

EWELINA KRAWCZYK

Instytut Filologii Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza
ul. Fredry 10, 61–701 Poznań
Polska – Poland

WERGILIUSZ JAKO TWÓRCA LABIRYNTU

ABSTRACT: Ewelina Krawczyk, Wergiliusz jako twórca labiryntu (Vergil as a creator of labyrinth).

Vergil described his *opus magnum*, *Aeneis*, within the poem itself - as a temple's door ephrasis. By introducing Daedalus' narrative into the main narrative, he set a bunch of signs of identity, both biographical and textual, between himself and the ancient inventor, in order to show the analogous identity between *Aeneis* and Daedalus' work, the double labyrinth. By that he managed to highlight the hybrid nature of *Aeneis* itself and also, through some textual omissions, to depict Roman superhero-to-be, Aeneas, as a traitor. Vergil also made this ephrasis both poet's statement about boundaries of making poetry and a masterpiece of Augustan propaganda.

Keywords: *Aeneis*, architecture, Augustus, Daedalus, labyrinth, metatext, Vergilius.

Związki literatury i architektury w dziełach łacińskich sięgają epoki archaicznej*. Już Plaut w swojej sztuce *Miles gloriosus* niejednokrotnie porównywał tworzenie intrygi napędzającej akcję do wznoszenia budowli. I dziś jeszcze wystarczy przyrzeć się najprostszemu nawet tekstowi teoretycznoliterackiemu, by znaleźć pochodzące z łaciny słowa, stanowiące przykłady myślenia o dziele literackim jako o czymś pokrewnym dziełu architektonicznemu. Są to takie terminy, jak „konstrukcja” (a także neologizm: „dekonstrukcja”), „budowa” bądź „struktura” utworu, a także – w jakimś stopniu – „budowanie napięcia” i nawet „punkt kulminacyjny”. Obrazowanie architektoniczne może jednak wyjść poza wspólną terminologię czy, jak u Plauta, sporadyczne żarty językowe. Utwór literacki może – z woli autora – zaistnieć w obrębie tekstu właśnie jako dzieło architektoniczne, a ściślej mówiąc: jako ekfrazja dzieła architektonicznego. Zabieg taki, jak spróbuję udowodnić, zastosował Wergiliusz w *Eneidzie*.

Śmierć Palinura – ofiara, której żąda Neptun w zamian za umożliwienie flocie Eneasza bezpiecznej podróży morskiej – kończy V księgę *Eneidy*. Księgę VI otwiera – oprócz opisu żalu Eneasza po stracie sternika – następująca scena:

*Chciałabym tutaj serdecznie podziękować Panu Dr. Radosławowi Piętce, bez którego rad, wskazówek i nieskończenie cierpliwej zachęty artykuł ten na pewno nigdy by nie powstał.

przybiwszy do brzegu w Cumae, załoga zajmuje się przygotowaniem obozu, Eneasza zaś wraz z kilkoma towarzyszami zmierza do świątyni Apollina, niedaleko której rezyduje sławna Sybilla Dejfobe. Gdy wchodzi do gaju Trywii sąsiadującego ze świątynią, Wergiliusz zniecka zaczyna zupełnie inną – pozornie – opowieść. Jest to historia Dedala, który, uciekły z Krety do Cumae dzięki własnoręcznie skonstruowanym skrzydłom, w podziękę za udany lot wznosił świątynię poświęconą Apollinowi. Po krótkim wstępie na temat okoliczności przybycia konstruktora (ww. 14–19) Maron opisuje drużynę przyglądającą się drzwiom świątyni (ww. 20–33):

Daedalus, ut fama est, fugiens Minoia regna
 praepetibus pennis ausus se credere caelo
 insuetum per iter gelidas enavit ad Arctos,
 Chalcidicaque leuis tandem super astitit arce.
 Redditus his primum terris tibi, Phoebe, sacrauit
 remigium alarum posuitque immania templa.
 In foribus letum Androgeo; tum pendere poenas
 Cecropidae iussi (miserum!) septena quotannis
 corpora natorum; stat ductis sortibus urna.
 Contra elata mari respondet Cnosia tellus:
 hic crudelis amor tauri suppostaque furto
 Pasiphae mixtumque genus prolesque biformis
 Minotaurus inest, Veneris monumenta nefandae,
 hic labor ille domus et inextricabilis error;
 magnum reginae sed enim miseratus amorem
 Daedalus ipse dolos tecti ambagesque resolvit,
 caeca regens filo vestigia. Tu quoque magnam
 partem opere in tanto, sineret dolor, Icare, haberes.
 Bis conatus erat casus effingere in auro,
 bis patriae cecidere manus. (Aen. VI 14–33)

W tym momencie nadchodzi wysłany przodem Achates w towarzystwie wieszczki, która od razu gani wędrowców słowami *non hoc ista sibi tempus spectacula poscit* (Aen. VI 37) i żąda ofiar dla swego bóstwa, jeśli goście chcą usłyszeć od niej przepowiednię.

Przejście od historii Eneasza do historii Dedala uważane było przez niektórych badaczy¹ za jedną z najbardziej niespodziewanych „zmian dekoracji” w całej *Eneidzie*, następującą bez jakiegokolwiek narracyjnego przejścia. Czy na pewno słusznie? Przypatrzmy się zdaniu poprzedzającemu ten rzekomo obcy wtę:

Iam subeunt Triviae lucos atque aurea tecta (Aen. VI 13).

¹ Stanowczo stwierdza to np. W. Fitzgerald: „The digression that recounts the story of Daedalus [...] is one of the most abrupt in the Aeneid, coming as it does at a moment of considerable expectation and without any transition from the main narrative” – W. Fitzgerald, *Aeneas, Daedalus and the Labyrinth*, „Arethusa” 17.1, 1984, s. 52.

Trivia, jeden z aspektów Diany, często utożsamiana jest z grecką Hekate – boginią o niejasnym rodowodzie. Hekate – początkowo dość typowa dziewicza bogini, na ogół życzliwa ludziom, w toku mitycznej ewolucji² stała się mroczną figurą archiczarownicy pośredniczącej między światami żywych i umarłych – ponurą boginią podziemia. Rzymska Trivia, o której wiadomo jeszcze mniej niż o Hekate, z całą pewnością odziedziczyła tę cechę Greczynki, że patronowała rozdrożom tudzież przyjmowała na nich ofiary – na co wskazuje już jej imię (*trivius* – ‘mający swoje sanktuarium na rozstajach dróg’³). Jako patronka rozdroży miała zatem Trivia ewidentnie labiryntowy charakter: wszak warunkiem *sine qua non* powstania labiryntu jest istnienie rozwidlających się ścieżek. *Luci*, które u Wergiliusza zwykle oznaczają „lasy”⁴, to – zwłaszcza w swej posępnej wersji – jedna z typowych figur labiryntu⁵. Zatem *Triviae luci* to nic innego jak właśnie labirynt, do którego wkracza Eneasz, i zapowiedź labiryntu zbudowanego przez Dedala. Konstrukcja okaże się jeszcze bardziej misterna, gdy przypomnimy sobie, że gaje (lasy) były typowe dla sanktuariów Diany, wprowadzenie ich jest więc bardzo naturalne i tak naprawdę wzmacnia, a nie osłabia, łączność między rzeczywistością Eneusza a rzeczywistością Dedala⁶. Nie ujmujemy zatem Maronowi talentu narracyjnego tylko dlatego, że nie rozumiemy jego subtelnych aluzji.

Oto jednak Eneasz i jego towarzysze, przemierzywszy gaj Trywii, stają przed wrotami, na których swoją historię wyrzeźbił Dedal. Dzięki koncepcji Nordena⁷ możemy wyobrazić sobie, jak te drzwi wyglądały: dwuskrzydłowe, podzielone na cztery panele, z których każdy zawiera jedną scenę: śmierć Androgeosa i ofiarę z siedmiu młodzieńców wraz z urną, która posłużyła do wybrania ich – na jednym skrzydle, na drugim zaś – miłość Pazyfae do byka i Minotaur, nieśczęsny owoc tej żądzy, oraz sam labirynt i wzruszony miłością księżniczki (królowej⁸?) Dedal pomagający znaleźć sposób na jego opuszczenie. Imponująca hipoteza Nordena – przynajmniej w formie, w jakiej przedstawia ją Zarker – wydaje się chwiać w konfrontacji z głosem narratora, gwałtownie wyrwywającym nas ze świata Dedala: „quin protinus omnia / perlegerent oculis, ni iam

² Wnikliwy opis zagadnienia w: I.R. Danka, *Pierwotny charakter Apollina i Artemidy*, Wrocław – Łódź 1987, s. 53–58.

³ SLP, t. V, s. 446.

⁴ Podaję za słownikiem Plezi: Verg. Georg. II, 122: „aut quo Oceano propior gerit India lucos”; id. Aen. XI, 456: „alto in luco cum forte catervae consedere avium” – SJŁ, t. III, s. 392.

⁵ Por. otwarcie *Boskiej Komedii* Dantego:

„W życia wędrowce, na połowie czasu
Straciwszy z oczu szlak niemylny drogi,
W głębi ciemnego znalazłem się lasu”. (przeł. E. Porębowicz)

⁶ Serwiusz dodaje: „et bene fit lucorum Dianae commemoratio, quia petiturus est inferos”.

⁷ Przytaczam za: J. W. Zarker, *Aeneas and Theseus in „Aeneid”* 6, CJ 62.5, 1967, s. 221.

⁸ Zob. M. Paschalis, *The Unifying Theme of Daedalus’ Sculptures on the Temple of Apollo Cumanus (Aen. 6.20–33)*, „Wergilius” 32, 1986, s. 37.

praemissus Achates / adforet atque una Phoebi Triviaeque sacerdos” (*Aen.* VI 33–35). Skoro Eneasza i jego towarzysze „przeczytaliby po kolei” wszystko, gdyby nie...”, to – przy założeniu, że bieg zdarzeń odzwierciedla przesuwanie się ich wzroku po drzwiach – gdzie w myśl koncepcji Nordena należałoby umieścić nieznaną nam resztę obrazów? Czy może na progu¹⁰?

Porzućmy jednak zewnątrz tej skomplikowanej podwójnej ekfrazy i wniknijmy w jej wnętrze. Jawny poziom to skondensowana historia Dedala¹¹. Michael Paschalis widzi w tej opowieści – przetworzonej przez artystyczną wyobraźnię i emocje twórcy – przede wszystkim powtarzający się motyw niewinnej śmierci grupy młodzieńców¹². Ten *chain of violence*, jak go nazywa, został zapoczątkowany przez śmierć Kreteńczyka Androgeosa, syna Minosa i Pazyfae zamordowanego z zazdrości przez konkurentów pokonanych w ateńskich zawodach atletycznych zorganizowanych przez Ajgeusa (bądź – jak głosi inna wersja – pośrednio przez samego Ajgeusa, który, unosząc się chyba patriotyzmem lokalnym, wysłał chłopca do nierównej walki z bykiem maratońskim)¹³. Eneasza, który z pewnością nie zdążył jeszcze „przepracować” żałoby po Palinurze sprzed zaledwie dziewiętnastu wersów, miałyby to przedstawienie – poprzez podobieństwo doświadczenia – szczególnie wzruszać. Aby jednak nie poprzestać na psychologii postaci, Paschalis wskazuje na związek zgonów zobrazowanych bądź zasugerowanych przez płaskorzeźbę na drzwiach (Androgeos, siedmiu Ateńczyków, Minotaur) z wydarzeniami opisanymi w drugiej części *Eneidy*: po pierwsze, śmierć Pallasa (będącego dla Eneasza niemal przybranym synem) rozpoczyna ciąg śmierci młodych ludzi; po drugie, okrutny mord na śpiących Rutulach, w tym młodym Serranusie, dokonany przez Eurylausa i Nisusa (skądinąd też jeszcze raczej chłopaków), powoduje śmierć owej dwójki.

Paschalis zrównuje Dedala z Eneaszem pod względem doświadczenia. Barbara Weiden Boyd zwraca z kolei uwagę na fakt, iż łączy ich także bycie zarówno uczestnikiem, jak i obserwatorem wydarzeń (ma tu na myśli scenę z *Aen.* I 446–519, gdy Eneasza wraz z towarzyszami oglądają malowidło przedstawiające sceny z wojny trojańskiej). Uczona wskazuje na mistrzostwo, z jakim Wergiliusz przeplata wątki różnych narracji, tworząc analogie między postaciami z kilku opowieści¹⁴.

⁹Tak tłumaczy *protinus* R.G. Austin w swoim komentarzu. Zob. P. Vergilius Maro, *Aeneidos liber sextus*, kom. R.G. Austin, Oxford 1977, s. 47.

¹⁰Do tego samego wniosku doszedł S. Casali, *Aeneas and the Doors of the Temple of Apollo*, CJ 91.1, 1995, s. 2.

¹¹Intrygująca jest hipoteza B. Weiden Boyd uważającej, iż wrota przedstawiają sceny z historii o Tezeuszu. Zob. B. Weiden Boyd, *Non Enarrabile Textum: Ecphrastic Trespass and Narrative Ambiguity in the Aeneid*, „Vergilius” 41, 1995, s. 89 i n.

¹²Zob. M. Paschalis, op. cit., s. 35 i n.

¹³Zob. P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław – Łódź 1987, s. v. Androgeos, s. 30.

¹⁴„It is not the scenes themselves that are indescribable, as Virgil’s *tour de force* shield ecphrasis

Mnożyć można zestawienia typu „Eneasza jest odpowiednikiem X”¹⁵. Najlepszym punktem wyjścia moich rozważań, spośród co ciekawszych interpretacji, będzie – mimo wszystko – artykuł skrytykowanego przeze mnie na wstępie Williama Fitzgeralda. Z omawianej ekfrazy wysnuwa on koncepcję sposobu funkcjonowania przeszłości w teraźniejszości. Labirynt jest dla niego symbolem tej obecności: „It is both a highly elaborate artistic work that freezes the past in a harmlessly discontinuous relation with the present and, as an instigator of repetition that transforms pattern into path, it offers the possibility of reactivating that past and assimilating it into the flow of history”¹⁶. Ale to nie jedyne, czemu służy „labiryntowa” historia: jest ona bowiem także opowieścią o relacji pomiędzy Dedalem a stworzonymi przez niego dziełami. Dedal, pisze Fitzgerald, jawi nam się jako twórca hybryd: tworząc skrzydła, „skrzyżował” człowieka z ptakiem, by uciec z miasta, w którym jego sztuka umożliwił narodziny byka-człowieka poprzez wymyślenie sposobu na to, by kobieta mogła „stać się” jałówką.

Zwróćmy uwagę na fakt, iż *Eneida*, jak przyjmuje się w literaturoznawstwie, jest złożona z dwóch części, z których pierwsza nawiązuje do *Odysei*, druga zaś – do *Iliady*¹⁷. *Eneida* w swej istocie jest literacką hybrydą¹⁸, więc zarówno Dedal, jak i Wergiliusz są twórcami hybryd.

Ponoć omawiany tu ustęp z *Eneidy* jest unikatowym w starożytnej literaturze miejscem, w którym przedstawiony został artysta tworzący swoją własną „biografię”¹⁹. Nie tylko ta właściwość wyróżnia opis: jest on też jedyną ze „słynnych ekfraz” *Eneidy* opowiadającą wydarzenia mitologiczne – w odróżnieniu od pozostałych, będących obrazami przeszłości bądź przyszłości Trojan (czy też: Rzymian *in spe*)²⁰. W związku z tą wyjątkowością ciężar interpretacji w znacznej mierze spoczywa na ustaleniu, do kogo należy głos, który słyszymy najpierw, gdy wypowiada żalotne *miserum!* (*Aen.* VI 21), i później, gdy zwraca się do dawno przecież zmarłego Ikara.

Czy możliwe jest, by słowa te wypowiadał Dedal? Nie sądzę: językiem Dedala są przecież płaskorzeźby. Gdyby tutaj dopuścić użycie przez niego czegoś

demonstrates; rather, it is the interweaving of plot with image that both intensifies meaning and challenges interpretation, both demands and denies comprehension” – B. Weiden Boyd, op. cit., s. 90.

¹⁵Niedościgniony jest w tym M. Putnam – zrównuje on Eneasza z tyloma postaciami, że można zwątpić, czy w ogóle istnieje ktoś taki jak „Eneasza”. Zob. M.C.J. Putnam, *Daedalus, Virgil and the End of Art*, *AJPh* 108.2, 1987, *passim*.

¹⁶W. Fitzgerald, op. cit., s. 58–59.

¹⁷Zob. np. S. Stabryła, *Wstęp* [w:] P. Wergiliusz Maro, *Eneida*, przeł. T. Karyłowski, oprac. S. Stabryła, Wrocław – Gdańsk 1980, s. 68 i n.

¹⁸Fitzgerald wiąże „hybrydowość” *Eneidy* z odpowiednością między scenami ateńskimi i kretańskimi ekfrazy.

¹⁹Tak M.C.J. Putnam, op. cit., s. 173–174. Nie mogę się zgodzić: co z Prokne „opowiadającą” na tkaninie historię gwałtu dokonanego na niej przez szwagra? Zob. Ovid. *Met.* VI, 571–586.

²⁰Jak np. opis tarczy Eneasza wykonanej przez Wulkana.

w rodzaju wygrawerowanej inskrypcji, nie zaistniałby też problem z przedstawieniem – a raczej nieprzedstawieniem – śmierci Ikara, bo artysta mógłby po prostu napisać to, czego nie był w stanie wyrazić obrazem. Czy zatem możliwe jest, by słowa te wypowiadał Eneasz albo jeden z jego towarzyszy? Eneasz jest przecież, jako prawdziwy bohater epicki, dość egzaltowaną figurą – nie wstydzi się łez, więc czemu nie miałby mu się wyrwać okrzyk współczucia dla siedmiu chłopców, którym przeznaczony jest zostać karmą dla Minotaura²¹? To prawdopodobne – sądzę jednak, że poeta opatrzyłby wykrzyknik adnotacją na temat tego, kto wypowiada słowo. Ale może wypowiedzieli je jednocześnie wszyscy obecni? Raczej nie – pamiętajmy, że mamy do czynienia z reliefem, a nie z filmem czy słuchowiskiem. Dzieło dynamiczne, jak film, samo steruje reakcjami widowni: wszyscy oglądający podskakują dokładnie w momencie, gdy zniecka pojawia się potwór, i płaczą dokładnie wtedy, gdy amant jest porzucany przez kochankę. Statyczne dzieło sztuki – zwłaszcza omawiana płaskorzeźba, która bardziej niż do obrazu zdaje się być podobna do komiksu – wymusza zindywidualizowany (do pewnego stopnia) odbiór i niejako dostosowuje się do tempa reakcji odbiorcy. Nie sądzę zatem, by cała drużyna z Eneaszem na czele wzruszyła się dokładnie w tej samej chwili. Kto zatem? Sam Wergiliusz, oczywiście²². To on dwukrotnie pojawia się w tej scenie, wykazując swoje głębokie współczucie dla bohatera rzeźbionych wydarzeń. A okazuje je dlatego, że utożsamia się z Dedalem, co spróbuję udowodnić.

Zarówno Dedal, jak i Wergiliusz są twórcami, to oczywiste. Obaj też – jak już zostało powiedziane – tworzą dzieła-hybrydy. Obaj doświadczyli jakiejś formy wygnania – Dedal wówczas, gdy wyrokiem sądu ateńskiego został skazany na banicję za zabicie terminującego u niego siostrzeńca, Telosa, zdradzającego oznaki talentu, którym mógłby przerosnąć mistrza²³; Wergiliusz – gdy w 40 r. p.n.e. jakiś weteran, mimo formalnego zabezpieczenia majątku poety w Mantui przed konfiskatami rozpoczętymi rok wcześniej, siłą odebrał mu posiadłość. Maron zdołał ostatecznie uzyskać wsparcie Oktawiana i odzyskał majątek, ale przejścia tego okresu silnie nim wstrząsnęły²⁴. Analogie biograficzne można mnożyć – skupmy się więc na tych poszlakach, które przekazuje sam tekst.

Wspomniane wypowiedzi – *miserum!* i apostrofa do Ikara – tworzą coś na kształt ramy ekfrazy, znajdują się bowiem odpowiednio w jej pierwszym i dwóch ostatnich zdaniach, stanowiących umowną granicę między światem

²¹ Z doskonałym wyczuciem psychologii pisze o tym Zarker: zwraca uwagę na to, iż wzmianka o śmierci młodych chłopców prawdopodobnie nasuwa Eneaszowi myśl o tym, iż na szczęście jego własny syn, Askaniusz, jest wciąż przy nim – cały i zdrowy. Zob. J.W. Zarker, op. cit., s. 221, przyp. 6.

²² Podobnie Serwiusz: „MISERUM dolentis interieccio, ac si diceret ‘nefas’. Et quid est ‘miserum’ subiunxit dicens ‘septena quotannis corpora natorum’”.

²³ Zob. np. P. Grimal, op. cit., s. v. Dedal, s. 69.

²⁴ Zob. S. Stabryła, *Wergiliusz. Świat poetycki*, Wrocław–Łódź 1987, s. 35–43.

Dedala a światem Eneasza²⁵. Zdaje się to sugerować, że Wergiliusz „bierze w ramę” swojej wypowiedzi historię Dedala, jakby podkreślając związek jego postaci z sobą samym.

Ale przecież – można się słusznie oburzyć – Dedal nie był poetą, lecz budowniczym! Dlaczego akurat jego miałby sobie wybrać Wergiliusz na *alter ego*, skoro było tyle innych mitycznych postaci bliżej związanych z poezją? Zamiast udzielać najbanalniejszej odpowiedzi – „tylko Dedal był twórcą labiryntu” – zwróćmy uwagę na jeszcze jedną rzecz: gdy Eneasza i jego ludzie oglądają scenę, autor informuje nas, że niemal „omnia *perlegerent oculis*” (*Aen.* VI 33). Poetycko *perlegere* może oznaczać „przyjrzeć się, przebiegać wzrokiem, przeglądać, sprawdzać”, przede wszystkim jednak znaczy „przeczytać (do końca)”²⁶. Najwyraźniej zatem dla potrzeb metafory Wergiliusz uczynił z Dedala pisarza.

To nie koniec podobieństw. Wiemy, że *Eneida* była dziełem nieukończonym; że Wergiliusz, nie mogąc nadać jej ostatniego szlif, na łożu śmierci nakazał spalić epos jako niedoskonały²⁷. Na szczęście tym razem woli zmarłego nie wysłuchano. Istnieje jednak „spiskowa” teoria, jakoby sam Wergiliusz obawiał się, iż po jego śmierci dzieło ulegnie dezintegracji, i ślady tego lęku pozostały w utworze²⁸. Czyż takim śladem nie jest właśnie „niepełna” ekfrazy przedstawiająca „dzieło życia” Dedala – Wergiliusza? Nigdy nie poznamy „ostatecznej” wersji *Eneidy*, tak samo jak na zawsze pozostanie dla nas tajemnicą rozwiązanie wergiliańskiej wersji mitu o Dedalu.

Krok po kroku zbliżamy się do labiryntu jako takiego²⁹. Jak już wspomniałam, W. Fitzgerald łączy jego obraz w tym przedstawieniu z „labiryntem przeszłości”. W.F.J. Knight widział w labiryncie i ukrytym w nim Minotaurze symbole tajemnicy, całej zaś scenie u wrót świątyni w Cumae przypisywał charakter misteryjny³⁰. Dla H.C. Rutledge’a relief przedstawiający historię Dedala jest tak naprawdę opowieścią o Eneaszu (choć, jego zdaniem, Eneasza nie był tego świadomy), a sam labirynt miał być prefiguracją labiryntu podziemi, do którego

²⁵Mówiąc o granicy między światem Dedala a światem Eneasza, mam na myśli nie początek „historii o Dedalu” (*Aen.* VI 14), lecz moment, w którym narrator *Eneidy* „oddaje głos płaskorzeźbie” – *Aen.* VI 20. Powrót do świata Eneasza, poprzedzony graniczną apostrofą do Ikara, następuje wraz z wersem 33.

²⁶SŁP, t. III, s. 107.

²⁷Zob. np. M. Brożek, *Historia literatury łacińskiej*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, s. 299–300.

²⁸Koncepcję taką przedstawia E. Oliensis, *Sibylline Syllables: The Intratextual „Aeneid”*, *PCPhS* 50, 2004, s. 24–45, zwł. s. 39–44.

²⁹Labirynt przedstawiony przez Dedala na drzwiach świątyni, nie wiedzieć czemu, wielu badaczom i badaczkom – na przykład wymienionym przeze mnie w tym samym akapicie – jawi się jako najważniejszy element omawianego tu fragmentu. Interpretacje tego rodzaju, jakkolwiek nieraz bardzo spójne i atrakcyjne, zdają się naruszać jedność ekfrazy poprzez umniejszanie znaczenia pozostałych jej elementów.

³⁰W. F. J. Knight, *Vergil and the Maze*, *CR* 43.6, 1929, s. 212–213.

bohater zstąpi jeszcze w tej samej księdze, oraz labiryntu intryg, ponad który będzie musiał wznieść się w Lacjum, nim Trojanom wolno będzie osiedlić się w Italii³¹. Ciekawa jest także wersja Zarkera, który w labiryncie widzi przede wszystkim „pole do popisu” dla niewymienionego z imienia Tezeusza, stanowiącego – jako *impius* – przeciwieństwo Eneasza, którego podstawową cechą jest *pietas*³².

Ja z kolei przyjąłem, że dzieło Dedala ma reprezentować *Eneidę* i że Dedal stanowi *alter ego* Marona. Dedal jest twórcą labiryntu, który przechowuje tajemnicę – Minotaura. Wergiliusz stworzył labirynt *Eneidy*, a na pewno labirynt szóstej, „apokaliptycznej”³³ księgi. Ktoś mógłby powiedzieć: przecież Dedal stworzył dwa labirynty – jeden prawdziwy, drugi – wyrzeźbiony na drzwiach. Ale Wergiliusz także jest twórcą podwójnego labiryntu: *Eneidy* i opisanego w niej labiryntowego reliefu. Jedyna chyba różnica tkwi w tym, iż Dedal, w przeciwieństwie do Wergiliusza, ostatecznie *resolvit* swoje *ambages* (*Aen.* VI 29).

Dedala do Wergiliusza porównuje także Sergio Casali. Zbudował on niezwykle przekonującą interpretację sceny, wychodząc od postawionego również przeze mnie pytania: co zobaczyłby Eneasza, gdyby nie przybycie wieszczki? Casali odpowiada: scenę porzucenia Ariadny przez Tezeusza³⁴. Albowiem jakkolwiek historia przedstawiona na drzwiach jest historią Dedala, rozumuje badacz, trzeba wziąć pod uwagę, iż splata się ona z historią Tezeusza i Ariadny – to po pierwsze. Po drugie: znane nam są dalsze epizody z życia Dedala (pościg Minosa, służba u króla Kokalosa i towarzyszące jej perypetie), ale narrator wyraźnie stwierdza, że po niefortunnym locie „*redditus his primus terris tibi, Phoebe, sacra vit / remigium alarum atque immania templa*” (*Aen.* VI 19), a zatem świątynia powstała jeszcze przed przybyciem budowniczego na Sycylię. Na tym etapie swego życia Dedal, nie chcąc opowiedzieć o śmierci Ikara, po prostu nie miałby o czym opowiadać. Pozostają Tezeusz i Ariadna czy raczej Ariadna i jej tragiczna historia.

Casali opiera swoje przypuszczenie na dawno już zauważonej odpowiedniości między mówiącymi o labiryncie Dedala wersami *Aen.* VI 27–30 a – także opisującym kreteński labirynt – fragmentem z *Pieśni LXIV* Katullusa (ww. 112–115). W C. LXIV, jak wiemy, mowa jest między innymi o porzuceniu Ariadny przez Tezeusza. Historia ta opowiedziana została w formie ekfrazy: jako opis kapy na łożu ślubnym Peleusa i Tetydy³⁵. A zatem „tekst w tekście” Wergiliusza

³¹ H. C. Rutledge, *The Opening of „Aeneid” 6*, CJ 67.2, 1971–1972, s. 110–115.

³² J. W. Zarker, op. cit., passim.

³³ Tak R. G. Austin, op. cit., s. 30.

³⁴ S. Casali, op. cit., s. 4.

³⁵ Skomplikowane zagadnienia narracji i perspektywy w C. LXIV wnikliwie omawia J. Haig Gaisser, *Threads in the Labyrinth: Competing Views and Voices in Catullus LXIV*, „American Journal of Philology” 116.4, 1995, s. 579–616. Z kolei artykuł E. Theodorakopoulos przynosi ciekawe ujęcie zagadnienia powiązań intratekstualnych utworu: *Catullus, 64: Footprints in the*

mógłby nawiązywać do „tekstu w tekście” Katullusa, poruszającego tę samą tematykę. Tyle że Wergiliusz opuszcza niewygodny fragment o nieprawości popełnionej przez herosa, który Katullus omawia szeroko. Dlaczego „niewygodny”? To wyjaśni się, uważa Casali, gdy wrócimy do IV księgi *Eneidy*, w której Eneasza robi dokładnie to samo, co niegdyś uczynił Tezeusz: bez żalu porzuca kochającą go kobietę, która przysłała mu z pomocą wówczas, gdy najbardziej tego potrzebował. Tu objawia się, pisze badacz, słynna litość Wergiliusza dla pokonanych³⁶. Po tym, co zrobił Dydonie, Eneasza jest w oczach poety równie niewdzięczny jak Tezeusz, wielki bezbożnik mitologii, skazany na wieczne siedzenie na krześle (bądź skale) w głębiach Tartaru. Ale tego przecież nie może Wergiliusz napisać otwarcie, skoro Eneasza ma być wzorem – stąd imię Tezeusza prawie nie pojawia się w tekście. I tak litujący się nad miłością królowny i – wcześniej – królowej Dedal staje się prototypem Wergiliusza, który ma wiele współczucia dla niegodziwie potraktowanej przez Eneasza Dydony.

Ale Tezeusz, o którym już kilkakrotnie zostało powiedziane, że jest wielkim nieobecny tej ekfrazy, nie jest w swojej nieobecności jedyny. Brakuje tutaj kogoś znacznie ważniejszego: Ikara. Badacze nie mogą wybaczyć Dedalowi tego zamknięcia, mówiąc zazwyczaj o jego porażce jako artysty³⁷. Michael Putnam, który akurat jest nastawiony bardziej współczująco, pisze, że ukłucie żalu po stracie Ikara sprawia, iż Dedal staje się w ogóle niezdolny do tworzenia sztuki³⁸. Nie zgadza się to jednak z wersją, jakoby opisana przez Wergiliusza treść reliefu nie była kompletna. Trauma nie jest blokadą dla sztuki Dedala w ogóle – to raczej sztuka nie potrafi wyrazić tego, co jest traumą. Na szczęście w tym momencie z pomocą przychodzi Wergiliusz i – jakkolwiek jest narratorem współczującym, zwłaszcza Dedalowi, swojemu *alter ego* – wyraża słowami to, czego Dedal nie był w stanie wyrazić poprzez płaskorzeźbę. W ten sposób zdaje się mówić: są rany, których artysta nie powinien rozdrapywać swą sztuką. Są doświadczenia, o których można mówić tylko pośrednio. Albo, gdyby podejść do tego bardziej intelektualnie niż emocjonalnie, jest to pytanie dla czytelnika bądź czytelniczki: co lub kto jest Ikarem *Eneidy*?

Artykuł Casalego przytoczyłam tak szeroko, ponieważ jego wnioski

Labyrinth, [w:] *Intratextuality: Greek and Roman Textual Relations*, red. A. Sharrock i H. Morales, New York 2000, s. 115–142.

³⁶Najtrafniej ujął to M. Paschalis: „The poet’s sympathy for the underdogs of legend is well-known” – M. Paschalis, op. cit., s. 39.

³⁷Np. „In his role as father Daedalus is a double artistic failure, first incapable of completely imitating nature, then unable to mime the disastrous results of this inadequacy” – M.C.J. Putnam, op. cit., s. 178. Inną interpretację proponuje Paschalis, który uważa, że historia przedstawiona na wrotach została przefiltrowana przez tragiczne doświadczenie Dedala – stąd wspomniana już powtarzalność motywu śmierci młodych ludzi. Zob. M. Paschalis, op. cit., s. 35 i n.

³⁸„Finally he becomes the victim of dolor, of the spasm of grief for his lost son, and this distress results in his inability to create at all. Death renders this artist artless” – M.C.J. Putnam, op. cit., s. 182–183.

korespondują z moją interpretacją znaczenia wrót. Dla jej pełnego zrozumienia trzeba przyrzeć się słowom, które wypowiada wieszczka Dejfobe:

Non hoc ista sibi tempus spectacula poscit;
nunc grege de intacta septem mactare iuencos
praestiterit, totidem lectas ex more bidentis. (Aen. VI 37–39)

W obliczu tragicznej historii Dedala słowa Sybilli rażą obcesowością i nieczułością. Przyjrzyjmy się im jednak w świetle autotematycznej interpretacji, którą tu proponuję: zakładając, że historia opowiedziana przez Dedala jest tak naprawdę *Eneidą*, a w najściślejszym znaczeniu: jej dotychczasowymi (I–VI) księgami, których najbardziej wyrazistym wątkiem były perypetie miłosne Eneasza i Dydony, słowa wieszczki nie zapowiadają niczego innego, jak tylko przejście od „odysejoidalnej” do „iliadoidalnej” części utworu. Romanse się skończyły, najwyższy czas zająć się czymś poważnym, mówi Sybilla. Taka interpretacja jej słów zdaje się uprawniona także przez fakt, iż pojawiają się one właśnie w szóstej, granicznej dla obu części księdze.

Słowa Sybilli możemy rozumieć jeszcze inaczej, gdy przypomnimy sobie propagandową funkcję *Eneidy*³⁹. Okazuje się wówczas, że wieszczka mówi tak naprawdę nie do Eneasza i jego towarzyszy, lecz do czytelnika i czytelniczki (w Rzymie raczej: słuchacza i słuchaczki): porzuć te zwoje i idź składać ofiary, a potem walcz i buduj pomyślną przyszłość Rzymu⁴⁰! A gdy dodamy, że Dejfobe była kapłanką Apollina (dokładniej: *una Phoebi Triviaeque sacerdos*) służącą w *aurea templa*⁴¹, a Apollo był bóstwem szczególnie czczonym przez Oktawiana, który temuż bogu zbudował olśniewającą świątynię na Palatynie⁴², wieszczka zacznie jawić nam się niemal jako głos samego Augusta, przypominającego czytelnikom i czytelniczkom ksiąg o tym, co tak naprawdę ma być misją jego epoki. Czytelnikom – a może właśnie Wergiliuszowi? Czy można przypuszczać, że poeta zdobył się w tym miejscu na autoironiczny przytyk, swego rodzaju „hola, wierszokleto, dość tych bzdur”?

Podsumujmy to, co przypuszczalnie poeta chciał nam powiedzieć o sobie, gdy tworzył ten opis drzwi. Wkomponowując historię o Dedalu w metatekstową ramę bezpośredniej wypowiedzi poetyckiej – wypowiedzi jakby ponad głowami czytelników i czytelniczek, przypominającej rozmowę dwóch kolegów po

³⁹Hipotezę, jakoby swój „program”, którego częścią miałyby być także *Eneida*, i który wiązał się ściśle z polityką Oktawiana, Wergiliusz zawarł już w *Georgikach*, przedstawia D. Meban, *Temple Building, Primus Language and the Proem to Virgil's Third Georgic*, CPh 103, 2008, s. 150–174.

⁴⁰M.C.J. Putnam, op. cit., s. 174, uważa, iż przesłanie *Eneidy* tkwi właśnie m. in. w postulatcie supremacji dążeń militarno-politycznych nad artystycznymi.

⁴¹Zob. J.W. Zarker, op. cit., s. 110–116.

⁴²Zob. np. J. A. Ostrowski, *Starożytny Rzym. Polityka i sztuka*, Warszawa – Kraków 1999, s. 202–204.

piórze (czy też rylcu) – Wergiliusz wskazał na siebie jako na nowego Dedala, genialnego twórcę hybryd. Zarazem wskazał na skomplikowaną – labiryntową – naturę swojej sztuki, symbolicznej i mówiącej nie wprost. Ukazał przy tym swojego bohatera w niezbyt pozytywnym świetle – i zarazem nie stracił go z *pietas*-tału. Pokazał, że nie można „oderwać” twórcy od jego dzieła; że dzieło jest zewnętrzną reprezentacją życia wewnętrznego jednostki twórczej. A przy tym wszystkim po mistrzowsku wypełnił zadania, jakie nakładała na niego misja stworzenia narodowej epopei zgodnie z duchem polityki Oktawiana Augusta.

VERGILIUS LABYRINTHI INVENTOR

Summariu m

Romani antiqui putabant litteras aedificiis similes esse. Nonnulli scriptores Latini tali modo metaphoras suas composuerunt, ut descriptio aedificii una cum descriptione operis poetici esset. *Aeneis* etiam effigiem suam continet, quae est ecphrasis portae templi Apollinis.

In fabulam Aeneae Vergilius fabulam Daedali introduxit, quae diu doctis ad nihil pertinere videbatur. Falsissime quidem, quia non solum coniunctio fabularum existit, sed etiam multae sunt causae fabulae Daedali hoc loco imponendae. Imprimis caelamen monstrat multos casus ex vita Daedali et Aeneae similes fuisse, deinde ostendere Daedalum creatorem hybridarum esse videtur. *Aeneis* etiam hybrida est, quia constat ex duabus partibus, quae sunt, ut ita dicam, „pars Odysseica” et „pars Iliadica”. Utri (Daedalus Vergiliusque scilicet) sunt ergo creatores hybridarum. Maximi momenti est quaestio: quis dicit “miserum!” in hac parte poematis? Aucatrix commentationis censet illum clamantem Vergilium esse, quia poeta constructorem „alter ego” suum esse credebat. Aucatrix scripsit etiam imaginem illam, in qua caelata est fabula de Minotauro sine Theseo, viam esse pietatis Aeneae minuendae. Scripsit verba illa quoque opinionem Vergilii de natura poesis et vocem Augusti absconditam esse.