказ алудира на претходне Проперцијеве елегије из ове књиге у којој је говорио о Галу, а у којима је био наглашен поглед Проперцијевог аутоконструкта: *cum te complexa morientem, Galle, puella / vidimus et longa ducere verba mora! / quamvis labentis premeret mihi somnus ocellos / et mediis caelo Luna ruberet equis, / non tamen a vestro potui secedere lusu* (1.10.5–10); *vidi ego: me quaeso teste negare potes? / vidi ego te toto vinctum languescere collo / et flere iniectis, Galle, diu manibus, / et cupere optatis animam deponere labris, / et quae deinde meus celat, amice, pudor* (1.13.14–18).

Проперција и његову поетику. Наиме, као што смо у елегији 1.5 пронашли конкретне термине које смо помоћу Вергилијевог текста приписали Галовој поезији, тако и у елегији 1.21 проналазимо језичке алузије које нам указују да и за тумачење ове елегије није згорег посегнути за текстом Вергилијевог *Десете еклоге*. У њој Гал о свом удесу изговара стихове:

Nunc insanus amor duri me Martis in armis
tela inter media atque aduersos detinet hostis. (44–45)⁵⁹⁸

Стих 7 из елегије 1.21 у извесној мери пресликава наведени Вергилијев стих кроз фразу *per medios enses*⁵⁹⁹ и тиме изокола потврђује Галов идентитет.⁶⁰⁰ Чак је и наредни стих (*effugere ignotas non potuisse manus*) могуће тумачити у домену елегијске поетике, нарочито имајући у виду запажања из књиге 26 Проперцијевих елегија о симболици руку (*manus*) која је указивала на стваралаштво у контексту уметности. Непознате руке (*ignotas manus*), дакле, могу представљати руке читалаца Галове поезије, али такође и руке ствараоца који креира лик Гала унутар свог текста, што је у случају ове песме Проперције. Ако имамо на уму да руке којима Гал не умиче, заправо њега убијају, то испрва доводи у сумњу тврдњу да је Проперције носилац симболике руку из ове елегије. Ипак, ако се сагледа шири контекст, искрсава нови закључак.

Према једном од Платонових исказа у *Држави*, од правог се ствараоца очекује да се много више труди да од других буде слављен но што он друге слави. Од Гала у Вергилијевом тексту дознајемо нешто врло слично томе:

Tristis at ille: "Tamen cantabitis, Arcades, inquit,
montibus haec uestris, soli cantare periti
Arcades. O mihi tum quam molliter ossa quiescant,
uestra meos olim si fistula dicat amores! (31–34)⁶⁰¹

⁵⁹⁸ [...] Безумна ме љубав у оклоп суровог сапиње Марса, / међ копља, у сусрет непријатељима сада ме тера. Са латинског превела Јелена Пилиповић (Вергилије 2020: 344).

⁵⁹⁹ Стих у којем Гал измиче Цезаровим мачевима (*Gallum per medios ereptum Caesaris enses*) звучи одвише гладиозно да би се у њему смео препознати непријатељски тон према Октавијану. Пре би се могло рећи да се конструкту чини попут исказа части могућност да погине од угледног „непријатеља” какав може бити Август. Такође, термин *ereptum* одговара грчком партиципу *φυγών* који не сугерише храброст појединца (видети DuQuesnay 1992: 52), јер стих не треба тумачити ван песничке традиције одбацивања штита какву срећемо код Архилоха, Алкеја и Хорација.

⁶⁰⁰ С тим што складно пракси римске елегије стих 7 пресликава стварни војнички живот на „војнички” живот унутар елегијског текста, а који налаже Амор.

⁶⁰¹ „Певаћете, Аркађани, ипак”, тужан, прозбори Гал, / „горама својим о мени: Аркађани, једини / песми вични! У спокоју ће ми почивати кости, / ако о љубави мојој свирала икад проговори ваша! [...]” Са латинског превела Јелена Пилиповић (Вергилије 2020: 344).

Једини услов вечитог мира песника који је на умору, а тиме и његовог достојног упокојења какво би у реалном животу представљао покоп остатака који се у културолошком смислу сматра неопходним⁶⁰² постаје трајање његовог дела кроз потоње нараштаје, односно помен његове славе и имена у потоњих песника. Премда се термин нигде не експлицира, можемо са пуном слободом разумети да за Гала овакво претрајавање – кроз помен у песми – означава његов *monumentum*. Проперцијева елегија 1.21 се са том конотацијом и завршава: у мноштву костију разбацаних по етрурским брдима⁶⁰³, знаће се да су конкретно „ове” Галове (*et quaecumque super dispersa invenerit ossa / montibus Etruscis, haec sciat esse mea*)⁶⁰⁴. Тиме се индиректно сугерише да Галови остаци (а тиме и његова смрт) добијају свој спомен и обележје. Иако нема никаквог помена да је реч о каменом споменику на месту пострадања Галовог конструкта, реч је о томе да спомен на Гала почиње да живи захваљујући Проперцију – захваљујући Проперцијевој песми о Галу, он добија свој метафорски надгробни монумент у самом песничком тексту. У том контексту Проперцијевој руке могу бити „криве” за Галово пострадање: оне евидентирају његову смрт, али само на онај начин како то чини каменорезац клешући за покојника надгробну плочу.

Крајњи доказ за поистовећивање Проперција и Галовог саговорника из елегије 1.21 пружа последња елегија прве књиге, 1.22, која представља Проперцијеву сфрагиду, а која садржи елементе епитафа:

Qualis et unde genus, qui sint mihi, Tulle, Penates,
 quaeris pro nostra semper amicitia.
 si Perusina tibi patriae sunt nota sepulcra,
 Italiae duris funera temporibus,
 cum Romana suos egit discordia cives –
 sic mihi praecipue, pulvis Etrusca, dolor,
 tu proiecta mei perpessa's membra propinqui,
 tu nullo miseri contegis ossa solo –
 proxima suppositos contingens Umbria campos
 me genuit terris fertilis uberibus. (1.22.1–10)⁶⁰⁵

⁶⁰² Објашњење ове праксе лежи у томе што је значај сахрањивања, у ствари, очување сећања. Без спомен(ик)а, нема ни сећања.

⁶⁰³ Без много сумње песник овде смело алудира на огромне губитке и страдања Римљана у Перузији, у којој је и сам Проперције изгубио своје најближе.

⁶⁰⁴ За два могућа читања овог стиха видети Heiden 1995.

⁶⁰⁵ Чиј' сам и одакле, за порекло, Туле, питаш увек / о пријатељству реч као да је нашем. / Знаш ли за Перузину – гробље отаџбине, / у времену тешком погреб Италије / кад раздор је римско морио грађанство? / (А мени, етрурска земљо, нарочит си бол, / удове ти ми рођака остави расуте, / јадничку том ни груменом не покри земље кости.) / Тик до ње земља родила је мене: / Умбрија широких поља, плодног земљишта пуна.

Као на каквој надгробној стели, или у оквиру елогија уз статуу, Проперције на крају прве књиге оставља своје личне ауторске податке. Форма песме је специфична јер се информације о песниковом пореклу саопштавају у виду одговора који песник пружа пријатељу Тулу.⁶⁰⁶ Тврдња о поистовећивању идентитета адресата из елегије 1.21 и конструкта који носи песничко *ja* у елегији 1.22, може се учврстити и указивање на симетрију у карактеризацији адресата из елегије 1.21 и песничког *ja* из елегије 1.22: наиме, конструкт који наилази на Гала у елегији 1.21 описује се као као *miles ab Etruscis saucius aggeribus*, док песнички конструкт из елегије 1.22, када говори о себи, истиче као своју болну тачку следеће: *sic mihi praecipue, pulvis Etrusca, dolor, / tu proiecta mei perpessa's membra propinqui, / tu nullo miseri contegis ossa solo*. Песник, складно уобичајеној пракси, оставља у печатној песми крај личних података и помен догађаја који је за његов живот имао посебну важност. Проперције, како видимо, за ту прилику бира Перузински рат који га је одиста у животу лишио најближих.

Овим потезом песников епитаф у потпуности почиње да наликује плочама испод извајаних фигура заслужних грађана какве смо помињали приликом осврта на Августов палатински комплекс.⁶⁰⁷ У успоредби два приказа смрти, из елегије 1.21 и 1.22, можемо приметити следеће: док адресат којег смо обележили као Проперцијев аутоконструкт, у првој елегији постаје заслужан што ће Галове кости добити спомен и што неће остати расуте без обележја, у другој елегији тај исти конструкт истиче своју немоћ да споменом обележи (све) остатке својих страдалих рођака и да им подигне надгробне плоче.⁶⁰⁸

⁶⁰⁶ Премда теме две последње елегије сасвим губе Цинтију из вида, а дотичу садржаје из посве другачије сфере – попут страдања у Перузинском рату – због чега се стиче утисак да ни на који начин не своде испевано у целину (Childree 2007: 83), лик Тула којим је уведене прва књига – будући да је и у њој адресат – доприноси целовитом смислу. Пратећи видљиве карактеристике Проперцијеве поетике, склони смо мишљењу да су све референце на песника Гала и друге песнике савременике, као и Проперцијеве аутореференце, начињене са ауторовом намером да пошаље поруку о свом песништву и уједно као молба за будућом репутацијом на коју претендује.

⁶⁰⁷ Ови елогији, како је показано на примеру Апија Клаудија Цека, набрајају, између осталог, ратове у којима су одабрани појединци на овај или онај начин војевали.

⁶⁰⁸ Мада морамо приметити да је њиховим поменом у својој песми-сфрагиди то на својеврстан начин и учинио. Наравно, не можемо тврдити да је песнику то била и намера, али околности структуралних референци и контекста могу свакако на то указивати.

Будући да је песма упућена као одговор Тулу⁶⁰⁹, вредно је и кроз ту тачку сагледати референцу на Гала.⁶¹⁰ Тул је, наиме, адресат прве и последње песме у првој књизи Проперцијевих елегија, а у првој елегији пак Проперције помиње један митски *exemplum* за који се претпоставља да долази из Галовог пера:

Milaniōn nullos fugiendo, Tulle, labores
saevitiam durae contudit lasidos.
nam modo Partheniis amens errabat in antris,
rursus in hirsutas ibat et ille feras;
ille etiam Hylaei percussus vulnere rami
saucius Arcadiis rupibus ingemuit.
ergo velocem potuit domuisse puellam:
tantum in amore fides et benefacta valent.
in me tardus Amor non ullas cogitat artes,
nec meminit notas, ut prius, ire vias. (1.1.9–18)⁶¹¹

Последња два стиха у којима се помиње Амор који се не сећа нечег од ранијег (*ut prius*) значајна су јер се у њима прелази са примерка из мита на песников лични случај: наиме, пример Миланионове љубави садржи негативно поклапање са Проперцијевим личним примером јер Амор у Миланионовом случају изналази начине да Миланион, премда напором, освоји своју вољену, док у Проперцијевом случају, Амор се више не сећа пређашњих трикова и не може Проперцију помоћи. Нас, заправо, у овим стиховима на првом месту занима хипотеза о препознавању Гала, коју је понудио Рос (Ross 1975: 65). Он тврди да се фразом *ut prius* не мисли само на време наведеног егземплума, већ и на пређашње посезање за истим примерком у поезији елегичара Гала, Проперцијевог претходника. Из Вергилије *Шесте еклоге* црпимо потврду Росове тезе: када Силен пева о Галу, он наводи стих *Tum canit Hesperidum miratam mala puellam* (v. 61), који указује на причу о Аталанти (која као и код Проперција није именована), те на добар исход поменуте приче – Аталанта је на крају освојена помоћу Хесперидиних јабука. Дакле, према причи какву је испевао Гал, Амор је био благонаклон, док Проперције, приписујући Амору као

⁶⁰⁹ Тул је, уз Баса и Понтика, важан песников пријатељ, што је и у овој песми нарочито наглашено (*quaeris pro nostra semper amicitia*).

⁶¹⁰ Назначено место је већ било предмет наше анализе при интерпретацији евидентираних термина меморијализације.

⁶¹¹ Миланион није, Туле, никакав избег'о напор / жестоки отпор да сломи Јасове дивљачне кћери. / Обилазио, махнит, партенијске шпиље, / на многе је рутаве наилазио звери. / Тољагом га Хилеј опаучио снажно, / на аркадском гробу јечао је рањен. / И могао је зато цуру да укроти хитру: / толико вреде вера и љубавни труд. / Лењи Амор мени не припрема замке, / стазе не памти старе, њима неће да иде. (Проперције 2014: 5)

лику из поезије могућност сећања на своја ранија приказивања, чак и она из поезије других песника, наглашава да је у новој, његовој обради приче о Аталанти, Амор омануо, тј. да је заборавио трикове и поступке којима је пређашње опевање истог (Миланионовог) примера довео до срећног исхода. Проперције то чини с обзиром на своју склоност да у лик Амора гравира кључне компоненте жанра у ком ствара.

Из свега наведеног можемо закључити да Проперције има снажну тенденцију да се одређује у односу на Гала који му је песнички претходник. Читање елегија 1.21 и 1.22 у следу оставља утисак да се за разлику од Галовог споменика, на утемељење трајнијег спомена песничког *ја* из последње елегије ипак још мора чекати, те да је, штавише, за сада још увек неизвесно хоће ли такав спомен у Проперцијевом случају уопште постојати. Томе доприноси тужна слика непокопаних страдалника, песникових рођака, чија су имена остала непозната иако су животе изгубили у борби и с тим у вези заслужују да им се искаже почаст. Индиције које Проперције исказује говорећи индиректно о властитом „споменику” – одређујући га према оном који својом песмом 1.21 „подиже” Галу – још су упечатљивије с обзиром на чињеницу да је историјски Гал, поред песничког позива, био и важна политичка фигура, те да је био први Римљанин на функцији префекта Египта.⁶¹² Та функција је према сведочанствима била награда за његово успешно војевање којим је допринео да Октавијан победи Марка Антонија и освоји Египат.

Гал је дошао до Киренаике 30. године пре н. е. и брзо поразио четири легије које је Антоније поставио да бране западну страну Египта. Тада је извео марш на Египат и освојио предграђе, Паретониј, затим осујетио Антонијев покушај да оне четири легије подстакне на поновно дезертирање и, на крају, заробио и уништио Антонијеву флоту у паретонијској луци. Овај Галов војни успех је у ствари омогућио Октавијану да нападне источну страну Египта. Александрија се потом Галу предала већ првог августа 30. године пре н. е. и захваљујући Галовим махинацијама дошло се до Клеопатре и њене ризнице. Галово потоње постављање на позицију префекта Египта било је, дакле, награда за његов војни успех и уједно израз Октавијановог поверења у Галову лојалност и његову војну и цивилну способност (Cairns 2006: 73).

⁶¹² Детаљне информације о историјском Галу проналазе се у два монографијама Boucher 1966: 5–65, и Manzoni 1995: 3–55.

У мноштву (непоузданих) података везаних за Галов живот, не проналазимо пак никакву прецизнију информацију о Галовом паду, иако знамо да се он несумњиво догодио – познато је да су по његовом доласку у Рим подигнуте бројне оптужбе против њега, што је на крају довело до тога да падне у немилост. У изворима пак проналазимо сведочанство о Галовој склоности ка пракси самопрезентације, те да је свуда унаокуп Египта, подизао јавна обележја на којима је истицао своје личне заслуге. Ти поступци неретко се повезују са потоњом околношћу са којом је доспео у незавидан положај, а о чему читамо код Диона Касија.

Наиме, Дион Касије пореди Галов и Агрипин пример јавног деловања и истиче случај објекта са портицима на Марсовом пољу, тзв. *Saepta Iulia*, подигнут од стране Лепида ради састајања народа у оквиру институције *comitia tributa*, а који Агрипа посвећује, украсивши га сликама и мермерним таблама и назвавши га у Августову част именом по којем до данас остаје познат. Овај пример Дион Касије користи да истакне како је Агрипа у свом јавном деловању све чинио у консултацији са Августом, те није будио завист и љубомору, већ је, напротив, био увек почаствован. Томе је, како даље Касије тврди, допринело то што Агрипа ни најмање није наглашавао свој лични удео у слави, нити своје заслуге у оквиру овако великих пројеката. Са друге стране, каже да је Корнелије Гал искористио указане почести и упустио се у бесрамно оговарање Августа и уз то „не само да је поставио своје слике практично свуда у Египту, већ је на пирамидама исписао списак својих достигнућа” (Dio 53.23). Валерије Ларг, његов пријатељ и интимус, због тог чина га је проказао код Августа, након чега је Гал лишен права да живи у римским провинцијама. То је допринело да се појаве још многе оптужбе против њега. Сенат је тада одлучио да га суд осуди на прогонство и да га лиши имовине, али је Гал, осрамоћен, пре заседања суда извршио самоубиство.⁶¹³

⁶¹³ [1] μετὰ δὲ δὴ τοῦτο αὐτός τε τὸ ὄγδοον σὺν τῷ Ταύρῳ τῷ Στατίλιῳ ὑπάτευσε, καὶ ὁ Ἀγρίππας [2] τὰ Σέπτα ὀνομασμένα καθιέρωσεν: ὁδὸν μὲν γὰρ οὐδεμίαν ἐπισκευάσειν ὑπέσχετο, ταῦτα δὲ ἐν τῷ Ἀρείῳ πεδίῳ στοαῖς πέριξ ὑπὸ τοῦ Λεπίδου πρὸς τὰς φυλετικὰς ἀρχαιρεσίας συνφοκοδομημένα καὶ πλαξὶ λιθίνας καὶ ζωγραφήμασιν ἐπεκόσμησεν, Ἰούλια αὐτὰ ὑπὸ τοῦ Αὐγούστου προσαγορεύσας. [3] καὶ ὁ μὲν οὐχ ὅπως φθόνον τινὰ ἐπ’ αὐτοῖς ὠφλίσκανεν, ἀλλὰ καὶ πάνυ καὶ πρὸς αὐτοῦ ἐκείνου καὶ πρὸς τῶν ἄλλων ἀπάντων [4] ἐτιμάτο ἄϊτιον δὲ ὅτι τὰ φιλανθρωπότατα καὶ τὰ εὐκλεέστατα τὰ τε συμφορώτατα καὶ συμβουλευῶν οἱ καὶ συμπράττων οὐδ’ ἐπὶ βραχὺ τῆς δόξης αὐτῶν ἀντεποιεῖτο, ταῖς τε παρ’ αὐτοῦ τιμαῖς οὔτε ἐς πλεονεξίαν οὔτε ἐς ἀπόλαυσιν ἰδίαν ἐχρήτο, ἀλλ’ ἐς τε τὸ αὐτῷ ἐκείνῳ καὶ ἐς τὸ [5] τῷ δημοσίῳ συμφέρον’, ὁ δὲ δὴ Γάλλος Κορνήλιος καὶ ἐξύβρισεν ὑπὸ τῆς τιμῆς. πολλὰ μὲν γὰρ καὶ μάταια ἐς τὸν Αὐγούστον ἀπελήρει, πολλὰ δὲ καὶ ἐπαίτια παρέπραττε: καὶ γὰρ καὶ εἰκόνας ἑαυτοῦ ἐν ὄλῃ ὡς εἰπεῖν τῇ Αἰγύπτῳ ἔστησε, καὶ τὰ ἔργα ὅσα ἐλεποῖται ἐς τὰς πυραμίδας [6] ἐσέγραψε. κατηγορήθη τε οὖν ἐπ’ αὐτοῖς

У корист веродостојности барем дела овог Дионовог сведочанства говори једно вредно епиграфско откриће. Наиме, у Египту је пронађена стела која слави постигнућа⁶¹⁴ Корнелија Гала, а коју је, по свему судећи, он сам себи подигао одмах по римском освајању Египта 30. године пре н. е:

C(aius) Cornelius Cn(aei) f(ilius) Gallu[s eq]ues Romanus post rege[s] / a Caesare Deivi(!) f(ilio) devictos pr(a)efect[us Alex]andreae(!) et Aegypti primus defection[is] / Thebaidis intra dies XV quibus hostem v[icit bis a]lcie victor V urbium expugnator Bore[se]/os Copti Ceramices Diospoleos Meg[ales Op]hieu et ducibus earum defectionum inter[ce]/ptis exercitu ultra Nili cataracte[n transd]ucto in quem locum neque populo / Romano neque regibus Aegypti [arma ante s]unt prolata Thebaide communi omn[i]/um regum formidine subact[a] leg[atisque re]gis Aethiopum ad Philas auditis eoq[ue] / rege in tutelam recepto tyrann[o] Tr[iacontas]choenundi Aethiopiae constituto die[is!] / patrieis(!) et Nil[o Adiuto]ri d(onum) d(edit) // [---]choeniundae // [Γ]άιος Κορνήλιος Γναίου υἱὸς Γάλλ[ος ἰππεύ]ς Ῥωμαίων, μετὰ τὴν κατάλυσιν τῶν / ἐν Αἰγύπτῳ βασιλέων πρῶτος ὑπὸ Καίσαρος ἐπὶ τῆς Αἰγύπτου κατασταθεὶς τὴν Θηβαΐδα [ἀ]/ποστᾶσαν ἐν πεντεκαίδεκα ἡμέραις δις [ἐν παρ]ατάξει κατὰ κράτος νικήσας σὺν τῶι τοὺς ἡγεμόνας τῶν ἀντιαζαμένων ἐλεῖν πέν[τε τε πό]λεις τὰς μὲν ἐξ ἐφόδου, τὰς δὲ ἐκ πολιορκί[ας] / καταλαβόμενος Βορῆσιν Κόπτον Κεραμική[ν Διόσπ]οлин μεγάλην Ὀφιῆον καὶ σὺν τῆι στρατιᾷ ὑπεράρας τὸν καταράκτην ἀβάτου στρατία[ις τῆς χώρ]ας πρὸ αὐτοῦ γενομένης καὶ σύμπασαν τῆ[ν] / Θηβαΐδα μὴ ὑποταγεῖσαν τοῖς βασιλεῦσιν [ὑποτάξ]ας δεξάμενός τε πρέσβεις Αἰθιοπῶν ἐν Φίλαις καὶ προξενίαν παρὰ τοῦ βασιλέως λ[αβόν τυ]ραννόν τε τῆς Τριακοντασχοίνου τοπαρχία[ς] / μιᾶς ἐν Αἰθιοπίαι καταστήσας θεοῖς πατ[ρῶις Ν]εῖλω συνλήπτορι χαριστήρια⁶¹⁵

ὑπὸ Οὐαλερίου Λάργου, ἐταίρου τέ οἱ καὶ συμβιωτοῦ ὄντος, καὶ ἠτιμώθη ὑπὸ τοῦ Αὐγούστου, ὥστε καὶ ἐν τοῖς ἔθνεσιν αὐτοῦ κωλυθῆναι διαιτᾶσθαι. γενομένου δὲ τούτου καὶ ἄλλοι αὐτῷ συχνοὶ ἐπέθεντο καὶ γραφὰς κατ' αὐτοῦ πολλὰς [7] ἀπήνεγκαν, καὶ ἡ γερουσία ἅπασα ἀλῶναι τε αὐτὸν ἐν τοῖς δικαστηρίοις καὶ φυγεῖν τῆς οὐσίας στερηθέντα, καὶ ταύτην τε τῷ Αὐγούστῳ δοθῆναι καὶ ἑαυτοὺς βουθυτῆσαι ἐψηφίσατο. καὶ ὁ μὲν περιαλγῆσας ἐπὶ τούτοις ἑαυτὸν προκατεχρήσατο, τὸ δὲ δὴ τῶν πολλῶν κίβδηλον καὶ ἐκ τούτου διηλέγχθη ὅτι ἐκεῖνόν τε, ὃν τέως ἐκολάκευον, οὕτω τότε διέθηκαν ὥστε καὶ αὐτοχειρία ἀποθανεῖν ἀναγκάσαι [...]

⁶¹⁴ It was set up by Gallus in the first year of Roman rule in Egypt (30/29. B.C) to commemorate his quelling of uprisings in the area of Thebes and his reception of the area of Ethiopia known as the Triakontaschoinos [...] (Maltby 2011: 605).

⁶¹⁵ Преузето из базе *Epigraphic Database Heidelberg* доступне (30.9.2022) на линку https://edh.ub.uni-heidelberg.de/inschrift/suche?hist_periode=per_5&lang=en&sort=land&&start=80&anzahl=20



4.16 Стела из Филе са натписом⁶¹⁶ CIL iii Suppl. 14147 (5)⁶¹⁷

⁶¹⁶ Стела се изворно састојала од тројезичног натписа. Поред латинске и грчке верзије цитираног текста, на стели је био изложен и одвојен текст, исписан хијероглифским писмом. Претпоставља се да је Гал лично учествовао у састављању латинске верзије натписа, док је грчку, према латинском моделу, највероватније осмислио неко из Египта коме је матерњи језик био грчки, а ко је био део Галове пратње.

⁶¹⁷ Преузето са <https://edh.ub.uni-heidelberg.de/edh/foto/F003588> (22.9.2022)

И латинска и грчка верзија натписа су видно дедикативног карактера⁶¹⁸, упућени Нилу и божанствима *di patrii*. Текст започиње Августовим именовањем Гала за првог префекта Египта, а потом се нижу информације о Галовим војним успесима: освајање области око Тебе, примање етиопског посланства, његово постављање подређеног краља тиранина у етиопској области Triakontaschoinos. Важан податак јесте да је стела пронађена 150 миља изнад места Qasr Ibrîm на ком ће 1979. бити пронађени фрагменти Галове поезије, а које су Римљани освојили нешто мало пре 20. године пре н. е. До времена римског освајања ове тврђаве, већ су била објављена и доступна и дела других елегичара, док су Галове елигије до тада биле у оптицају већ готово двадесет година. Близина Галове провинције и места проналаска фрагмената његових текстова је сигурно сведочанство његовог статуса „живе легенде” (Gibson 2012: 176).⁶¹⁹ Међутим, Галово службовање у Египту се ипак брзо окончало (већ крајем 29. године пре н.е.), а затим је дошао и лични сукоб између њега и Августа.⁶²⁰

Хронологија нам, дакле, са сигурношћу указује да је стела из Филе постојала у тренутку када Проперције пише своју прву књигу елигија (око 28. пре н. е.), премда Гал, по свему судећи, још увек није извршио самоубиство (око 26. пре н. е.), иако је већ био у немилости. Стога је Галов случај у времену настанка Проперцијеве прве књиге морао бити итекако актуелан, па га је Проперције морао имати на уму када је одлучио да „подигне” Галу у својој песми споменик. Исто тако, врло је вероватно да није могао проћи незапажено Галов поступак (или поступци, ако је веровати историјским сведочанствима) подизања

⁶¹⁸ Египатски текст, напротив, има типично историјски карактер. На почетку има датумску референцу – прва година Октавијанове владавине – чиме се сугерише да се Октавијан у извесној мери третира као фараони. Потом су побројани успеси неименованог управитеља/принца, који се не представља еквивалентно египатском фараону. Његови успеси описани су на један манирски начин, као успеси ма ког идеалног вође – поразио је египатске непријатеље на истоку (Феничане) и западу (Либијце), постарао се за локалне култове богова, омогућио Египту да се развија, средио систем опорезивања и постарао се да Египат сачува своје богатство. У последњем одељку натпис се поново враћа на Октавијана под чијим је наредбама све ово спроведено. Дакле, хијероглифски натпис је сасвим независтан од латинског и грчког и приказује перспективу локалног свештенства које у спроведеним мерама види повољан утицај на поштовање локалног култа Изиде. Детаљна монографија која се бави овим спомеником је Hoffman, Minas-Nerpel, Pfeiffer, *Die dreisprachige Stele des C. Cornelius Gallus*, 2009.

⁶¹⁹ The find site of the inscription is itself somewhat significant, as the 1979 Gallus would turn up at another site some 150 miles south of Philae at a fortress (Qasr Ibrîm) that would be occupied by the Romans for perhaps only a few years before 20 B.C. By that time other Roman love elegy had been written and was available, and Gallus' own elegies were now perhaps around twenty years old. The find spot here – near Gallus' own province – is surely testament to his status as 'living legend'.

⁶²⁰ О томе видети у литератури још и Cairns 2006: 73–5; Hollis 2007: 228. Поменути сукоб бележи се на неколико места код римских писаца: Suet. *Aug.* 66.2; *Ov. Am.* 3.9.63; *Tr.* 2.446

споменика попут стеле из Филе, којим је величао властити лик и дело. Та околност изобличава читање Проперцијеве елегије 1.21 и иницира нужност сагледавања идеје споменика (*monumentum*) у Проперцијевом односу према стваралаштву.

То гледиште бива потврђено на самом концу Проперцијеве прве књиге, кроз печатну елегију 1.22, и формира битан оквир у којем Проперције надаље ствара. Испитујући у овом истраживању нарочито другу књигу елегија, за сталан подтекст Проперцијевог песничког стваралаштва означили смо материјалну заоставштину на коју је у Августовом времену римско друштво итекако полагало – постојала је општа тенденција за оспомењавањем истакнутих појединаца који би били *exempla* и који би, као такви, представљали типично римску „ствар” (*res*). Препознавање концепта *monumentum* унутар индивидуалних поетика жанра римске елегије открива помало неочекивану праксу да се један принцип из друштвене сфере преслика у сферу уметности, тј. у књижевно стваралаштво. Притисак који у борби за своју репутацију песници попут Проперција покушавају да изврше на јавност, свакако је морао бити мотивисан стварним друштвеним околностима, те је врло вероватно да је положај песништва у атмосфери Рима тога доба био много специфичнији но што ми данас можемо претпоставити. Ипак, тумачењем Проперцијевих аутопоетичких порука кроз идејну призму коју смо у овом раду поставили, макар је увек актуелно питање напрасног цветања жанра римске елегије у времену Августове реформе, за корак приближило разјашњењу са аргументованом основом у књижевно-теоријском, културолошком и друштвено-политичком аспекту.

З а к љ у ч а к

Питање односа аутора према свом делу по својој природи је поливалентно. Но, у случају наше теме где је фокус био испитавање односа римских елегичара према делу, покушали смо да ту поливалентност ограничимо визуром из које је анализа подузета. Стога смо поменуто питање тумачили из визуре једне једине идеје, обележене појмом *monumentum*. Њен вишеструки значај био је најчвршћи аргумент којим смо оснажили одабрано полазиште – идеја монумента била је итекако витална кроз целу античку културу, а нарочито актуелна у времену стварања римске љубавне елегије. Паралелно са њеним исказивањем у домену јавности, кроз градитељско деловање Августа и истакнутих носилаца његове политичке идеје, претпоставили смо њене трагове и у концептима појединачних дела жанра римске елегије.

Узевши за оквир истраживања најосновније разумевање монумента као нечег *створеног зарад памћења*, испоставили смо квалификаторне атрибуте овог појма – подложност материјалности, везаност за (одсутног) „појединца”, активна комуникација са јавношћу (опомена и подсећање). Будући да је компонента која повезује све издвојене квалификације била сећање, одлучили смо да анализи најпре приступимо кроз претрагу појмова меморијализације у корпусима римске елегије. Кренули смо од претпоставке да контекст бележења ових термина може да укаже на односе песничког дела према књижевној традицији, актуелним уметничким праксама, друштвено-политичким актуелностима и њиховим утицајима на само дело и његовог аутора. Оно што се недвосмислено испоставило да важи на свим издвојеним местима из корпуса, била је чињеница да су конструкти из текста готово увек носиоци поменутих односа. Песников аутоконструкт препознат је као „појединац” од ког и ка коме се меморијализација неретко успоставља. Истовремено је утврђено да сва комуникација са стварним друштвено-политичким окружењем полази од овог конструкта. Тиме је потврђена претпоставка да песничко дело носи обележје монумента, ако се има на уму важност постојања лица чије се име за завештање монумента везује. Међутим, већ у покушају опште интерпретације контекста забележених појмова дошли смо на траг разлика у одношењу овог конструкта према меморијализацији и најавили важност обухватања анализом Овидијевог дела *Tristia* – ова збирка најављује нов третман песничког текста и својеврсно одвајање аутора од њега. Следећи трагове тих закључака,

даљом анализом смо закључили да се из новог односа који Овидије успоставља у збирци *Tristia* јасније ишчитавају односи који постоје у осталим збиркама обухваћеним анализом, а које пак припадају жанру типичне римске елегije.

И док нам је анализа термина меморијализације указала на текстуалне конструкте као носиоце односа важних за нашу тему, такође нам је указала и на специфичну аналогију песме и ликовних артефаката у процесу *оспомењавања*. Стога смо у наредним корацима били посебно обзирни према претпоставци паралелизма у комуникацији и функцији песме и ликовних артефаката различитих сфера и домета. На том пољу фигура Аполона се наметнула за важно место поређења и дијалога ове две сфере уметничког стваралаштва, па је отуда помен и приказ овог бога фигурирао и у неколико каснијих анализа нашег рада.

Контекстуална анализа термина (*im*)*memor* посебно је апострофирала мотив песникове смрти који, како се испоставило, кроз више елемената комуницира са нашим другом хипотезом пут које је предложено читање елегijsког жанра са становишта Лукрецијевих филозофских поставки. Водећи се принципом пресликавања песничких слика нестајања и материјалног и људског дотрајавања из Лукрецијевог епа у римску елегiju, претпоставили смо да би оба дела подједнако могла бити одговор на стварне околности страдања које је било узроковано крвавим ратовима. Отуда смо настојали извести аналогију покушаја у оба дела да се пронађе модалитет претрајавања упркос физичком закону нестајања. На том трагу испитали смо неколико могућности кроз које би важила теза да се поетика римске елегije формирала, макар у извесној мери, аналогно са поставкама актуелне филозофије материјализма опеване код Лукреција, која потенцира управо идеју трајања и одупирања физичким законима какву симболизује монумент.

Предложено читање је своје упориште понајпре пронашло у случају Проперцијевог корпуса. Док се Тибул према смрти аутоконструкта односи кроз очекивану идеју постморталног живота душе у Елизију (1.3), Овидије девалвира ту идеју подједнако колико и значај надгробног камена и стеле са епитафом (*Tr.* 3.3), полагајући сав значај на трајање које обезбеђује песма. Проперције пак види претрајање аутоконструкта у слици вољене о којој пева (1.19) – он у својој четвртој књизи њен гроб именује термином *monumentum*, који се у целом корпусу римске елегije једино на овом месту користи у поменутом значењу. Притом, у истој књизи дух преминуле жене којом је женски конструкт обележен наглашава

да је њено царство у песниковим књигама (4.7). Проперцијев следбеник Овидије искористио је управо један стих (4.7.2) из исте Проперцијеве елегије не би ли доцније и сам истакао да су песме једино што иза песника може и вреди да остане (*Am.* 3.9.28). Код Проперција смо додатно уочили важност коју овај песник полаже на жанр у ком ствара, нагласивиши да само „Амор савладава обале кобне” (1.19.12), те смо утолико више покушали на његовом примеру да сагледамо прецизније аналогију по којој је место „претрајања” покојника надгробник (монумент), док је за елегичара то песма (монумент). Закључили смо да Проперцију ову аналогију допушта дефинисање песме према визибилним атрибутима конструкта жене (*forma, imago*) и према теорија о природи песме сраслој у природи песника (*mores*). Важно место преплета двеју наведених одредница приказала је примена Лукрецијеве теорије перцепције на визуру римске елегије, односно на однос њена два конструкта, што је довело до могућег рашчитавања да је и сама песма неуништиви *simulacrum*, одливак стварне слике, те да је отуда неупитна и њена истинитост, аутентичност и трајност.

Пошто се трећа претпоставка нашег истраживања усмерила на могућност да експлицитан песников проглас монумента а посредно и бесмртности (као одговор на експресивну слику свеопштег пропадања,) заправо осветљава ауторов третман песме, тај правац је наметнуо потребу да се најпре сагледа онај аспект песме (и тог прогласа) који се тиче конструкта песника, а тек потом други који се тиче женског конструкта. У компаративној анализи различитог иступања песниковог аутоконструкта у оквиру прогласа бесмртности код Проперција и Овидија спрам Хорацијевог из оде 3.30 узетог за параметар, уочили смо важне нијансе у одношењу према стваралаштву код двојице римских елегичара. За Овидија у свим делима (до збирке *Tristia*, на чијем примеру спознајемо значај стварних околности за врсту песничког споменика који аутор проглашава) бива неприхватљиво да означи своје дело термином *monumentum*, те да га на тај начин материјализује и, посредно, ограничи. Због тога се у својим иступањима чврсто држи усклика *vivam* (*Am.* 1.15.42). Проперције се пак према свом стваралаштву опходи у складу са покликом из елегије 2.25, *obsistam*, а тек са трећом књигом, под утицајем Хорацијеве оде 3.30 уводи и термин *crescam*, везујући га за проношење песме (3.1.34) и Меценин патронат (3.9.52), али и даље задржавајући захтев да сензибилитет његовог певања остане у складу са природом песника (3.9.20). Поред тога што Овидије полаже велики значај на чињеницу да живот песника (у

песми) долази у случају елегије понајпре због актуелности опеване теме, што ни код Проперција није негирано (само је мање истакнуто), закључује се да је на снази важна дистинкција између ове двојице елегичара – Овидије види претрајавање песника управо кроз сталну могућност метаморфозе и прилагођавања (промена жанра, онтолошка метаморфоза од стварног аутора, преко конструкта који носи лирско *ja*, до саме књиге поезије у збирци *Tristia* која постаје сурогат аутора и сасвим почиње да постоји независно од њега), док Проперције с друге стране, траговима Лукрецијевој филозофије, трајање свог аутоконструкта види у апсолутној неподложности променама (2.25.37).

Одмицај који се у прогласу песме као споменика дешава у Овидијевој збирци *Tristia* детаљно је раскопрећен испитивањем начина оглашавања песника кроз форму хипотетичких епитафа. С обзиром на то да се у употреби епитафа огледа песникова тенденције за рефлексијом над сопственим књижевним наслеђем (па чак и за историзацијом песника), ова анализа нам је потврдила да се у Проперцијевој оглашавању тог типа *puella dura* поново истиче за апсолутног носиоца меморијализације на конструкта песника, те да отуда симболизује и саму песму, док је Овидије поновио свој утврђени став да посмртни текст надгробника једном песнику не значи ништа, те да је далеко важнији фиктивни идентитет аутора из текста који као такав садржи у себи и све конструкте „других” који се апострофирају у тексту а који заправо нису ништа друго до „екстензије исконструисаног идентитета аутора”. Само под тим условима треба читати Овидијев проглас споменика на месту *Tr. 5.14.1* који својом формом наликује Проперцијевој прогласу из 3.2, али се својом суштином од њега значајно удаљава. Тибулов случај чак ни при овој анализи није био нарочито индикативан будући да он о свом песничком позиву у епитафу не апострофира готово ништа, а наглашава пак уз своје име патрона Месалу, те на тај начин сугерише да му је од песничког стваралаштва далеко важнија друштвена позиција коју лично у стварном свету носи.

Увидевши на Овидијевој примеру из збирке *Tristia* како се монумент може прогласити жени на основама које не имплицирају аналогију идеје монумента и физичких атрибута жене, вратили смо се Проперцијевој случају да сагледамо детаљније његов проглас песме за споменик обележен као *monumenta formae* опеваног женског конструкта. По испитивању референтности и значаја мотива *forma* у целини Проперцијевој друге књиге која претходи самом прогласу из елегије 3.2, утврдили смо све диспозиције да се

позабавимо последњом претпоставком нашег истраживања према којој Проперцијева римска елегија опонаша начин комуникације јавних и ликовних споменика. Са једне стране, поредећи технике и структуралне визууре на примеру Проперцијевих песама и на примерима из римске ликовности, уочили смо сличности на којима овај аутор гради једну значајну поруку о природи свог дела – он настоји да прикаже надмоћ коју песма има у односу на медије исказивања других грана уметности. У ту сврху понајвише се окоришћава принципом интермедијалности кроз који успева најлакше да искаже важне предности књижевног медија наспрам других које песма многокад и сама у себе имплементира, успевајући да постане специфичан *живи меморијал*.

Трагом тог настојања, песник се упућује ка за њега лично значајном захтеву: тражи одобрење шире друштвене заједнице за своје дело. Најочигледнији доказ овакве песникове намере ишчитали смо на двама примерима дијалога Проперцијевих песама са јавним споменицима стварног Августовог Рима, кроз које смо утврдили да не само да Проперцијеве песме на те споменике успутно реферишу, већ (само) кроз те референце оне творе своја целовита значења (интерсигнификација). Тим путем смо се осмелили да будемо први ко би феномен интерсигнификације испитао ван строгих оквира материјалног света, на узорку једног књижевног текста. На том путу нарочито значајан пример за однос песника према делу препознали смо у важности фигурирања палатинског комплекса у завршним елегијама друге Проперцијеве књиге, на основу којег се ишчитава порука не само ових елегија, већ и завршне елегије целе друге књиге, елегије 2.34: палатински комплекс је састављен од храма, портика и библиотеке, те се набрајање Проперцијевих претходника у књижевној традицији с краја елегије 2.34, многобројним укрштањем референци, доводи у везу са библиотеком унутар Аполоновог комплекса, односно са делима побројаних писаца у оквиру библиотеке, што је за Проперција пут којим ће затражити одобрење да и његово име буде придружено побројаним писцима.

Поновним рашчитавањем односа из елегије 2.31 о Аполону и елегије 2.29 о Цинтији, под новим светлом произашлим из претходне дедукције, закључили смо да песник користи скулптурални приказ Аполона са Августовог Палатина да оствари интерсигнификациона значења свог текстуалног конструкта Цинтије који репрезентује читаву његову поетику – Цинтија за разлику од Августовог Аполона нема референтну тачку у односу на коју се пореди, из чега следи да је продукт песничког стварања ослобођен угледања и поређења са

хипотетичким оригиналом. С тим у вези, женски конструкт из Проперцијеве елегије представљен је као естетски целовит и значењски комплетан сам по себи, а за његов једини ауторитет поставља се сам песник који му је стваралац (2.32.62).

Последњи у низу примера у оквиру последњег сегмента истраживања подоста је нетипичан јер нема директне референце на претпостављени камени споменик песника Гала (1.21). Међутим, референтност елегије испоставља се много прегнантнија пошто смо сагледали историјске околности Галовог живота, садржај стеле из Филе коју овај песник подиже у име својих политичких успеха, као и шире референце и алузије на Гала и његово дело у оквиру књижевних дела (какве су, на пример, Вергилије *Еклоге*, а потом и Проперцијева прва књига елегија). Ова анализа утолико је била вреднија за тему нашег истраживања у ужем смислу, с обзиром на то да крајњу елегију своје прве књиге (1.22), такозвану песму-сфрагиду, Проперције одређује управо у односу на своју претходницу која је опевала Галов „случај”. Сагледавши очекивање конструкта песника Гала из Вергилијевог еклоге да га потоњи песници славе, и узевши у обзир Проперцијев чин из елегије 1.21 којом метафорски подиже споменик Галу кроз своју песму, дошли смо до новог читања Проперцијевог песме-сфрагиде: овај песник, ма колико себи прогласио споменик кроз форму која опонаша текст стварних монумента или надгробника, очекује утемељење трајнијег споменика на своје песничко *ја*, могуће баш онаквог какав он подиже Галу у својој претходној елегији.

На крају, да ли због новонасталих околности (Гал пострадава око 26. године пре. н. е.) или нових стваралачких изазова, Проперције одлучује да одустане од очекивања да му *живи меморијал* подигну следбеници (као он Галу), те већ кроз другу књигу активно сам ради на обједињавању елемената потребних за нови концепт прогласа песме за монумент, који ће бити подједнако упечатљив, основан и трајан попут овог који је сам подигао Галу. Анализа мотива *forma* у оквиру Проперцијевог друге књиге одиста је доказала да је своју замисао овај аутор спровео без грешке, те да је итекако успео да у елегији 3.2 начини аутентичан проглас монумента, чија је трајност остала неупитна будући да се и данас о њему говори много и што доказује и највећи број страна истраживања које је за нама.

На крају сваког пута, стварног или имагинарног, преостаје само сећање. И на крају овог нашег (одвише, одвише дугог) путовања кроз римску љубавну елегију, ако ништа

више, остаће такође сећање – сећање на утиске и закључке. И премда су нам смернице током пута најчешће биле јасно дефинисане (попут слике монумента који нас је до краја верно пратио), сигурно је да многогде и многокад нисмо успели да избегнемо и сувишна лутања. Но, трудићемо се да верујемо да њих готово никад и није могуће избећи када су дуги и захтевни путеви у питању. Ипак, неће бити згорег додати – све грешке на овом путовању нека уморни читалац припише невештости вође пута. Ако пак број таквих грешака далеко надмаши број евентуалних користи самог путовања, онда нека незадовољног путника кратко отпоздрави само лаконски мemento:

voluntas adest

vires desunt.

Извори и литература

Извори

- Albius Tibullus, *Tibulli: Aliorumque carminum libri tres* (ed. J. P. Postgate), Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensi, 1915.
- Aristotle, *Aristotelis qui ferebantur librorum fragmenta* (ed. Valentin Rose), Lipsiae: Teubner, 1886.
- Aristotle, *Rhetoric*, (ed. W. D. Ross), Oxford: Clarendon Press, 1959.
- Augustus, *Res Gestae Divi Augusti* (ed. Alison Cooley), Cambridge University Press, 2009.
- C. Suetonius Tranquillus, *De Vita Caesarum* (ed. Maximilian Ihm), B. G. Teubner, 1973.
- C. Valerius Catullus, *The Poems* (ed. Kenneth Quinn), London, New York, 1970.
- Cassius Dio Cocceianus, *Historiae Romanae* (ed. Earnest Cary, Herbert Baldwin Foster, William Heinemann), Harvard University Press, London, New York, 1914.
- Homer, *Homeri Opera in five volumes*, Oxford: Oxford University Press, 1920.
- Homer, *The Odyssey* (ed. A.T. Murray), Cambridge, MA., Harvard University Press, London: William Heinemann, Ltd, 1919.
- M. Terentius Varro, *De Lingua Latina* (ed. R.G. Kent), Harvard University Press: Loeb Classical Library, 1938.
- M. Tullius Cicero, *Rhetorica – De Oratore* (ed. A. S. Wilkins), Oxford Clarendon Press, 1963.
- M. Tullius Cicero, *Tusculanae Disputationes* (ed. M. Pohlenz), Leipzig: Teubner, 1918.
- Ovid: *Metamorphoses*, Books I–VIII, Volume I, Loeb Classical Library, No. 42, 1984.
- Ovid: *Metamorphoses*, Books IX–XV, Volume II, Loeb Classical Library, No. 43, 1984.
- P. Ovidius Nasonis, *Tristia* (ed. John Barrie Hall), Stuttgartiae; Lipsiae: Teubner, 1995.
- P. Ovidius Naso, *Amores, Epistulae, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris* (ed. R. Ehwald, edidit ex Rudolphi Merkelii recognitione), Leipzig: B. G. Teubner, 1907.
- P. Ovidius Naso, *Fasti* (ed. Sir James George Frazer), London, Cambridge, MA.: William Heinemann Ltd, Harvard University Press, 1933.
- P. Vergilius Maro, *Bucolica; Georgica* (Silvia Ottaviano; Gian Biagio Conte), Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2013.
- Plato, *Platonis Opera* (ed. John Burnet), Oxford University Press, 1903.
- Q Horatius Flaccus, *Opera* (ed. D. R. Shackleton Bailey), Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2008.

Quintilianus, *Institutio Oratoria*, (ed. Harold Edgeworth Butler), Harvard University Press, 1986.
S. Propertius, *Elegies* (ed. William Anthony Camps), Cambridge University Press, 1967.
Sappho, Alcaeus, *Greek Lyric, Volume I: Sappho and Alcaeus* (ed. David A. Campbell), Loeb Classical Library 142, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982.
T. L. Carus, *De Rerum Natura* (ed. Marcus Deufert), Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2019.
The Elegies of Propertius (eds. H. Butler, E. Barber), New York: Georg Olms Verlag, 1996.
Titus Livius, *Ab urbe condita* (ed. W. Weissenborn, H. J. Müller), Leipzig: Teubner, 1898.
Vitruvius Pollio, *De Architectura* (ed. F. Krohn), Lipsiae: B.G. Teubner, 1912.

Преводи

Вергилије 2020: Публије Вергилије Марон, *Еклогe у Јелена Пилиповић, Врт од слова: Платонова мисао и Вергилијева идилична поезија*, Београд: Службени гласник / Филолошки факултет.

Витрувије 2009: Витрувије, *О архитектури*, превела Зоја Бојић Београд: Завод за уџбенике и Досије студио.

Дела Божанског Августа, превод и коментар Снежана Ферјанчић, Београд, 2000.

Катул 2018: Катул, Мрзим и волим, Београд: Српска књижевна задруга.

Лукреције 1951: Лукреције, *О природи ствари*, Београд: Просвета.

Проперције 1966: Секст Проперције, Елегије, превео са латинског и дао објашњења Младен Атанасијевић, Београд: Нолит.

Проперције 2014: Проперције, *Прекратка је љубав ма кол'ко да траје*: изабране елегије, Београд: Српска књижевна задруга.

Римска лирика, (Предговор написао др Војислав Ђурић. Изабрао и са латинског превео Младен С. Атанасијевић.), Београд: Просвета, 1966.

Сапфо 2003: *Хеленска лирика*, превод и пропратни текстови Александар Гаталица, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Хорације 1972: Хорације, *Писма*, Београд: Српска књижевна задруга.

- Horacije 2009: Kvint Horacije Flak, *Pesme*, Beograd: NNK internacional.
- Laertije 1973: Diogen Laertije, *Životi i mišljenja istaknutih filozofa*, Beograd.
- Ovidije 1991: Publije Ovidije Nazon, *Metamorfoze*, sa latinskog preveo Tomo Maretić, Beograd.
- Platon 2006: Platon, *Dela*, Beograd: Dereta.
- Platon 2013: Platon, *Država*, Beograd: Dereta.
- Vergilije 2014: Publije Vergilije Maron, *Eneida*, sa latinskog prevela Marjanca Pakiž, Beograd: Fedon.

Литература

- Адо 2010: Пјер Адо, *Шта је античка филозофија?*, Београд: Федон.
- Бјури, Мигс 2008: Џон Багнел Бјури, Расел Мигс, *Историја Грчке до смрти Александра Великог*, превела Љиљана Вулићевић, Београд: 2008.
- Будимир, Флашар 1986: Милан Будимир, Мирон Флашар, *Преглед римске књижевности: de auctoribus Romanis*, Београд: Научна књига.
- Вулић 1958: Никола Вулић, *Из римске књижевности*, Београд: СКЗ, 1958.
- Димон 1990: Жан-Пол Димон, *Античка филозофија*, Сремски Карловци.
- Ђурић 1986: Милош Н. Ђурић, *Историја хеленске књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Маричић 2011: Гордан Маричић, „Пољупци без броја – браник вечној ноћи: Пета Катупова песма и *За старим Катупом Симе Пандуровића*”, *Истраживања*, 22, Филозофски факултет у Новом Саду, Одсек за историју, Нови Сад, 85–94.
- Маричић, Раденковић 2018: Маричић Гордан, Раденковић Јована, „Катупа ће сви читати”, *Мрзим и волим*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Пилиповић 2014: Јелена Пилиповић, *Locus amoris: дијалошко читање Сапфине поезије*, Београд: Научна КМД.

- Пилиповић 2016: Јелена Пилиповић, *Ка лепоти: Еротолошко читање Сапфине поезије*, Београд: Академска књига.
- Пилиповић 2020: Јелена Пилиповић, *Врт од слова: Платонова мисао и Вергилијева идилична поезија*, Београд: Службени гласник / Филолошки факултет.
- Равесон 2016: Феликс Равесон, Хеленске визије бесмртности, Београд: Службени гласник.
- Раденковић, Маричић 2018: Раденковић Јована, Маричић Гордан, „Катулова *Песма 51* и Сапфин *Фрагмент 31*: дијалог или расправа?“, Етноантрополошки проблеми, Београд: Филозофски факултет, 13/2, 529–538.
- Раденковић, Маричић 2021: Јована Раденковић, Гордан Маричић, „Трагови античких интерпретација мита о Аријадни на *Меланхолији* Милене Павловић Барили“, *Зборник Матице српске за класичне студије*, 23, 199–222.
- Радуловић, Маричић 2013: Ифигенија Радуловић, Гордан Маричић, Андокид, беседник који је једном погрешно, Београд: ННК Интернационал; Нови Сад: Филозофски факултет, Одсек за историју.
- Савић Ребац 1951: Аница Савић Ребац, *Предговор у: Лукреције, О природи ствари*, Београд: Просвета.

- Allen 1975: Archibald Allen, „Mindful Philitas“, *Mnemosyne*, 28/1, 71–73.
- Alston 2002: Richard Alston, *Aspects of Roman History AD 14–117*, Routledge.
- Altman 2008: William H. F. Altman, *The Curious Case of Cornelius Gallus*, преузето са https://www.academia.edu/39103709/The_Curious_Case_of_Cornelius_Gallus (9. 6. 2021)
- Álvarez-Hernández 1997: A. Álvarez-Hernández, *La Poética de Propertio. Autobiografía Artística del 'Calimaco Romano'*, Assisi: Tipolitografia Porziunca.
- Armstrong 2006: Armstrong, R., *Cretan Women: Pasiphae, Ariadne and Phaedra in Latin Poetry*, New York: Oxford University Press.
- Baker 1981: R. J. Baker, „Propertius' Monobiblos and Catullus 51“, *RhM*, 124, 312–324.

- Bartsch 2006: Shadi Bartsch, *The Mirror of the Self: Sexuality, Self-Knowledge, and the Gaze in the Early Roman Empire*, Chicago: Chicago University Press.
- Batinski 2003: Emily E. Batinski, „In Cynthiam/Pro Cynthia (Propertius 2.32)”, *Latomus*, 62, 616–626.
- Batstone 1998: William W. Batstone, „Dry Pumice and the Programmatic Language of Catullus 1”, *Classical Philology*, 93/2, 125–135.
- Benediktson 1989: D. Thomas Benediktson, *Propertius: Modernist Poet of Antiquity*, SIU Press.
- Bergmann, De Caro, Mertens, Meyer 2010: Bettina Bergmann, Stefano De Caro, Joan R. Mertens, Rudolf Meyer, *Roman Frescoes from Boscoreale: The Villa of Publius Fannius Synistor in Reality and Virtual Reality*, The Metropolitan Museum of Art.
- Berry 2012: Michael John Berry, *Elegiac Ascent Plotting a Path through Propertius' Poetic Landscape* (PhD thesis), University of Tasmania.
- Blom 2010: Henriette van der Blom, *Cicero's Role Models: The Political Strategy of a Newcomer*, Oxford Scholarship Online.
- Booth, Verity 1978: Joan Booth, A. C. F. Verity, „Critical Appreciations IV: Ovid, 'Amores' 2.10”, *Greece & Rome*, 25/2, 125–140.
- Boucher 1966: J.–P. Boucher, *Caius Cornelius Gallus*, Paris: Bibliothèque de la Faculté des Lettres de Lyon 11.
- Bowditch 2009: Lowell Bowditch, „Palatine Apollo and the Imperial Gaze: Propertius 2.31 and 2.32”, *The American Journal of Philology*, 130/3, 401–438.
- Breed 2003: Brian W. Breed, „Portrait of a Lady: Propertius 1.3 and Ecphrasis”, *The Classical Journal*, 99/1, 35–56.
- Breed 2010: Brian W. Breed, „Propertius on not writing about Civil wars”, *Citizens of Discord: Rome and Its Civil Wars*, Oxford University Press, 234–245.
- Bremer 2013: Jan Maarten Bremer, „Augustus and the Lord of Actium: a hymnic epigram of the 1st century”, *MOM Éditions Persée*, 50, 151–165.

- Bright 1978: David Forbes Bright, *Haec Mihi Fingebam: Tibullus in His World*, Leiden: Brill Academic Pub.
- Cairns 1983: Francis Cairns, „Propertius 1.4 and 1.5. and the 'Gallus' of the Monobiblos”, *Papers of the Liverpool Latin Seminar*, 4, 61–103.
- Cairns 2006: Francis Cairns, *Sextus Propertius: The Augustan Elegist*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Cary, Scullard 1975: Max Cary, Howard Hayes Scullard, *A History of Rome Down to the Reign of Constantine*, Macmillan.
- Caston 2012: Ruth Rothaus Caston, *The Elegiac Passion: Jealousy in Roman Love Elegy*, Oxford University Press.
- Childree 2007: R. L. Childree, *Making Love, Making Reality: Propertius, Prosopopoeia, and Poetry's Power of Creation*, Diss: University of Florida.
- Chiu 2016: Angeline Chiu, *Ovid's Women of the Year: Narratives of Roman Identity in the Fasti*, University of Michigan Press.
- Clauss 2004: J.J. Clauss, „Vergil's Sixth Eclogue: The Aetia in Rome”, *Callimachus II* (eds. M. A. Harder, R. F. Regtuit, and G. C. Wakker), 71–93.
- Conte 1994: G. B. Conte, *Latin Literature: A History*, Baltimore&London.
- Curd 2008, Patricia Curd, „Anaxagoras and the Theory of Everything”, *The Oxford Handbook of Presocratic Philosophy* (ed. Patricia Curd & Daniel W. Graham), Oxford University Press.
- Curran 1966: Leo C. Curran, „Vision and reality in Propertius 1.3”, *Yale classical studies*, Yale University Press.
- Demirci 2016: Ahmet Emre Demirci, „Evolution of the concept of *psyche* in pre-socratic philosophy”, *ETHOS: Dialogues in Philosophy and Social Sciences*, 14–27.
- Diels 1988: Hermann Diels, *Predsokratovci: fragmenti*, Zagreb.
- Dimundo 2000: Rosalba Dimundo, *L'elegia allo specchio: studi sul I libro degli Amores di Ovidio*, Edipuglia srl.

- Dinter 2013: Martin T. Dinter, „Intermediality in Latin epic – en *video quaecumque audita*”, *Epic Visions: Visuality in Greek and Latin Epic and its Reception* (eds Helen Lovatt, Caroline Vout), 122–138.
- Dué 2001: Casey Dué, „Sunt Aliquid Manes: Homer, Plato, and Alexandrian Allusion in Propertius IV 7”, *The Classical Journal*, 96/4, 401–413.
- Dunlop 1828: John Dunlop, *History of Roman Literature during the Augustan age* (vol. 3), London.
- DuQuesnay 1992: Ian M. Le M. DuQuesnay, „In memoriam Galli: Propertius 1.21”, *Author and audience in Latin literature* (eds. A.J.Woodman & J.Powell), Cambridge University Press.
- Earnshaw 2013: K. M. Earnshaw, „(First-)Beginnings and (Never-)Endings in Lucan and Lucretius”, *Lucretius: Poetry, Philosophy, Science* (eds. Daryn Lehoux, A. D. Morrison, Alison Sharrock), Oxford: Oxford University Press.
- Edwards 1993: Catherine Edwards, *Politics of Immorality in Ancient Rome*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Edwards 2001: Mark W. Edwards, *Sound, Sense, and Rhythm: Listening to Greek and Latin Poetry*, Princeton University Press.
- Elsner 2007: Jaś Elsner, *Roman Eyes: Visuality and Subjectivity in Art and Text*, Princeton University Press.
- Evans 2009: J. D. Evans, „Prostitutes in the Portico of Pompey? A Reconsideration.”, *Transactions of the American Philological Association*, 139, 123–145.
- Farrell, Nelis 2013: Joseph Farrell, Damien P. Nelis, *Augustan Poetry and the Roman Republic*, Oxford: Oxford University Press.
- Feldherr 1998: A. Feldherr, *Spectacle and Society in Livy's History*, Berkeley, Los Angeles, and London.
- Ferriss-Hill 2019: Jennifer Ferriss-Hill, *Horace's Ars Poetica: Family, Friendship, and the Art of Living*, Princeton: Princeton University Press.
- Fitzgerald 1999: William Fitzgerald, *Catullan Provocations: Lyric Poetry and the Drama of Position*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

- Flaschenriem 1997: Barbara Flaschenriem, „Loss, Desire, and Writing in Propertius 1.19 and 2.15”, *Classical Antiquity*, 16/2, 259–277.
- Ford 2002: Andrew Ford, *The Origins of Criticism: Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, Princeton: Princeton University Press.
- Ford 2011: Andrew L. Ford, *Aristotle as Poet: The Song for Hermias and its contexts*, Oxford: Oxford University Press.
- Fränkel 1969: Hermann Fränkel, *Ovid: a poet between two worlds*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Fredrick 1995: David Fredrick, „Beyond the Atrium to Ariadne: Erotic Painting and Visual Pleasure in the Roman House”, *Classical Antiquity*, 14/2, 266–288.
- Fulkerson 2005: Fulkerson, L., *The Ovidian Heroine as Author: Reading, Writing and Community in the Heroides*, New York: Cambridge University Press.
- Galinsky 1996: K. Galinsky, *Augustan Culture: an Interpretive Introduction*, Princeton.
- Galinsky 2014: K. Galinsky, *Introduction* in: *Memoria Romana: Memory in Rome and Rome in Memory* (ed. K. Galinsky), Ann Arbor.
- Galinsky, Lapatin 2016: K. Galinsky, K. Lapatin (eds), *Cultural Memories in the Roman Empire*, Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Gall 1999: D. Gall, *Zur Technik von Anspielung und Zitat in der römischen Dichtung. Vergil, Gallus und die Ciris*, Munich.
- Geller 2015: Nicholas James Geller, *Roman architecture: The idea of the monument in the Roman imagination of the Augustan age* (PhD thesis), University of Michigan.
- Gibson 2012: Roy K. Gibson, „Gallus: The First Roman Love Elegist”, *A Companion to Roman Love Elegy* (ed. Barbara K. Gold), Malden, MA: Wiley–Blackwell.
- Gold 2010: Barbara K. Gold, „Introduction” in *A Companion to Roman Love Elegy* (ed. Barbara K. Gold), Malden, MA: Wiley–Blackwell.
- Goold 1990: G. P. Goold, *Propertius: Elegies*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Gowing 2005: A. M. Gowing, *Empire and Memory: The Representation of the Roman Republic in Imperial Culture*, New York.
- Günther 2013: Hans-Christian Günther, „The First Collection of Odes: Carmina I–III”, *Brill's Companion to Horace*, Brill.
- Guthrie 1986: William Keith Chambers Guthrie, *A History of Greek Philosophy*, Cambridge University Press.
- Gutzwiller 2019: Kathryn Gutzwiller, „Dreadful Eros, before and after Meleager”, *Greek Epigram from the Hellenistic to the Early Byzantine Era* (eds. Maria Kanellou, Ivana Petrovic, Chris Carey), Oxford University Press.
- Habinek 1998: Thomas N. Habinek, *The politics of Latin literature: writing, identity, and empire in ancient Rome*, Princeton: Princeton University Press.
- Hahn 2020: Robert Hahn, „Architectural Technologies And The Origins Of Greek Philosophy”, *Revista Archai*, 29,
https://www.researchgate.net/publication/340369602_Architectural_Technologies_And_The_Origins_Of_Greek_Philosophy (28. 3. 2021)
- Hallett 2012: Judith P. Hallett, „Authorial Identity in Latin Love Elegy: Literary Fictions and Erotic Failings”, *A Companion to Roman Love Elegy* (edited by Barbara K. Gold), Malden, Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 269–284.
- Hardie 2002: Philip Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge University Press.
- Heerink 2010: M. A. J. Heerink, *Echoing Hylas: metapoetics in Hellenistic and Roman poetry* (PhD thesis), Faculty of Humanities, Leiden University.
- Heerink 2015: M. A. J. Heerink, *Echoing Hylas: A study in Hellenistic and Roman Metapoetics*, Madison, WI.
- Heiden 1995: Bruce Heiden, „Sic Te Servato: An Interpretation of Propertius 1.21”, *Classical Philology*, 90/2, The University of Chicago Press, 161–167.
- Heslin 2018: Peter Heslin, *Propertius, Greek Myth, and Virgil: Rivalry, Allegory, and Polemic*, Oxford: Oxford University Press.

- Heyworth 2007: Stephen J. Heyworth, *Cynthia: A Companion to the Text of Propertius*, Oxford: Oxford University Press.
- Hollis 2007: Adrian S. Hollis, *Fragments of Roman Poetry C.60 BC-AD 20*, Oxford: Oxford University Press.
- Horacije 2009: Kvint Horacije Flak, *Pesme*, Beograd: NNK international.
- Houghton 2013: L. B. T. Houghton, „Epitome and Eternity: Some Epitaphs and Votive Inscriptions in the Latin Love Elegists”, *Inscriptions and their Uses in Greek and Latin Literature* (eds. Peter Liddel and Polly Low), Oxford University Press.
- Hubbard 1984: Thomas K. Hubbard, „Art and Vision in Propertius 2.31/32”, *Transactions of the American Philological Association*, 114, 281–297.
- Huskey 2005: Samuel J. Huskey, „In Memory of Tibullus: Ovid's Remembrance of Tibullus 1.3 in *Amores* 3.9 and *Tristia* 3.3”, *Arethusa*, 38/3, 367–386.
- Ingleheart 2015: J. Ingleheart, „Exegi Monumentum: Exile, Death, Immortality, and Monumentality in Ovid, *Tristia* 3.3”, *The Classical Quarterly*, 65, 286–300.
- Inwood, Gerson 1988: *Hellenistic Philosophy: Introductory Readings* (ed. Brad Inwood, Lloyd P. Gerson), Hackett Publishing Company.
- Jaeger 1997: Mary Jaeger, *Livy's Written Rome*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Janan 2001: Micaela Janan, *The Politics of Desire Propertius IV*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Jesse 2016: Weiner Jesse, „Transcending Lucretius: Vitruvius, atomism and the rhetoric of monumental permanence”, *Helios*, 43/2, 133–161.
- Joksimović 2015: Milena Joksimović, *Terminologija preljube u Vulgati i njen društveni, istorijski i kulturni kontekst* (doktorska disertacija), Beograd.
- Katroga 2011: Fernando Katroga, *Istorija, vreme, pamćenje*, Beograd: Clio.
- Keith 2008: Alison Keith, *Propertius: Poet of Love and Leisure*, Bloomsbury Publishing.
- Keith 2015: Alison Keith, „Elegiac Woman and Roman Warfare”, *Women and War in Antiquity* (eds. Jacqueline Fabre-Serris, Alison Keith), JHU Press.

- Kennedy 2012: Duncan F. Kennedy, „Love's Tropes and Figures”, *A Companion to Roman Love Elegy* (ed. Barbara K. Gold), Blackwell Publishing Ltd.
- Khan 1966: H. A. Khan, „Ovidius Furens: A Revaluation of Amores 1.7”, *Latomus*, 25, 880–894.
- King 1980: Joy King, „The Two Galluses of Propertius' Monobiblos”, *Philologus*, 124/2, 212–227.
- King 1998: Joy King, „Erotodidaxis: Iucunda Voluptas in Lucretius 2.3 and Propertius 1.10.3”, *Qui Miscuit Utile Dulci: Festschrift Essays for Paul Lachlan MacKendrick* (eds. Gareth Schmeling and Jon D. Mikalson), Bolchazy-Carducci Publishers Inc., Wauconda, Illinois.
- King 2006: Richard Jackson King, *Desiring Rome: Male Subjectivity and Reading Ovid's Fasti*, Ohio State University Press.
- Kinsey 1964: T. E. Kinsey, „The Melancholy of Lucretius”, *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, 3/2, 115–130.
- Knox 2009: Peter E. Knox, „A Poet's Life”, *A Companion to Ovid* (ed. Peter E. Knox), Blackwell Publishing.
- Kronenberg 2018: Leah Kronenberg, „Tibullus the Elegiac Vates: Acrostics in Tibullus 2.5”, *Mnemosyne*, 71, 508–514.
- Lachmann 1816: K. Lachmann, *Sex. Aurelii Propertii Carmina*, Leipzig: Gerhard Fleischer.
- Leach 1988: Eleanor Leach, *The Rhetoric of Space: Literary and Artistic Representations of Space in Republican and Augustan Rome*, Princeton University Press.
- Ledbetter 2003: Grace M. Ledbetter, *Poetics before Plato: Interpretation and Authority in Early Greek Theories of Poetry*, Princeton: Princeton University Press.
- Lee 1940: R. W. Lee, „Ut pictura poesis: The humanistic theory of painting”, *The Art Bulletin*, 22/4, 196–269.
- Lee 2016: Ellen M. Lee, *Lethaeus Amor: Love and Memory in Latin Elegy*, (PhD thesis), University of Michigan.
- Lewis, Short 1879: Charlton T. Lewis, Charles Short, *A Latin Dictionary*, Oxford.
- Ling 1991: Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge University Press.

- Lipka 2001: Michael Lipka, *Language in Virgil's Eclogues*, Berlin, New York.
- Lloyd-Jones, Parsons 2005: *Supplementum Hellenisticum* (compiled by Heinz-Günther Nesselrath, edited by Hugh Lloyd-Jones and Peter J. Parsons), Walter de Gruyter.
- Lowe 2019: Dunstan Lowe, „The Voice of the *praeco* in Roman Love Elegy”, *Complex Inferiorities: The Poetics of the Weaker Voice in Latin Literature* (eds Sebastian Matzner, Stephen Harrison), Oxford University Press.
- Lowrie 1997: Michele Lowrie, *Horace's Narrative Odes*, Oxford: Clarendon Press.
- Luck 1969: G. Luck, *The Latin Love Elegy*, London (prvo издање 1959).
- Lyne 1980: R.O.A.M. Lyne, *The Latin love poets from Catullus to Horace*, Oxford: Clarendon Press.
- Lyne 1998: R. O. A. M Lyne, „Propertius 2.10 and 11 and the Structure of Books 2A and 2B”, *The Journal of Roman Studies*, 88, 21–36.
- Mader 1993: Gottfried Mader, „Architecture, Aemulatio and Elegiac Self-Definition in Propertius 3.2”, *The Classical Journal*, 88/4, 321–340.
- Maltby 2011: Robert Maltby, „THE GALLUS MONUMENT” (Reviewed Work: *Die dreisprachige Stele des C. Cornelius Gallus. Übersetzung und Kommentar. (Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete 9)* by F. Hoffmann, M. Minas-Nerpel, S. Pfeiffer), *The Classical Review*, 61/2, 605–607.
- Manzoni 1995: G. E. Manzoni, *Foroiuliensis poeta. Vita e poesia di Cornelio Gallo*, Milan.
- Martelli 2013: Francesca K. A. Martelli, *Ovid's Revisions: The Editor as Author*, New York: Cambridge University Press.
- Martins 2017: P. Martins, „Ekphrasis, Digression and Elegy: The Propertius' Second Book”, *Revista Classics*, 30, 175–92.
- McCarthy 2019: Kathleen McCarthy, *I, the Poet: First-Person Form in Horace, Catullus and Propertius*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Merola 2014: Steven Merola, „The Two Loves in Propertius Elegy 1.19”, *Parnassus: Classical Journal*, 2, 14–26.

- Miano 2012: Daniele Miano, „Moneta: Sacred Memory in Mid-Republican Rome”, *Memory and Urban Religion in the Ancient World* (eds. Martin Bommas, Juliette Harisson and Phoebe Roy), Bloomsbury Publishing Plc, 89–110.
- Michels 1955: A. K. Michels, „Death and two poets”, *Transactions of the American Philological Association*, 86, 160–179.
- Miller 1983: John F. Miller, „Propertius 3.2 and Horace”, *Transactions of the American Philological Association*, The Johns Hopkins University Press, 113, 289–299.
- Miller 1994: P. A. Miller, *Lyric Texts and Lyric Consciousness: The Birth of a Genre from Archaic Greece to Augustan Rome*, London.
- Miller 2002: John F. Miller, „Ovid on the Augustan Palatine (*Tristia* 3.1)”, *Vertis in Usum: Studies in Honor of Edward Courtney* (eds. John F. Miller, Cynthia Damon, K. Sara Myers), 129–139.
- Miller 2004: P. A. Miller, *Subjecting Verses: Latin Love Elegy and the Emergence of the Real*, Princeton, NJ. and Oxford.
- Miller 2009: John F. Miller, *Apollo, Augustus, and the Poets*, Cambridge University Press.
- Mills 1974: Donald H. Mills, „Tibullus and Phaeacia: A Reinterpretation of 1.3”, *The Classical Journal*, 69/3, 226–233.
- Mommers 2017: Freek A.J. Mommers, *Augustus' memory program: Augustus as director of history* (master thesis), Radboud University Nederlands.
- Morgan 1977: Kathleen Morgan, *Ovid's Art of Imitation: Propertius in the Amores*, Brill Archive.
- Murgatroyd 1994: Tibullus, *Elegies II* (ed. Paul Murgatroyd), Clarendon Press.
- Murgia 2000: C. E. Murgia, „The Division of Propertius 2””, *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 45, 147–242.
- Nagle 1980: Betty Rose Nagle, *The Poetics of Exile: Program and Polemic in the Tristia and Epistulae Ex Ponto of Ovid*, Latomus.

- Nelis-Clément, Nelis 2013: Jocelyne Nelis-Clément, Damien Nelis, „Furor epigraphicus: Augustus, the Poets, and the Inscriptions”, *Inscriptions and their Uses in Greek and Latin Literature* (eds. Peter Liddel and Polly Low), Oxford University Press.
- Newby 2016: Zahra Newby, *Greek Myths in Roman Art and Culture: Imagery, Values and Identity in Italy, 50 BC–AD 250*, Cambridge University Press.
- Nightingale 2016: Harry T. Nightingale, *Selections From Plato, the Philosophy of Socrates*, Wentworth Press.
- Nikoloutsos 2007: Konstantinos P. Nikoloutsos, „Beyond Sex: The Poetics and Politics of Pederasty in Tibullus 1.4”, *Phoenix*, 61, 1/2, 55–82.
- Oliensis 1998: Ellen Oliensis, *Horace and the Rhetoric of Authority*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Orlin 2007: Eric Orlin, „Augustan Religion and the Reshaping of Roman Memory”, *Arethusa*, 40/1, 73–92.
- O’Rourke 2014: Donncha O’Rourke, „Lovers in Arms: Empedoclean Love and Strife in Lucretius and the Elegists”, *Dictynna*, Revue de poétique latine, 11, 2–21.
- Pandey 2015: Nandini B. Pandey, „Fashion Victim? Domination and the Arts of Coiffure in Augustan Elegy”, *Problems of Triumviral and Augustan Poetics*, доступно на адреси: https://www.academia.edu/7922999/Fashion_Victim_Domination_and_the_Arts_of_Coiffure_in_Augustan_Elegy (19. 5. 2021)
- Papanghelis 1987: Theodore D. Papanghelis, *Propertius: a Hellenistic poet on love and death*, Cambridge University Press.
- Peirano 2009: Irene Peirano, „Mutati artus: Scylla, Philomela and the end of Silenus' song in Virgil *Eclogue 6*”, *The Classical Quarterly*, 59/01, 187–195.
- Pfeijffer 2000: Ilja Leonard Pfeijffer, „Shifting Helen: An Interpretation of Sappho, Fragment 16 (Voigt)”, *The Classical Quarterly*, 50.1, 1–6.
- Platon 2006: Platon, *Dela*, Beograd: Dereta.
- Plochmann 1976: George Kimball Plochmann, „Plato, visual perception, and art”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 35/2, 189–200.

- Powell 1974: Barry B. Powell, „The Ordering of Tibullus Book 1”, *Classical Philology*, 69/2, The University of Chicago Press, 107–112.
- Quinn 1962: K. F. Quinn, „Docte Catulle”, *Critical essays on Roman Literature, Elegy and Lyric* (ed. J. P. Sullivan), London: Routledge & Kegan Paul, 31–63.
- Ramsby 2007: Teresa R. Ramsby, *Textual permanence : Roman elegists and the epigraphic tradition*, London: Duckworth.
- Renahan 1991: R. Renahan, „Aristotle's Elegiacs to Eudemus”, *Illinois Classical Studies*, 16, 255–267.
- Richardson 1976: L. Richardson, *Propertius: Elegies I–IV*, University of Oklahoma Press, American Philological Association.
- Roller 2013: Matthew Roller, „On the Intersignification of Monuments in Augustan Rome”, *American Journal of Philology*, 134/1, 119–131.
- Roman 2006: Luke Roman, „A History of Lost Tablets”, *Classical Antiquity* 25/2, University of California Press, 351–388.
- Roman 2014: Luke Roman, *Poetic Autonomy in Ancient Rome*, Oxford: Oxford University Press.
- Ross 1975: David O. Ross, *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus Elegy and Rome*, Cambridge University Press.
- Rudolph 2016: Kelli Rudolph, „Sight and the Presocratics: Approaches to visual perception in early Greek philosophy”, *Sight and the Ancient Senses* (ed. Michael Squire), Abingdon and New York: Routledge (Taylor&Francis Group).
- Santirocco 1986: Matthew S. Santirocco, *Unity and Design in Horace's Odes*, University of North Carolina Press.
- Schrijvers 2007: P. H. Schrijvers, „Seeing the invisible: a study of Lucretius' use of analogy in *De rerum natura*”, *Lucretius* (ed. Monica Gale), Oxford University Press.
- Scioli 2015: Emma Scioli, *Dream, Fantasy, and Visual Art in Roman Elegy*, University of Wisconsin Press.

- Segal 1998a: Charles Segal, „Eros and Incantation: Sappho and Oral Poetry”, *Aglaia: The Poetry of Alcman, Sappho, Pindar, Bacchylides, and Corinna*, Lanham and Oxford: Rowman&Littlefield Publishers, 43–61.
- Segal 1998b: Charles Segal, „Ovid’s Metamorphic Bodies: Art, Gender, and Violence in the Metamorphoses”, *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, 5, 9–41.
- Sharrock 2000: Alison Sharrock, „Constructing Characters in Propertius”, *Arethusa*, 33/2, 263–284.
- Shaya 2013: Josephine Shaya, „The Public Life of Monuments: The Summi Viri of the Forum of Augustus”, *American Journal of Archaeology*, 117/1, 83–110.
- Sinigaglia 2012: Rocco Sinigaglia, *Perspective in the Visual Culture of Classical Antiquity*, Cambridge University Press.
- Skoie 2012: Mathilde Skoie, „Corpus Tibullianum, Book 3”, *A Companion to Roman Love Elegy* (ed. Barbara Gold), A John Wiley & Sons, Ltd., Publication, 86–100.
- Skutsch 1985: O. Skutsch, *The Annals of Q. Ennius*, Oxford: Clarendon Press.
- Small 1997: Jocelyn Penny Small, „Time in Space: Narrative in Classical Art”, *The Art Bulletin*, 81/4, 562–575.
- Spelman 1999: Christopher C. Spelman, „Propertius 2.3: The Chaos of desire”, *Arethusa*, 32/1, 123–144.
- Squire 2015: Michael Squire, „Sight and the Ancient Senses”, *Sight and the Ancient Senses* (ed. M. Squire), London: Routledge.
- Stahl 1985: Hans Peter Stahl, *Propertius: "love" and "war": Individual and State Under Augustus*, California: University of California Press.
- Steenkamp 2012: Johan Steenkamp, „Propertius 2.31: What the poet says he saw”, *Akroterion*, 57, 79–98.
- Stein-Hölkeskamp, Hölkeskamp 2006: *Erinnerungsorte der Antike – die römische Welt* (ed. Elke Stein-Hölkeskamp, Karl-Joachim Hölkeskamp), Munich: C.H. Beck.
- Stirrup 1973: Barbara E. Stirrup, „Irony in Ovid *Amores* 1.7”, *Latomus*, 32, 824–831.

- Szynkaruk 2020: Olga Szynkaruk, „The Exile’s Lament. Solitude and Togetherness in Ovid’s Later Works”, *Paedagogia Christiana*, 217–224.
- Šćepanović 2021: Sandra Šćepanović, *Empedokle: o ustrojstvu sveta i ljudskoj sudbini*, fragmente s grčkog prevela Marjanca Pakiž, Novi Sad: Akademska knjiga.
- Tatum 2007: W. J. Tatum, „The Presocratics in Book 1 of Lucretius’ *De rerum natura*”, *Lucretius* (ed. Monica Gale), Oxford University Press.
- Taylor 1968: Lily Ross Taylor, „Republican and Augustan Writers Enrolled in the Equestrian Centuries”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 99, The Johns Hopkins University Press, 469–486.
- Thomas 1979: Richard Thomas, „New Comedy, Callimachus, and Roman Poetry”, *Harvard Studies in Classical Philology*, 83, 179–206.
- Thomas 2011: Richard Thomas, „Propertius and Propertian Elegy’s Epigram Riffs: Radical Poet/Radical Critics”, *Latin Elegy and Hellenistic Epigram: A Tale of Two Genres at Rome* (ed. Alison Keith), Cambridge Scholars Publishing.
- Thury 1987: E. M. Thury, „Lucretius’ Poem as a simulacrum of the *rerum natura*”, *AJP*, 108: 270–94.
- Van Tress 2017: Heather van Tress, „Poetic Memory: Allusion in the Poetry of Callimachus and the Metamorphoses of Ovid”, *Mnemosyne, Supplements*, BRILL.
- Vitas 2017: Marko Vitas, „Particularisation and priamel in Horace’s Odes”, *lucida intervalla*, 46: 90–112.
- Wallace Hadrill 2000: Wallace-Hadrill, A., „The Roman Revolution and Material Culture”, *La Révolution Romaine après Ronald Syme. Bilans et Perspectives* (eds. A. Giovannini and B. Grange), 46, 283–321.
- Wallis 2018: Jonathan Wallis, *Inrospection and engagment in Propertius: A Study of Book 3*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Watson 1988: G. Watson, *Phantasia in Classical Thought*, Galway University Press.
- Weiss 1976: „Lucretius: The Imagination of the Literal”, *Salmagundi*, 35, 80–98.

- Welch 2012: Tara S. Welch, „Elegy and the Monuments”, *A Companion to Roman Love Elegy* (ed. Barbara K. Gold), Malden, Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 103–118.
- Wheeler 2019: Madelaine F. Wheeler, *Cupidine Caeci: The Ethics of Perception in Lucretius' De rerum natura IV*, (MA), Dalhousie University Halifax, Nova Scotia.
- Williams 2012: Craig A. Williams, *Reading Roman Friendship*, Cambridge University Press.
- Woodman 1999: A. J. Woodman, „From Poetry to History: Selected Papers”, *Why Horace: A Collection of Interpretations* (ed. William Scovil Anderson), Illinois: Bolchazy-Carducci Publishers Inc.
- Wray 2012: David Wray, „Catullus the Roman Love Elegist?”, *A Companion to Roman Love Elegy* (ed. Barbara K. Gold), Malden, Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 25–38.
- Wyke 1984: Maria Wyke, *The Elegiac Woman and Her Male Creators: Propertius and the Written Cynthia*, University of Cambridge
- Wyke 1987: Maria Wyke, „Written Women: Propertius' *Scripta Puella*”, *The Journal of Roman Studies*, 77, 47–61.
- Wyke 1994: Maria Wyke, „Taking the Woman's Part: Engendering Roman Love Elegy”, *Ramus*, 23, 110–128.
- Wyke 2002: Maria Wyke, *The Roman Mistress: Ancient and Modern Representations*, New York: Oxford University Press.

Биографија

Јована Раденковић је рођена 8. децембра 1991. године у Пожаревцу, где је завршила гимназију као носилац Вукове дипломе, посебне дипломе за постигнуте резултате у области историје и признања *Пожаревачка гимназија*. Излагала је на XIV такмичењу у беседништву Правног факултета у Београду (2007/08). Дипломирала је 2014. године на Филозофском факултету у Београду, на Одељењу за класичне науке, с просечном оценом 9.40, а након тога, 2015. године, завршила мастер студије с просечном оценом 10.00. Исте године, на истом Одељењу уписала је докторске студије и положила све предвиђене испите с просечном оценом 10.00. Током студирања била је стипендиста Републике Србије и Министарства просвете, науке и технолошког развоја. Добитник је Бранкове награде Матице српске за дипломски рад (2013/14). Радилa је као професор латинског језика у Пожаревачкој гимназији (2015–2019). Од 2019. године запослена је као извршни уредник за штампана и дигитална издања у оквиру компаније Klett група Србија (Klett Publishing House Ltd). Тренутно је задужена за координацију пројеката свих удбеника и дидактичких материјала за предмет Историја ИК Клет, ИК Нови Логос, ИК Фреска у оквиру Klett групе. Служи се енглеским и италијанским језиком. Поред научних радова у стручним часописима, пише књижевне приказе (Зборник Матице српске за књижевност и језик, Српски књижевни лист) и стручне рецензије (Вулкан издаваштво). Сарађује с културним и научним институцијама (Пројекат TRAME, Археолошки институт; БиблиоСалон, Библиотека Кучево и др.).

Објављени радови и преводи:

- Јована Раденковић, „Изабране елегије Секста Проперција”, приказ књиге, *Зборник Матице српске за књижевност и језик* LXIII (1), 2015, 282–285.
- Јована Раденковић, „Проперције и Милан Ракић као *poetae novi*: Раскидање с традицијом и стварање „новог језика с новим осећајем”, *Браничево: часопис за језик и културу* LX (3–4), 2016, 200–233.
- Јована Раденковић, „Функционална вишеструкост песничке слике мртвих љубавника у Еурипидовој *Алkestиди*”, *Савремена проучавања језика и књижевности: зборник радова са IX научног скупа младих филолога* (2018), књ. 2, 181–189.
- Jovana Radenković, „*Topoi* of the Roman Love Elegy in Branko Radicevic’s Poetry”, *Glas: Proceedings of the 3rd Regional Student Conference* (Ljubljana, 2018), 75–86.

- Јована Раденковић, Гордан Маричић, „Катулова *Песма 51* и Сапфин *Фрагмент 31*: дијалог или расправа”, ЕАП, God. 13, Br. 2, Beograd 2018, 529–538.
- *Мрзим и волим: изабране песме/ Гај Валерије Катул*; изабрали, с латинског превели, предговор и коментар написали Гордан Маричић, Јована Раденковић, Београд: Српска књижевна задруга, 2018.
- Гордан Маричић, Јована Раденковић, „*O miselle passer*: Смрт Лезбијиног врапца у четири српска превода”, *Зборник радова у част српског филозофа Богољуба Шијаковића*, Београд, 2021, 40–52.
- Јована Раденковић, Гордан Маричић, „Трагови античких интерпретација мита о Аријадни на Меланхолији Милене Павловић Барили”, *Зборник Матице српске за класичне студије* 23 (2021), 199–222.
- Ненад Ристовић, Јована Раденковић, „Елегија *Ad Lindam* Фрање Елезовића – класицизам са сензибилитетом љубавне поезије свога времена”, *Lucida intervalla* (51) 2022, 255–282.

Научни скупови

- *GLAS (Graecae Latinaeque Antiquitatis Studentes)*, регионална студентска конференција, Филозофски факултет, Београд, 2015.
Саопштење: „Ране обраде Орфејевог лика у грчкој књижевности и њихова мотивисаност”
- *Симпозијум Античка драма*, међународни скуп Асоцијације за класичне студије Србије, Београд, 2016.
Саопштење: „Аријадна као *persona dramatis*: Драмски елементи у Овидијевој *Хероиди 10*”
- *Савремена проучавања језика и књижевности*, IX научни скуп младих филолога, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2017.
Саопштење: „Функционална вишеструкост песничке слике мртвих љубавника у Еурипидовој *Алкестиди*”
- *STULIKON (Студентска лингвистичка конференција)*, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2017.
Саопштење: „*Monumenta elegiae latinae*: употреба термина *оспомењавања* у римској елегији”
- *GLAS (Graecae Latinaeque Antiquitatis Studentes)*, 3rd Regional Conference for Students of Classics, Faculty of Arts, University of Ljubljana, 2017.
Саопштење: „*Topoi of the Roman Love Elegy in Branko Radicevic's Poetry*”
- *СТУДКОН 3 – Наука и студенти*, Филозофски факултет, Ниш, 2017.
Саопштење: „Сликовно приказивање као средство меморијализације у поезији Секста Проперција”

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора: Јована Раденковић

Број индекса: 9К15/1

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Елегијско песништво као *monumentum*: питање односа римских елегичара према свом делу

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, _____

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора: Јована Раденковић

Број индекса: 9К15/1

Студијски програм: класичне науке

Наслов рада: Елегијско песништво *као monumentum*: питање односа римских елегичара према свом делу

Ментор: проф. др Ненад Ристовић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањена у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, _____

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић” да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Елегијско песништво као *monumentum*: питање односа римских елегичара према свом делу

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)

2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)

3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)

4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)

5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)

6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.

Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, _____

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.