

Ана ПЕТКОВИЋ

anpetkov@f.bg.ac.rs

ФАТАМОРГАНА У ПАРИЗУ: ШАРЛ БОДЛЕР И МИТОПОЕТСКИ ПРОСТОР РИМСКИХ ПЕСНИКА

Универзитет у Београду
Филозофски факултет

Апстракт: У раду се анализира утицај римске поезије на лирику Шарла Бодлера, посебно у песми *Џилин 2* која се у научној литератури најчешће упоређује са Хорацијевом одом 3.30. Аутор текста настоји да ову песму посматра у ширем контексту поетских утицаја у грчкој и римској лирици, у контексту античке књижевне критике и ликовних уметности у доба антике и у новом веку. Лирски идентитет у *Џилину 2* постепено се изграђује у метафори сложеној од низа хомеосемичних слика смрти и разградње. Ове слике евоцирају однос смрти, пролазности и вечности у различитим уметничким кодовима, док је њихов међусобни однос условљен хијерархијом коју је Бодлер установио у есеју *Сликар модерној живоји*.

Евокација кључних митопоетских и историјских локуса у Катувовим, Вергилијевим, Хорацијевим и Овидијевим песмама, митолошка контаминација и алузије на учење о узвишеном стилу у расправи Псеудо Лонгина, доприносе изједначавању идентитета и спајању митопоетског, историјског и „личног“ хронотопа у *Џилину 2* и у *Цвећу зла*.

Кључне речи: Троја, римска елегича, Овидије, Понт, сплин, *vanitas*, Катул, Мемнон, узвишено

Бодлерови изгнаници заробљеници и сви напуштени који плачу, како примећује Жан Старобински, заправо су и песници елегича. Архетипски текст нарицања код Бодлера јесте елегича у којој Овидије описује ноћ када је напустио Рим, како би отишао у прогонство у Понт, остављајући за собом кућу попут разрушене Троје (Starobinski 2006: 23–24). Када у нацртима за предговор уз *Цвеће зла* Бодлер говори о својим „плагијатима“, међу римским песницима он помиње Вергилија и Стација, али не и Овидија, чије се име јавља у песмама *Симбијотичка ужаса* и *Лабуд* (*Horreur sympathique*, 7; *Le Cygne*, 1. 25). У овим нацртима не помиње се ни Хорације, иако се *Џилин 2* најчешће упоређује с одом 3.30 (Lowrie 1997).

И сам Хорације се у свом најчувенијем аутоепитафу представља као „први проналазач“ римске лирике (*primus inventor*), али при томе у овом „надгробном натпису“ као своје заслуге (*merita*) он наводи преображавање „еолске песме“ у римску, уз алузију на елегантни

александријски стил новог песничког дискурса: *...говориће се... да сам њрви еолску њесму дођерао у италиски мейар. (dicar... princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos. Carm. 3.30.13–14)*. Слава песника у будућности условљена је његовом нераскидивом везом с великим претходницима. Метонимија „еолска песма“ у оди 3.30 односи се на целокупну грчку поетску традицију, на старије песнике чија имена Хорације наводи у појединим одама, на преузете метричке схеме, мотиве, песничке слике и фразе које се јављају у сталним алузијама и парафразама старијих текстова постављених у основу *Ода*, али и на млађе песнике хеленистичког доба, чију технику Хорације преузима не помињући њихова имена. Ако се сензибилитет песничког гласа у *Цвећу зла* може сматрати превасходно овидијевским, Хорације представља нормативно полазиште у збирци која говори о освајању и рушењу једне „нове Троје“.

У Хорацијевим *Одама* изражава се традиционалан став песника који пева за публику чије вредности његова поезија преноси и потврђује. Добар глас (*fama*) услов је трајања песме, будући да се поетска слава (*laus*) оцењује превасходно мером јавног признања, што је поједине истраживаче наводило на помисао о секуларизацији улоге песника у римском друштву (Commager 1962: 19–20), мада је добар глас „међу свима“ основни критеријум изврсности певача још код Хомера. У *Одама* се обликује социјални, религиозни и политички идентитет друштвене заједнице, чувају и преносе темељне моралне и естетске вредности римске културе, а складан однос песника и публике подразумева свест о целовитом културном и моралном кодексу као медијуму међусобног разумевања. Било да песник користи троп позајмљен из језика мистерија (*odi profanum volgus et arceo*, *Carm.* 3.1.1), када наступа у улози критичара савременог морала и пророка несрећа као казне за наслеђене „тројанске“ пороке, или да својој новој „народној“ књизи песама допадљивог „дневног“ садржаја прориче кратак живот (*carus eris Romae donec te deserat aetas*, *Epist.* 1.20.10), Хорацијев званични песнички портрет обликује се кроз смену метапоетичких изјава о лојалности утицајним личностима „у рату и миру“ (*me primis urbis belli placuisse domique*, *Epist.* 1.20.23) и о популарности међу грађанима, који на улицама Рима препознају певача „римске лире“ вољом Мелпомене: *Што њевам надахнућ и свима граћ, ако сам граћ, њвоја је воља (Quod spiro et placeo, si placeo, tuum est. Carm. 4.3.24)*. У одама које настављају традицију грчке химнографије Хорације своју песму, у мимези ритуалног извођења, смешта у посвећено време (*sacro tempore*) и у молитви као извору песничког надахнућа захваљује Аполону, градитељу Троје и првом „оснивачу“ Рима: *Дах ми је Феб, Феб вешићину / њесничку дао и њесника име (spiritum Phoebus mihi, Phoebus artem / carminis nomenque dedit poetae. Carm. 4.6.29–30)*.

У *Посланицама*, Хорације говори да песник мора бити користан за друштво (*utilis urbi* Ep. 2.1.124). У *Посланици Пизонима* изводи етиологију песника-градитеља од митских певача: Орфеја, који је у Аполоновом надахнућу одвратио „дивље људе“ од убиства и омофагије (*silvestris homines sacer **interpretresque deorum** / **caedibus et victu foedo** deterruit Orpheus*) и Амфиона, „оснивача Тебе“, који је уз музику лире подигао градске зидине (*Amphion, **Thebanae conditor Urbis***, Ad Pis. 391–923, 94). Међу архајским песницима Хорације издваја „знаменитог Хомера“ и Тиртеја (*insignis Homerus Tyrtaeusque*) како би нагласио превасходно нормативну улогу поезије, чији је циљ да подстиче грађане на поштовање светог, на брак, закон, изградњу градова (*oppida moliri*) и одржавање „хомерског“ ратничког духа. Глагол *condo* у римској поезији означава оснивање родова и изградњу градова (Ad Pis. 396–403). И Вергилије, у закључку своје амбивалентне похвале Енеји, помиње „подвиг оснивања/прослављања римског рода“ (*tantae molis erat Romanam condere gentem*, Vg, Aen. 1.33). „Оснивање“ се подједнако односи и на песничко наслеђе, на формирање духа нације као грађевине по значају равне градским зидинама.

У оди 3.30 Хорације своју песму поставља у средиште културног простора. Глас ангажоване поезије преноси и чува моралне и естетске вредности света (*orbis*), чији је центар Рим (*urbs*). Тај центар одређује и Хорацијеве временске границе. Док Пиндар, да би описао „вечну песму“, користи симболични број десет хиљада (*μυρίον χρόνον*, Pind. Isth. 5.28), код Хорација је схватање о вечности условљено границама римског културног простора – песма траје „све док се на Капитол уздиже понтифекс у пратњи ћутљиве девојке“ (*dum Capitolium / scandet cum tacita virgine pontifex*) и док постоји римска публика. Хорацијева ода живи онолико колико и *urbs aeterna*, у чију виталност, власт и утицај песник не сумња. Као мимеза Хомерових делских девојака (*κοῦραι Δηλιάδες*), које у Аполоновом светилишту у бесмртном хору вечно славе и „слепог човека са Хија“ (Hom. Hymn. 3.165–178), римске девојке и младићи вечно ће изводити Хорацијеве стихове у *Сћолејиној њесми*. Девојка (*virgo*), и када постане невеста (*nupta*), помињаће у песми Хорацијево име, одржавајући у животу заједницу (Carm. 4.6.31–44), као што вечни узлазак свештеника на Капитол у пратњи весталке, поред временских и просторних граница, програмски одређује и римску суштину његове поезије.

Инверзија хармоничног односа песника, богова и публике, приказаног у Хорацијевој оди 3.30, код Бодлера се наговештава у *Париским сликама*. Парижани су бледе, пролазне сенке Хорацијевих Римљана, испуњених ентузијазмом колико и сам римски песник. Једна од Бодлерових „малих старица“, заљубљена *Весталка* (*Vestale enatourée*), као порочна гротеска свештенице култа Весте, према чијем се трајању код Хорација одмерава вечност, постаје мера коре-

ните промене у природи песничког гласа. Вечно уздизање Весталке на Капитол у *Париским сликама* одражава се у лику остареле глумице, Талијине свештенице „код умрлог Фраскатија“, која, сада већ безимена, неповратно тоне у заборав. Бодлерове старице пролазе улицама Париза као бледе копије архајског хора. Песник их замишља као девојчице како би, у узалудном покушају да пролазно претвори у вечно, понеку назвао именом, као што то чини Сапфо када се обраћа младој Анакторији или Гонгили. Али, код Бодлера, то су имена жена познатих у Грчкој и у Риму: *Та чудовишта, некада су биле жене, / Ејонина или Лауга! (Ces monstres disloqués furent jadis des femmes, / Eponine ou Laïs!)*. Избледела младост париских „бивших жена“ одражава, колико је то могуће, и младост ноћне, ониричне модерности – осунчану антику, златни век човечанства. *Париске слике* долазе и после слика римског тријумфа, семантичког средишта друштвене меморије Царства и визуелне репрезентације моћи која привремено доводи, у центар, оно што је маргинално – на пример, грчку културу или поражене владаре римске провинције Египат – само да би потврдила опозицију маргине и центра. И сам Хорације (*ex humili potens*) учествује у томе тријумфу, косе овенчане делфијским ловором (*Delphica lauro*), по вољи богиње надахнућа. У старом Паризу на умору тријумф остаје само као ефемерни траг смрти у остарелим, окамењеним цртама лица: *Њено мермерно чело било је извајано за ловорику! (Son front de marbre avait l'air fait pour le laurier!)*.

Бодлерове старице означавају нову дефиницију центра. Оне су „грбава, сломљена или крива чудовишта“ (*Monstres brisés, bossus / Ou tordus*). Такав је и старац који се појављује у „прљавој жутој магли“ – мираж у жутом песку – и, поштапајући се, гази по блату и снегу, умножен у седам истоветних ликова. Иконографија Времена међу рушевинама (Panofsky 1939: 83), лако се преноси из Османовог Париза у настајању у грчки полис или у „магловиту Сахару“:

Il n'était pas voûté, mais cassé, son échine
Faisant avec sa jambe un parfait angle droit,
Si bien que son bâton, parachevant sa mine,
Lui donnait la tournure et le pas maladroit

D'un quadrupède infirme ou d'un juif à trois pattes.
(*Les Sept vieillards*, 4, 21–22)

[Није савијен био, него сломљен – кичма му је
чини́ла са ногом савршен угао прав,
а његов штап, да лик тај доврши,
додавао је држању и корак искошени

четвороношца немоћног ил' Јеврејина на три ноге.]

Ко је овај старац? – пита нас глас песника. *Шта је четвороноги, двоноги и троноги (тетрапουν ἢ δὲ δίπουν τι τρίπουν, Eur. fr. 2 Jouan, Van Looy)?* Ко може бити, попут Феникса, сопствени отац и син? Његов „грозничав и узбуђен дух“ (*l'esprit fiévreux et trouble*) покушава да реши загонетку (*le mystère*), лутајући као „стара лађа без јарбола по чудовишном мору и без крме“ (*vieille gabarre Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords!*). Старац је „сломљен“ као и мале старице, као и сам град: *Le vieux Paris n'est plus*. Центар и маргина, зима и пустињска жега, спојени су као у једном „тужном мозгу“ и у сећању:

Ruines! ma famille! ô cerveaux congénères!

Je vous fais chaque soir un solennel adieu!

(*Les petites vieilles*, 4, 21–22)

[Рушевине! Мој роде! Мозгови блиски!

Сваке вечери вам шаљем свечано збогом!]

И песник је рушевина, огромна рушевина сломљена у појасу, која поздравља своју мајку у пустињи. У *Смрти уметника* Бодлер се враћа реторици Хорацијеве оде 3.30 у новој инверзији метафоре непролазне песничке славе. У сећању на Хорацијев текст, апокалиптичне алегорије у завршној строфи песме, хтонски „чудни и мрачни Каптол“ (*étrange et somber Capitoile*), води уметника у жељену смрт, и најављује слику заједничке гробнице и „древне Сфинге“, која у завршној строфи *Силина* 2, заборављена, немо „звучи“ на крају дана у вечној тужбалици, и раздваја оне који памте од оних што заборављају. Усамљеност уклетог песника заменила је класични, уравнотежени однос песника и публике (*poeta, di, primi Urbis / populus, profanum vulgus*) на којем се код Хорација инсистира већ у првој оди.

Хорацијева сфрагида на почетку збирке *Oga* обележава деловање надахнућа, песнички глас измењен под утицајем богова. Венац од бршљана на челу симпозијаста (*hederae*) у архајској поезији и сликарству маркира прелаз из сфере свакодневног у област сакралног. Мада венац на челу песника, према његовим речима, замагљује границе људског и божанског у његовој природи, традиционалне представе наслеђене из архајске усмене поезије у римској лирици спајају се са сликом хеленистичке литерарности. Зато венац „одваја“ Хорација од обичних људи (*populus*). Вишезначност метафоре „бршљан, признање ученом челу“ (*doctarum hederarum praemia frontium*) одређена је, поред епитета „учен“ (*doctus*), и употребом глагола „уврстити/уплести“ (*insero*). Венац са симпозијума на крају оде прераста у венац антологије у који се „уплиће“ име римског песника, али амбивалентни глагол етимологије заједничке са именицом „венац“

(serta), евоцира и простор библиотеке: Хорације се поистовећује са свитком који његов први читалац, Мецена, сада може да смести на полицу поред свитака канонизованих лирских песника (*quodsi me lyricis vatibus inseres*).

Улогу ознаке новог лирског стила, бршљанов венац (*hederae*) има и у првој књизи *Tristia*. Овидије парафразира Хорацијеве стихове у елегiji написаној у облику посланице (*Trist.* 1.7). Песник у прогонству шаље писмо анонимном Римљанину, говорећи да би Дионисов венац (*hederae, Bacchica sertae*) на његовом портрету био сувишан. Одрицање од Дионисовог венца (*temporibus non est apta corona meis*) сведочи о промени песничког сензибилитета и о одрицању „римске“ поезије. Портрет протераног песника који одбија венац жртвованог бога служи као сфрагида на свитку његове „незваничне“, лиминалне збирке елегiji, пуне жалости за изгубљеним Римом. Овај необични Овидијев „аутопортрет“ одговара дисонантном стилу песника који своје римске елегije, *carmen et error*, представља као трагичку грешку (*ἀμαρτία*). Мотив се назире већ у *Мејшаморфозама*, у миту о кажњавању Арахне која се, у жељи за славом (*laus*), надмеће са Минервом, мајстором ткања „достојних дела богова“, и у „бласфемичном“ везу открива њихове неславне љубавне походе (*caelestia crimina Met.* 6.70, 1, 131). Будући да се кобна грешка и недавни преокрет у песниковој судбини у *Tristia* представљају као трагички прелазак из среће у несрећу, он своје раније елегije назива именима митских оцеубица Едипа и Телегона (*Oedipodas Telgonosque voces, Trist.* 1.1.114). У Овидијевим црноморским тужбалицама „хрома песма неједнаког стиха“ (*clauda alterno carmina versu*) преображава се у остарелог хромог Едипа, постављајући основу за претварање трагичког јунака у метафору „хроме казне“.

Цвеће зла и *Силин 2* могу се посматрати и кроз призму развоја римске елегije. Хорацијеву оду 3.30 парафразирао је Проперције, а касније и Овидије. Поезија као „споменик“ (*monumentum*) и код римских елегичара најпре упућује на Хорацијеву песму „чвршћу од бронзе и вишу од пирамида, седишта краљева“ (*monumentum aere perennius regalique situ pyramidum altius*), али и на грешку старијег елегичара, Корнелија Гала, првог префекта Египта, који је страдао зато што је своје име и подвиге пожелео да овековечи репрезентативним киповима и почасним натписима на египатским пирамидама – према Диону Касију (*Dio* 56.23.5–7), мада позната прича може скривати и преступ против ауторитета цара (*Havener* 2016: 311–13). Поезија као залог памћења и споменик јавља се раније, у грчкој лирици, где се песма, у сталном усменом извођењу или урезана у виду натписа на надгробној стели (*μνημα, μνημῆιον*), поистовећује с непролазним сећањем (*μνήμη*). Зато и остарели Симонид, како преноси Елије Аристид, у свом аутоепитафу изјављује да се у тој „моћи“ с њим нико не може мерити:

μνήμην δ' οὐτινά φημι Σιμωνίδῃ ἰσοφάριζεν
 Οὐδοῦκονταετεί παιδί Λεωπρέεος
 (Ael. Aristid. Or. 28. 59s)

[Кажем да по сећању нико Симониду није раван,
 Леопреповом сину од осамдесет лета.]

Код Симонида „време оштрих зуба“, „време-свеукротитељ“, и „бућ“ не могу помрачити белину „посмртног покрова“, вечног плача (γούος) за ратницима палим код Термопила (ἐντάφιον δὲ τοιοῦτον εὐρώς οὔθ' ὁ πανδαμάτωρ ἀμαυρώσει χρόνος, Sim. fr. 531 Campbell). Зато се и у Хорацијевом епитафу *situs* разуме као амбивалентна реч („седиште“ / „бућ“), јер песник *Oda* гробнице египатских владара приказује и као материју подложну пропадању (Woodman 1974), док се код Овидија „трулежи старости“ (*tabida vetustas*), која нагриза споменике начињене од метала и камена, супротставља песма животворна за врлину (*carmine fit vivax virtus*, *Ex Pont.* 4.8.47–51). Топос врлине достојне вечног помена и порока „прекривених“ тишином заборава Хорације и Овидије наслеђују од Хесиода, Симонида и Пиндара.

Ако свака Проперцијева елегија савршеног облика (*forma*) траје као споменик Цинтијиној лепоти (*carmina erunt formae tot monumenta tuae*), као споменик лепоти града Рима и лек који омогућава да и сам песник, попут Хорација, „избегне“ деловање богиње Либитине, Овидије, у збирци *Amores*, у класичној парафрази Хорацијевог текста говори да ће после смрти жив остати његов „велики део“ (*vivam, parsque mei multa superstes erit. Am.* 1.15.39–42). Међутим, у елегији 3.3 у *Tristia*, састављеној у форми још једног писма, песник у страху од смрти у туђини шаље својој жени текст надгробног натписа с молбом да буде сахрањен у Риму. Болест у поднебљу које се налази „на крајњој граници непознатог света“ (*aeger in extremis ignoti partibus orbis*), значи да песник сумња и у само оздрављење (*incertus meae paene salutis, Trist.* 3.3.3–4). Елегију закључује Овидијев аутоепитаф, али он, у складу с традицијом, изјављује да су књиге елегија за њега „већи и трајнији споменик“ (*etenim maiora libelli / et diuturna magis sunt monumenta mihi*). Управо се изгнанство (*exilium*) представља као основни извор непролазне славе песника настрадалог због сопственог талента, како се говори у овом замишљеном надгробном натпису (*ingenio perii Naso poeta meo*). Његова последња жеља јесте да заувек почива под зидинама града (*suburbano solo*), док сам чами „у најудаљенијој земљи најдаљих народа“ (*in extremis populisque locisque*), „међу Сарматима и Гетима“ (*inter Sauromatas Getasque, Trist.* 3.3).

Овидијева инверзија Хорацијевог формуле бесмртне славе песника у *Tristia* 3.3. може бити прототип Бодлерове бесмртности у *Сџилину* 2. Уместо песме испред затворене капије девојке (*puella*), Овидије саставља параклауситирион пред „капијом смрти“ (*ianua*

sepulchri) и у молитви тражи да „врата погибије“ за њега више не буду затворена (*interitus clausas esse vetate fores! Trist. 3.2.23–30*). Учесник, могуће, у завери неопитагорејаца против цара, Овидије у Томима одбија, чини се, и питагорејску бесмртност душе:

Atque **utinam pereant** animae cum corpore nostrae,
effugiatque auidos **pars mihi** nulla rogos.
Nam si morte carens uacua uolat **altus** in aura
spiritus, et **Samii** sunt rata dicta **senis**,
inter Sarmaticas Romana uagabitur umbras,
perque feros Manes hospita **semper erit**.
(*Trist. 3.3.59–63*)

[О, кад би уједно умрла душа моја са телом,
да ме захвати свог гладне ломаче жар!
Ако се лишен смрти vine у високи етер
дух ми, а истинску реч старац са Сама зна,
лутаће вечно међ сенима пустим Сармата и римска –
сваки дивљачни Ман мислиће: његов је гост.]

Песник предвиђа да ће изгнанство (*exilium*) његове душе међу варварима трајати и после смрти, вечно (*semper*), попут вечне казне митских јунака, Прометеја, Сизифа, Тантала, Иксиона или Данаида, осуђених на стално понављање бесконачних мучења у Тартару.

Чини се да у *Силину* песничка бесмртност (*immortalité*), затрована бодлеровским сумором (*ennui*), евоцира управо вечно изгнанство Овидијеве душе у Томима:

Rien n'egale en longueur **les boiteuses journées**,
Quand sous les lourds flocons des neigeuses années
L'ennui, fruit de la morne incuriosité,
Prend les proportions de l'immortalité.
(*Spleen 2, 15–18*)

[Ништа не траје тако дуго као **хроми дани**,
када под тешким пахуљама година навејаних
сумор, плод жалосне нељубопитљивости,
поприми размере бесмртности.]

Метафора „хроми дани“ (*les bioteuses journées*) код Бодлера не означава само споро протицање времена, већ и споро пристизање казне за нову овидијевску грешку (*error*). Метафора потиче још од Хомера (*Il. 4.161; 9.501–5*). Епску слику споре казне богова, која је неумитна, мада долази касно, „тихим кораком“, евоцира и Тибул (*sera tamen tacitis Poena venit pedibus, Tib. 1.9.4*), али код Хорација спора

„хрома казна“ увек сустиже хитрог злочинца (*raro antecedentem scelestum / deseruit poena.... pede claudo*, Ног. *Carm.* 3.2.31–32).

Овидијева болест као наличје некадашње болести љубави, изазване римском доколицом (*otium*), у прогонству се претвара у савсим другачију патњу (*πάθος*) и жељу (*πόθος*). Ако се доколица као „пријатно зло“ (*τερπνὸν κακόν*), које се код Еурипида рађа у женским одајама (*θάλαμοι*, Eur. *Hipp.* 182, 384–85), у Риму није могла излечити ни напорним пословима на селу (*rura*), јер се управо ту људска душа поново укључује у животне токове природе (*Rem. am.* 135–98), у пријамелу једне црноморске елегике у контекст складне слике света, коју Овидије још чува у сећању као слику „златног века“ у домовини (*Saturnia tellus*), поставља се, по контрасту, аутоламентација песника. Време благотворно делује у свим деловима природе и наводи човека на правилан однос према биљном и животињском свету који га окружује. Култивисањем свега дивљег људски живот временом постаје одраз космичке хармоније. Само Овидије остаје изван тог тока благотворног сазревања. Време на Црном мору тече упоредо с развојем болести његовог клонулог духа (*mens aegra*). Фраза „тихим кораком“ (*tacito pede*) означава споро протицање времена у изгнанству као казне (*poena*):

cuncta potest igitur **tacito pede** lapsa **vetustas**,
praeterquam curas attenuare meas.
(*Trist.* 4.6.17–18)

[Свагда је моћно сазревање корака тихог у свему –
једино нема ту моћ мени да ублажи бол.]

Несклад уређене природе и унутрашњег стања песника условљен је деструктивним деловањем времена у некултивисаном поднебљу, где „зрелост“ (*vetustas*) може бити само „старост“. И сама земља, која остаје необрађена (*iners*), пустих поља и без винограда, не доноси плода (*poma negat regio*, *Trist.* 3.10.73). Време се у овим пределима смрти не развија:

stare putes, **adeo procedunt tempora tarde**,
et **peregit lentis passibus annus iter**.
(*Trist.* 5.10.5–6)

[Рекао би – време је стало – тако протиче тешко.
Лето превали пут једва – успори ход.]

Статично време (*στάσις*), као негација живота, влада у Тартару још од Хесиода. И код Хомера се кажњени јунаци не могу померити са места, да би вршили јуначка дела (*ἔργα*). Ово инферијално стање

стагнације код Овидија се одражава у сегментацији песничког дискурса као симптому болести изазване „климом“ која влада у земљи смрти. Заустављено време у Томима одређује итеративну наративност елигије и нагомилавање метафора и песничких слика. Умор, слабост и старост тела не значе само болест духа, већ и почетак „болести“ Овидијевог талента (*ingenium*) и песничког текста. Метафора Овидијеве болести састоји се од низа изосемичних слика разградње – песник се осећа као „рвач од умора успорене деснице“ (*luctor... cui sunt tarda brachia fessa mora*, 31–32), као рањени гладијатор који држи „копље огрезло у сопственој крви“ (*gladiator... cui tela suo sanguine tincta rubent*, 33–34) и као стара лађа (*navis... vetus*, 35–36).

Карактеристичне особине тужбалице, типичног женског дискурса, стварају у црноморским елигијама илузију бесконачног плача песника који „не може да остави оно што је већ добро урађено“, како примећује Сенека. Претерана емотивност, поновљене речи и песничке слике стварају у реторици често критиковану „разбијену композицију“ (*fracta compositio*) (Sen. Suas. 2.23; Quint. Inst. Or. 8.3.57). Стил традиционалне лирске врсте код Овидија се трансформише под утицајем „скитског“ азијанизма (Keith 2023). Тај стил, у реторици називан „леденим“ (*frigidus*), смењује александријску елганцију Овидијевих римских елигија у земљи „спаљеној вечним мразом“ (*Pontus ustus ab a adsiduo frigore*, Trist. 3.2.8).

Попут митских јунака *Метаморфоза*, и сам песник постаје део залеђеног црноморског пејзажа. Земља, вода и ваздух у Понту чине Овидија slabим, а његово изгладнело тело, поређењем с дрветом избледелог лишћа почетком зиме, евоцира епску слику људске пролазности:

... quique **per autumnum** percussis **frigore primo**
 est color in foliis, quae **noua** laesit **hiems**,
is mea membra tenet, nec uiribus alleuor ullis,
 et numquam **queruli** causa **doloris** abest.
 (Trist. 3.8.29–32)

[...као кад ујесен мразеви први поразе лишће,
 зима поново лед затегне, рани им пут,
 такве су боје удови моји лишени снаге –
 жалости овој бол трајни додаје глас.]

Овидијева реторичка хипербола, неплодна земља у којој „вечно влада зима“ (*semper hiems*), и сличност његових описа Понта са Вергилијевим описом Скитије (Vg. Georg. 3.349–83), изазивале су сумњу у прогонство песника као у историјску чињеницу (Fitton Brown 1985; Holleman 1985). Фиктивност Овидијевих описа, поред претварања историјске личности песника у митопоетски лик, што је уобичајено у традиционалним античким биографијама песника почев од Хоме-

рових животописа, наводи на помисао да и Овидијеви Скити, Гети и Сармати имају одговарајућу улогу у традиционалној схеми. Римски песник је у прогонству изгубио публику, будући да говори на домо-роцима страном, неразумљивом језику:

Barbarus hic ego sum, qui non intellegar ulli,
Et rident stolidi verba latina Getae;
Meque palam de me tuto male saepe loquuntur,
forsitan obiciunt exiliumque mihi.
(*Trist.* 5.10.37–40)

[Само сам варварин овде – да л' ико мој језик разуме?
Приглупог Гета смех одбија латинску реч.
Зато преда мном и злослове вазда о мени,
можда се ругају сад изгнаном госту на глас.]

Овидије није само лишен традиционалног гостопримства, већ и медијума песничке славе. Окружење у коме се налази подрива топос вечног трајања „неуништиве славе“. Слика сасушеног дрвета избледелог лишћа негира и класичну метафору раста и цветања која се у латинском језику често евоцира парономазијом *laurus* / *laus*. Хорацијев римски *vulgus*, неспособан да разуме језик мистерија, код Овидија се трансформише у варварски скитски *vulgus* и „гомилу Гета у беневрецима“, чијем је суду песник у прогонству препуштен (*vulgus adest Scythicum bracataque turba Getarum*, *Trist.* 4.6.47). Могућа алузија на Херодотову причу о очувању локалних обичаја међу Скитима и о „скитском смеху“ (Braund 2008), њиховом упорном одбијању култа Диониса, агресивном ругању грађанима Олбије и протеривању и убиству Скила (*Hdt.* 4.79–80), може указивати на то да Овидијеви Скити, Гети и Сармати у Понту преузимају улогу Калимахових Телхина, чији је основни задатак да критикују песнички таленат, чак и када тај таленат, разбијен несрећама, заборави *lenia verba* у плачу испуњеном именима варварских племена недостојних Овидијевог талента. Најзад, у четвртој књизи *Писама са Понџа* Овидије, већ као „готово гетски песник“ (*paene poeta Getes*), по угледу на Хорација, „уграђује варварске речи у римски метар“ (*structaque sunt nostris Barbara verba modis*). Овидије почиње да се допада (*placere*) новој, „нељудској“, гетској публици:

et placuere (gratare mihi) coepique poetae
inter inhumanos nomen habere Getas.
(*Ex Pont.* 4.13.21–22)

[Сад им се допадам – Честитај другу! – срећан сам песник,
када нељудски Гет песника име ми да.]

Ако је Хорацију име песника (*nomen poetae*) дао Аполон, Овидије тражи одобрење сасвим другачије, мада, поново, не сасвим људске публике. Чини се да су се Овидијеви страхови остварили и да инферијалне силе покрећу његов поетски дух. Своје стихове, написане на гетском језику (*Getico sermone*) и сам песник назива порочним (*vitiosa carmina*, *Ex Pont.* 4.13.17–22). У парафрази програмских стихова једне од најпознатијих Хорацијевих ода (*Carm.* 3.31.13–14) и Овидије заправо говори о сопственим заслугама (*merita*) у обнављању латинског поетског језика. Ако Еније, Лукреције, Цицерон и Хорације у римску поезију и прозу уносе позајмљенице и стварају калкове по узору на грчки језик, метафорична смрт „римског Овидија“ заправо означава само нову етапу у развоју латинског песничког дискурса, још једну потврду политичке моћи Римског царства и контроле власти око Дунава.

Ich-Still лирског субјекта у *Силину* 2 по свом пореклу је дискурс „предмета са гласом“ грчких натписа. У најстаријим натписима на употребним предметима, а затим и на вотивним и надгробним споменицима, сам предмет, посуда, кип или гроб (*σῆμα, τάφος*) у првом лицу се обраћа читаоцу, и „говори“ о свом пореклу, власнику или намени (Svenbro 1988: 35). Ова форма дискурса, специфично грчка, и непосведочена у ранијим културама (Wachter 2010: 251–256), постаје уобичајена и у литерарном епитафу. У конвенционалној формули „ја сам гроб“ (*εἰμὶ τάφος / σῆμα τὸδ' εἰμὶ*) заправо се наглашава опозиција „гроб / писана реч“ (*σῆμα, τάφος / γράμμα*) као метонимија опозиције „гроб / глас песме“ (*τάφος, τύμβος / ἀοιδή, κλέος*), која се препознаје још код Хомера (Ford 1992: 157). Будући да сам споменик, мртав камен (*λίθος*), не поседује глас (*αὐδή*), управо натпис, попут песме која се трајно преноси усменим извођењем, звучи вечно. И у литерарном епитафу текст на свитку, предвиђен за гласно читање, представља се као виталан у поређењу с трошним и променљивим материјалом на коме може бити записан – порозним каменом, металом или папирусом. Као и песма, текст има способност да превазиђе границе времена и простора, независно од свог материјалног облика. Преузимањем вербалне ознаке материјалног и пролазног (*τάφος, σῆμα*) реч само прикрива своју вечност, чиме се у епитафу постиже карактеристични ефекат парадокса.

Како сматра Јаус, структура и јединство песме *Силин* 2 заснивају се на неуспешној потрази лирског субјекта за сопственим идентитетом. Он покушава да се поистовети с комадом намештаја, пирамидом, будоаром, заједничком гробницом, каменом спомеником и Сфингом (Jauss 1982). Лирски идентитет се у *Силину* 2 постепено изграђује у метафори која се састоји од низа хомеосемичних слика. То нису арбитрарне метафоре смрти и разградње, већ свака евоцира однос смрти, пролазности и вечности у различитим уметничким кодовима. Симболични број хиљаду (*mille ans*) евоцира појам не-

уништите песничке славе (κλέος), тако да су „материјална форма“ песме, као комплексна слика пролазности, и њен унутрашњи смисао – неуништива слава – постављени у опозицију. Код Бодлера, за разлику од Хорацијеве метафоре раста (*usque ego postera / crescam laude recens*, *Carm.* 3.30.7–8), управо слава поприма облик „криптограма пропасти“ и смрти. У овој митопоетској мимези нови песнички текст поистовећује се са ранијим уметничким текстовима, док је међусобни однос слика условљен хијерархијом коју је Бодлер установио у есеју *Сликар модерној живоји*, где се говори о двострукој природи лепог (*le beau est toujours... d'une composition double*), о јединству вечног (*éternel, invariable*) и зависног елемента (*le transitoire, le fugitif, le contingent*), дефинисаног као епоха, мода, морал, или страст (*Le Peintre de la vie moderne*, 1). Мада је композиција овакве лепоте разноврсна, утисак који она оставља јединствен је (Greitschus 2024: 102–113).

У *Силину* 2, као и у античкој поезији, домет поетског сећања дефинише се у параметрима културног и митопоетског хронотопа. Песма почиње сликом простора „личне“ меморије – велики креденац (*un gros meuble à tiroirs*) пун је предмета који имају вредност личног сећања, од докумената и рачуна, безначајних из перспективе вечности, до увојака косе као „драгоцених тајни“ (*secrets précieux*), реликвија у медаљону (*L'Amour du Mensonge*, 19–20). У будоару, типично женском простору, налазе се симболични предмети, уобичајени елементи иконографије мртве природе типа *vanitas* – сасушене руже и отворена бочица мириса који нестаје, симболи ефемерног живота и, код Бодлера, љубави и смрти као песничког надахнућа, „отрова“ и „ароматичног пића“ (*Cher poison... Liqueur / Qui me ronge, ô la vie et la mort de mon coeur!*, *Le Flacon*, 27–28). Следе симболи историјског сећања. Старинска одећа и избледеле Бушеове слике, као и графике описане у *Сликару модерној живоји*, представљају конкретне слике једне епохе. У контексту симболичних „предмета“ који их окружују, ове слике имају вредност „вињета времена“, симбола свога доба, променљивог елемента лепоте.

Будући да се у првом делу *Силина* 2 описује песнички процес, пирамида у овој песми није само гробница, већ и збирка древних рукописа. Као и гробље са „најдражим мртвима“, она упућује на Хорацијеву оду 3.30, али и на гробницу Ахејаца и Тројанаца код Катула, метафорични колумбаријум који, за разлику од породичне гробнице, у варијацији мотива „гроб песника“ означава „јединство духовне природе“ (Borbonus 2014: 4).

Током песме продубљује се прелаз са затвореног, појединачног, „личног“ и историјског простора, на отворени, симболични митопоетски простор који има вредност лиминалног. Кључни појам у Бодлеровој концепцији „сумора“ (*l'ennui*) јесте старост, чије се значење подваја јер истовремено означава трошност и вечност. Сплин

је представљен у метафори снежног зимског пејзажа у коме, као плод, „израста“ Бодлеров *ennui*, истовремено „цвет зла“ и цвет неуништиве славе. Зимски пејзаж, како примећује један познати историчар уметности, обједињује сензибилитет ликовних уметности и раних књижевних евокација зиме: „Ксенофонов војни извештај, Хорацијева Соракте *alta nive candidum*, неке средњовековне песме... залеђени простор Дантеовог *Пакла*“ (Stechow 1960: 175). Као једна од кључних метафора сплина, зимски пејзаж евоцира Хорацијево „мрзовољне седе власи“ (*canities... morosa*, Hor. *Carm.* 1.9.17–18), али, ако се обратимо још старијој поезији, и „заснежени Китерон“ (*χιονοτρόφος Κίθαιρών*), планину настањену дивљим зверима, која је отхранила и довела у Тебу, а затим поново примила Едипа, у доба када је из Хада у полис стигла и „крилата девојка, чудовишна планинска Сфинга нескладне песме“ (*παρθένιον πτερόν, οὐρεῖον τέρας... Σφίγγος ἀμυσσοτάταισι σὺν ῥδαῖς*, Eur. *Phoen.* 801–11).

Бодлерова „огромна јама“ (*un immense caveau, / qui contient plus de morts que la fosse commune*) може се, као поетско сећање, поистоветити с библиотеком, „гробницом књига“, међу њима и свитака антологија које садрже и епитафе за познате песнике – Хомера, Сапфо, Архилоха или Анакреонта (Platt 2018: 41). Карактеристична фраза „заједничка гробница“, поред алузије на историјске догађаје 1848. године, представља и поетски калк, као алузија на Троју, коју Катул у песми 68. назива „заједничком гробницом Азије и Европе“ (*commune sepulcrum Asiae Europaeque*, *Carm.* 68.89). И Катулова песма почиње описом ложнице (*θάλαμος*) у којој се песник, као нови Парис, састаје са Лезбијом. У средишњем делу песме тужбалица за братом прелази у тужбалицу за свим јунацима погинулим у рату изазваном Парисовим порочним карактером и Јеленином лепотом. Већ код Катула се „биографија“ песника укршта с митопоетским временом и простором. Као метафора бесмртне рушилачке снаге Ероса, описане у поезији, Катулова Троја повезује и изједначава „лични“ ниво песме с митом, а песнике који су у својим стиховима помињали Јелену са самим митским јунацима страдалим због сукоба (*ἔρις*) и љубави (*ἔρως*). Традицију епитафа за песника, тројанског ратника и брата, наставља и Свинберн у песми посвећеној Бодлеру, насловљеној стихом из Катуловог плача за братом у песми 101 (*Shall I strew on thee rose or rue or laurel, / brother, on this that was the veil of thee? Ave atque vale*, 1–2).

Петрификација значи смрт, али исто тако, још од Хомера (*Il.* 2.308–25; 24.616), претварање пролазне „живе материје“ (*matière vivante*) у камен може значити трансформацију тренутног и смртног у трајни знак (*σῆμα*). Гранит у „магловитој Сахари“ (*un Sahara brumeux*), описаној код Бодлера и као парадокс „велика људска пустиња“ (*le grand désert d'hommes*), заправо је колос који припада другом свету, можда свету мртвих или свету богова. Његов марги-

нални положај на граници живота и смрти значи магијску моћ, док условно присуство колоса међу људима истовремено представља и „знак његовог одсуства“ (Vernant 2006: 323), али „одсутно присуство“ карактерише и глас умрлог песника у аутоепитафу.

Сфинга која код Бодлера и у грчкој трагедији пева неразумљиву песму о „хромим данима“ човечанства, у *Силину* 2 је митолошком контаминацијом повезана са Мемноном чији се кип, како се у антици веровало за северни колос, кип Аменхотепа Трећег, налазио у египатској Теби. Већ Страбон, као најстарији извор, преноси причу да је горњи део кипа, од појаса, био срушен после земљотреса, што највероватније и јесте прави узрок оштећења (Griffith 1998: 223–224), и да се у основи преосталог дела скулптуре, у одређени јутарњи час ствара карактеристични звук, мада сам Страбон није сигуран у његово природно порекло (Strab. 17.1.46). Паусаније кип назива колосом (*κολοσσός*) и говори да он у зору, са првим зрацима сунца, звучи „као покидана жица китаре или лире“ (*κιθάρας ἢ λύρας ῥαγείσης χορδῆς*, Paus. 1.42.3). Тек Плиније Старији овај колос назива Мемноном (NH 36.11), а његова оријентација према изласку сунца у доба зимског солстицијума највероватније је била узрок веровања о Мемноновом јутарњем поздраву мајци Зори која је, у миту, сина учинила бесмртним. Филострат на једној од својих слика бесмртност јунака приказује као метаморфозу: нигде се не може видети Мемнонов гроб (*τάφος*) јер је он у Етиопији био претворен у црни камен (*μεταβεβληκώς εἰς λίθον μέλανα*). Митски Етиопљани, којима је Мемнон владао, били су познати по својој дуговечности (*μακρόβιοι*, Hdt. 3.23.1, 114) и живели су на крајњој граници земље (*ἔσχατα γῆς*), поред реке Океан, на месту где сунце завршава свој дневни пут, или „на изворима сунца“ (Mimn. fr. 12, 3–4 W; PV 808–810). Лиминални положај и бесмртна природа повезују се са Мемноном у грчкој поезији још од епског циклуса, а митска традиција утиче и на описе египатског споменика у различитим изворима.

Једино Калистрат говори да је кип звучао двојако. Ујутру је Мемнон „својим гласом изражавао радост, док је поздрављао Зору“ (*τὴν Ἡμέραν προσεφθέγγετο ἐπισημαίνων τῇ φωνῇ τὴν χαρὰν*), међутим, у доба када је дан прелазио у ноћ, он је „тужно и болно јаукао, жалостан због њеног одласка“ (*ἐλεεινόν τι καὶ ἀλγεινὸν ἔστενε πρὸς τὴν ἀπουσίαν ἀνιώμενος*, Eclphr. 9). Калистратов опис Мемноновог кипа дотиче се и питања лирских врста и песничког стила. Његов „камен у сузама“ (*δακρύων ὁ λίθος*) заправо има моћ да изрази радост и бол, и да „пева“ химне и тужбалице својој мајци, богињи Зори. Још је један антички аутор на сличан начин повезује скулптуру и различите врсте стила. Када критикује мишљење Цецилија из Калакте да „несавршени колос“ (*ὁ κολοσσὸς ὁ ἡμάρτημένος*) није бољи од Поликлетовог Копљоноше, Лонгин познату скулптуру човека (*ἀνδριάς*) упоређује с прецизним, умереним стилем Лисије, који, према његовом

мишљењу, заостаје за Платоном по изражајној снази (Long. 35–36). Сам Лонгин сматра да честа употреба међусобно повезаних смелих метафора у Платоновом тексту доприноси узвишеном стилу и оставља утисак страсти и стваралачке снаге (Long. 32). Као пример он наводи Платонов опис људског тела, где се, између осталог, седиште страсти у срцу (*θυμός*) назива „женском ложницом“ (*γυναικωνίτις*), а седиште гнева „собом за мушкарце“ (*ἀνδρωνίτις*, Plat. *Tim.* 69d–74d). Док је осредњост прецизна и тачна, велики дух у налету надахнућа некада може погрешити, али те грешке сведоче о природи која је у људску душу унела „несавладиву љубав према свему вечном, великом и чудеснијем у поређењу са нама“ (*ἄμαχον ἔρωτα... παντὸς ἀεὶ τοῦ μεγάλου καὶ ὡς πρὸς ἡμᾶς δαμιονιώτερον*, Long. 35, 2).

Не зна се поуздано које дело Лонгин назива „колосом са грешком“. Истраживачи су се колебали између Фидијиног Зевса у Олимпији, Хелијевог колоса на Родосу, Нероновог колоса и архајског златног Зевсовог кипа мањих размера, такође називаног колосом, који су храму у Олимпији посветили Кипселиди (De Jonge 2013). У питању је свакако кип бога. То може бити и Мемнонов колос, који се већ у антици сматрао кипом с божанским поетским моћима, а у романтизму, у доба када је европска књижевност поново открила ово дело, представљао као Еолова лира, алегорија песничког надахнућа, мада је кип у то време већ одавно „ћутао“. Ако код Новалиса звук Еолове лире сведочи о хармонији човека и макрокосмоса, Бодлер ову камену громаду (*moles*) евоцира како би обележио песнички глас који, за разлику од Овидија, одбија да јадикuje за „латинским рајем“ (*Horreur sympathique*, 5–8). Разрушена „древна Сфинга“ у *Сџилину* 2, на заласку сунца, пева узвишену химну париским рушевинама, бледим сенима древних богова, док још није свануо нови дан.

Извори

- Charles Baudelaire. *Œuvres complètes*. T. 1. Claude Pichois (éd.). Paris: Gallimard, 1975.
- Charles Baudelaire. *Œuvres complètes*. T. 2. Claude Pichois (éd.). Paris: Gallimard, 1976.
- Euripide. *Tragédies*: Tome 8, 2e partie. *Fragments de Bellérophon à Protésilas*. François Jouan, Herman Van Looy (ed.). Paris: Les Belles Lettres, 2024.
- Greek Lyric. Volume 3: *Stesichorus, Ibycus, Simonides, and Others*. David A Campbell (ed.). Cambridge, Massachusetts / London: Harvard University Press, 1991.
- Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*. Vol. 2. Martin L. West (ed.). Oxford: Clarendon Press 1971–72.
- Q. Horatius Flaccus: *Opera*. David R. Shackleton Bailey (ed.). Berlin: Walter De Gruyter, 2008.

- Longinus. *On the Sublime*. Donald A. Russell (ed.). Oxford: Oxford University Press, 1982.
- Ovidius. *Ex Ponto libri quattuor*. J. A. Richmond (ed.). Leipzig: Teubner, 1990.
- Ovidi Nasonis *Tristia*. Johan Barrie Hall (ed.). Stuttgart / Leipzig: Teubner 1995.
- Philostratus, *Imagines*; Callistratus, *Descriptions*; Arthur Fairbanks (transl.) W. Heinemann, G. P. Putnam's Sons: London / New York 1931.
- The Works Of Algernon Charles Swinburne: with an introduction by Laurence Binyon, and bibliography*. Wordsworth Editions: Ware 1995.

Литература

- Borbonus, Dorian. *Columbarium Tombs and Collective Identity in Augustan Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Braund, David. *Scythian Laughter: Conversations in the Northern Black Sea Region. Meetings of Cultures in the Black Sea Region: Between Conflict and Coexistence* (Black Sea Studies 7). P. G. Bilde, J. H. Petersen (eds.). Aarhus: Aarhus University Press, 2008. 347–367.
- Commager, Steele. *The Odes of Horace: A Critical Study*. New Haven and London: Yale University Press, 1962.
- De Jonge, Casper C. Longinus 36.3: The Faulty Colossus and Plato's Phaedrus. *Trends in Classics* 5 (2013): 318–340.
- Fitton Brown, Anthony D. The Unreality of Ovid's Tomitan Exile. *Liverpool Classical Monthly*, 10. 2. (1985): 19–22.
- Ford, Andrew. *Homer: The Poetry of the Past*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1992.
- Greitschus, Sven. *Idealist Epistemology and the Baudelairean Experience of Modernity: Fragments in the Dark*. Berlin / Bruxelles / Chennai / Lausanne / New York / Oxford: Peter Lang, 2024.
- Griffith, Drew R. The Origin of Memnon. *Classical Antiquity*, 17. 2 (1998): 12–34.
- Havener, Wolfgang. *Imperator Augustus: Die diskursive Konstituierung der militärischen per sona des ersten römischen princeps*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2016.
- Holleman, A. W. J. Ovid's Exile. *Liverpool Classical Monthly*, 10. 3 (1985): 48.
- Jauss, Hans Robert. 1982. The Poetic Text within the Change of Horizons of Reading: The Example of Baudelaire's 'Spleen II'. *Toward an Aesthetic of Reception* (trans. Timothy Bahti). Minneapolis: University of Minnesota. 139–185.
- Keith, Alison. *Frigid Landscapes and Literary Frigidity in Ovid's Exile Poetry. Ovid, Death and Transfiguration*. Joseph Farrell, John F. Miller, Damien P. Nelis, Alessandro Schiesaro (eds.). Leiden / Boston: Brill, 2023. 1331–53.

- Lowrie, Michèle. Spleen and the Monumentum: Memory in Horace and Baudelaire. *Comparative Literature*, 49. 1 (1997): 42–58.
- Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Oxford University Press, 1939.
- Platt, Verity. Silent Bones and Singing Stones: Materializing the Poetic Corpus in Hellenistic Greece. *Tombs of the Ancient Poets: Between Literary Reception and Material Culture*. Nora Goldschmidt, Barbara Graziosi (eds.). Oxford: Oxford University Press, 2018. 21–49.
- Starobinski, Jean. Memory of Troy. *The Hudson Review*, 59. 1 (2006): 15–41.
- Stechow, Wolfgang. The Winter Landscape in the History of Art. *Criticism*, 2 (1960). 175–189.
- Svenbro, Jesper. *Phrasikleia: Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*. Paris: La Découverte, 1988.
- Wachter, Rudolf. The Origin of Epigrams on ‘Speaking Objects’. *Archaic and Classical Greek Epigram*. Baumbach, Manuel, Petrovic, Andrej, Petrovic Ivana (eds.). Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 250–260.
- Woodman, Tony. *Exegi monumentum*. Horace, *Odes* 3.30. *Quality and Pleasure in Latin Poetry*. Tony Woodman, David West (eds.). Cambridge: Cambridge University Press, 1974. 115–128.
- Vernant, Jean-Pierre. *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*. Paris: François Maspéro, 1965. (= Vernant, Jean-Pierre. 2006. *Myth and Thought among the Greeks*. J. Loyd, J. Fort (trans.). New York: Zone Books.)

Ana Petković

A Mirage in Paris: Charles Baudelaire and the Mythopoetic Space of Roman Poets

Summary

When, in the drafts of the preface to *The Flowers of Evil* [*Cveće zla*], Baudelaire speaks of his “plagiarisms”, among the Roman poets he mentions Virgil and Statius, but not Ovid, whose name appears in the poems “Symphatetic Horror” [„Simpatija užasa“] and “The Swan” [„Labud“]. These drafts do not even mention Horace, although “Spline 2” [“Splín 2”] is often compared to “Ode 3.30” [„Oda 3.30“]. If the sensibility of the poetic voice in *The Flowers of Evil* can be considered primarily Ovidian, Horace represents the normative starting point of the collection that talks about the conquest and destruction of the “new Troy”. Horace himself in his famous autoepitaph presents himself as the “primus inventor” of Roman lyric poetry, but in this “tombstone inscription” he cites the transformation of the “Aeolian poem” into a Roman poem as his merit (*merita*), with an allusion to the elegant Alexandrian style of the new poetic discourse. The fame of the poet in the future is conditioned by his unbreakable connection with his great predecessors. Baudelaire’s inversion of the metaphor of the imperishable glory of the poet and the harmonious relationship between the poet and the gods of the audience, shown in Horace’s “Ode 3.30”, is hinted at in *Paris Pictures* [„Pariske slike“] and in the poem *Death of the Artist* [„Smrt umetnika“]. The flowers of evil can also be viewed through the prism of the

development of Roman elegy. Horace's Ode 3.30 was paraphrased by Propertius and later by Ovid. Poetry as a "monument" (*monumentum*) among Roman elegiac writers first refers to Horace's ode, but poetry as a pledge of memory and a monument appears earlier, in Greek lyric poetry, where the poem, in constant oral performance or engraved in the form of an inscription on a tombstone, is identified with ephemeral memory (*μνήμη*). The prototype of Baudelaire's immortality in *Splines* 2 may be Ovid's inversion of Horace's formula of the poet's immortal glory in *Tristia*. The metaphor "lame days" (*les bioteuses journées*) in Baudelaire does not mean only the slow passage of time, but also the slow arrival of the punishment for a new Ovidian error as an allusion to the inferential state of stagnation that the Roman poet describes in his Black Sea elegies. The frozen "Scythian" landscape in Pontus, the disease of "body and spirit" [*Tužne pesme*] and *Epistulae ex Ponto* [*Pisma sa Ponta*] compared to Ovid's earlier, Roman elegies. The form of discourse in "Spline 2" originates from the speech of "object with a voice" in the oldest Greek epitaphs, where the poetic word takes on the verbal markers of material and transitory and conceals its eternity, which creates a characteristic effect of paradox in the text of the poem. Lyrical identity in *Spline* 2 is gradually built up in a metaphor composed of a series of homeosemic images of death and decomposition that evoke the relationship of death, transience and eternity in different artistic codes. Their mutual relationship is conditioned by the hierarchy that Baudelaire established in the essay *The Painter of Modern Life* [*Slikar modernog života*], where he talks about the double nature of the beautiful, about the unity of the eternal and dependent element, defined as an epoch, fashion, morality, or passion. Allusions to Ovid's frozen Pontus, Catullus' Troy, the "common grave" of the hero and the poet, the mythological contamination of the "ancient Sphinx" and Memnon, through the allusion to the teaching of sublime style in the treatise of Pseudo Longinus, contribute to the equalization of identity and the merging of the mythopoetic, historical and "personal" chronotope in "Spline 2" and in *The Flowers of Evil*.

Key words: Troy, roman elegy, Ovid, Pontus, spleen, *vanitas*, Catullus, Memnon, sublime

Примљено: 3. 2. 2026.

Прихваћено: 10. 7. 2026.