

KRYSTYNA ZARZYCKA-STAŃCZAK

KILKA UWAG O PIEŚNIACH HORACEGO

Z postaciami twórców, których wkład w kulturę jest bogactwem wieków, którzy wyrastają jak słupy milowe znaczące nowe etapy w rozwoju piśmiennictwa, kojarzą się pewne cechy i jakości w ich dziełach szczególnie wyraziste. Klasycyzm ód Horacego uznany jest od dawna. Termin „pieśń horacjańska” traktuje się niekiedy jako określenie niemal gatunkowe. Są przecież powszechnie znane i takie odwołanie się do wzorca przy porównaniu nie budzi wątpliwości. Gdy zaś podjąć próbę uświadomienia sobie, na czym polega ta swoistość liryki horacjańskiej, nasuwa się cały wachlarz cech. A przy tym powszechnie przyznawana jasność, proporcja, równowaga, umiar i harmonia przejawiają się w *Pieśniach* w najrozmaitszy sposób. Również tak właściwe klasycyzmowi prawo harmonizowania w poezji Horacego przebiega najrozmaitszymi drogami, wiążąc w poszczególnych utworach różne elementy. W ich wzajemnym splocie spostrzega się jednak pewne tendencje stwarzające jakies stałe wyróżniki określające typ pieśni, krystalizujące pewne powtarzające się zestroje cech, dzięki którym pieśni jawią się czytelnikowi w wyczuwalnym, uchwytnym, ale zróżnicowanym kształcie i dlatego tak trudnym do wyczerpującego, jednoznacznego zdefiniowania.

Jednym ze stałych czynników kształtujących charakter liryki Horacego jest fakt istnienia w każdej niemal pieśni adresata. Sprawa ta dość dawno odnotowana została w literaturze horacjańskiej¹. Nie zarejestrowano jednak szerzej wszelkich płynących zeń konsekwencji. Przyjęta bowiem powszechnie struktura apelu, jako najczęstszej formy wypowiedzi, nie tylko wysuwa na plan naczelny odbiorcę, włącza go w świat samego utworu, ale ma ogromne znaczenie dla roli podmiotu lirycznego, sprowadzającej się niekiedy w związku z tym do lirycznego narratora czy bezosobistego mentora. Orientacja na odbiorcę, tak charakterystyczna dla liryki Horacego, kształtuje sytuację liryczną jego pieśni². Jeśli ująć ją jako całokształt stosunków osobowych, czasowych i przestrzen-

1 R. Heinze, *Die Horazische Ode*, „Neue Jahrbücher für das Klassische Altertum”, 26 (1923) 153.

2 Zob. rozróżnienia sytuacyjne sympotyków w art. K. Kumanieckiego *Pieśni biesiadne Horacego* („Meander”, 3 (1948) 65).

nych dających się określić w utworze — to osią krystalizacyjną tych stosunków okaże się właśnie nie podmiot, lecz adresat, tak często grający rolę bohatera lirycznego. Z rolą, konstrukcją i sposobem prezentacji adresata łączy się oczywiście sama sytuacja wypowiedzi³, a więc koncepcja utworu, dobór współwystępujących z apelem struktur językowych, ich wzajemny układ. Bliższe zaś prześledzenie tych powiązań wykazuje pewne prawidłowości, stałe tendencje w dążności do zharmonizowania w organiczną całość wszystkich tych czynników. Daje to wyrazistość pewnym typom pieśni, przejrzystość całemu zbiorowi pierwszych trzech ksiąg, związanych wspólnym czasem powstawania, w których ta dążność jest szczególnie przekonująca.

I tak adresaci zindywidualizowani danymi zawartymi w tekście, ukazani w niepowtarzalnym momencie lirycznym, zaprezentowani w całym bogactwie wieloaspektowej charakterystyki pojawiają się w pieśniach, w których apel jest strukturą zasadniczo jednorodną, niepodzielnie organizującą wypowiedź⁴.

Dla przykładu można by tu przytoczyć pieśni konsolacyjne. W takich utworach adresaci stają się zresztą także bohaterami lirycznymi; ich ból, ich uczucia stają się sprawą naczelną:

[...] amice Valgi
tu semper urges flebilibus modis
Mysten ademptum, nec tibi Vespero
surgente decedunt amores
nec rapidum fugiente solem.
[...] desine mollium
tandem querellarum [...]

(II 9, 5 nn.; por. także I 24)

Prócz apelu jednorodnego, dzięki któremu całość wypowiedzi ogniskuje się wokół adresata i jego spraw, ze zindywidualizowaniem odbiorcy często idzie w parze apel jako struktura naczelną, nadrzędna wobec innych elementów strukturalnych włączających się w tok wypowiedzi. Jej przewaga i decydująca rola w utworze eksponuje zarazem odbiorcę. Np. w II 7 apel silnie i żywo uobecnia adresata niosąc jednocześnie

³ Na schemat sytuacyjny rozmowy, jako ulubioną formę Horacego, zwraca uwagę W. Floryan (*Forma poetycka „Pieśni” Jana Kochanowskiego wobec kierunków liryki renesansowej*, Wrocław 1949, s. 109). Por. także E. Turolla, *Orazio*, Firenze 1931, s. 142.

⁴ Co do szczegółowych rozróżnień struktur językowych występujących w *Pieśniach*, jak również sposobów kształtowania adresatów zob. K. Zarzycka-Stanczak, *Z badań nad pierwszym zbiorem „Pieśni” Horacego. Zagadnienia wybrane* (rozprawa doktorska 1967, maszynopis w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego).

w kształcie wykrzyknień i pytań wspomnienia i spostrzeżenia modelujące portret przyjaciela:

O saepe mecum tempus in ultimum
deducte Bruto militiae duce [...]
Pompei, meorum prime sodalium,
cum quo morantem saepe diem mero
fregi coronatus nitentis
malobathro Syrio capillos?
[...]
ergo obligatam redde Iovi dapem,
longaque fessum militia latus
depone sub lauru mea, nec
parce cadis tibi destinatis.

W II 1 kurtuazyjna przemowa — pełna słów podziwu i uznania, wyszukanych komplementów — akcentuje różnorodność talentów i dokonania Polliona:

[...]
insigne maestis praesidium reis
et consulenti, Pollio, curiae,
cui laurus aeternos honores
Dalmatico peperit triumpho.

Apel skierowany do pojawiającego się w wielu pieśniach zindywidualizowanego adresata może jeszcze wystąpić jako struktura równoważna. Współdziała wówczas w realizacji koncepcji naczelnej z innymi formami wypowiedzi (opis, refleksja). Dla ilustracji można by tu przytoczyć dwie spośród pieśni skierowanych do Mecenasasa. W jednej z nich, III 29, apel o postaci rozwiniętego zaproszenia współlistnieje z monologiem refleksyjnym. W drugiej, III 8, obok apelu strukturą równorzędną jest opis. Ta dwutorowość znajduje pewne analogie w charakterystycznej dwuaspektowości w nakreślaniu sylwetek adresatów. Przejawia się w dążności do ukazania ich w zewnętrznym uwarunkowaniu sytuacyjnym oraz w sugerowaniu postawy życiowej, przekonań, upodobań. Właśnie we wspomnianych pieśniach Mecenas ukazany został z jednej strony w całym blasku swej pozycji społecznej, stąd tak uroczysty zwrot w III 29, 1: „Tyrrhena regum progenies [...]”, z drugiej w momencie zaniepokojenia, przytłoczenia ciężarem trosk obywatelskich. Postawa życiowa adresata, ukryta dyskretnie wśród niedomówień poprzez śmiałe skonstrastowanie z pełną żaru ideową deklaracją podmiotu, nabiera żywszych rysów. I w tej, i w poprzednich pieśniach spotkamy charakterystyczne związki wspólnoty sytuacyjnej łączącej podmiot i adresata. Byłby to tutaj swoisty odpowiednik równoważności strukturalnej, przybierający kształt zachęty czy zaproszenia do wspólnej uczty, unacz-

nionej w toku tej zachęty wśród bogactwa rekvizytów i szczegółów:

hic dies anno redeunte festus
 corticem adstrictum pice dimovebit
 amphorae fumum bibere institutae
 consule Tulio
 Sume, Maecenas, cyathos amici
 sospitis centum et vigiles lucernas
 perfer in lucem [...]

W dwu innych pieśniach dedykowanych Mecenasowi, w których apel ma również pozycję równoważną, nić wspólnoty wiąże podmiot i adresata w schemat żywotów równoległych w II 17:

Cur me querellis exanimas tuis
 nec dis amicum est nec mihi te prius
 obire, Maecenas [...]
 ille dies utramque
 ducet ruinam.
 [...]
 utrumque nostrum incredibili modo
 consentit astrum.

Jak tu brzmią echa skarg adresata, tak echem gorącej dyskusji o dyspozycjach twórczych jest II 12, wyrafinowana w swej uprzejmości recusatio. Wspólnota zainteresowań literackich rozdwaja się w różne zamierzenia wyrosłe z odmienności uzdolnień.

Echa niby dialogu przydające siły apelowi w takich układach równoważnych, mniej jednak wyraziste w swym kształcie językowym, znajdziemy też w utworach, w których adresaci również nazwani imionami własnymi, często historycznie potwierdzonymi, zaprezentowani zostali jedynie zarysowo, jednoaspektowo, poprzez wydobywanie niektórych tylko cech układających się w jednostronny czy jednobarwny obraz. Wówczas to strukturą językową pieśni jest apel jednorodny, skupiający szczególnie silnie uwagę czytelnika na odbiorcy. Jednolitość tej struktury w sposób naturalny eksponuje adresata ukazanego zgodnie z oszczędnością charakterystyki na tle sytuacji czasowo i przestrzennie nie sprecyzowanej. Bezpośredniość kontaktu nawiązywanego przez podmiot z odbiorcą daje tym utworom aurę pewnej intymności, zróżnicowaną zresztą, bo raz zabarwioną dowcipem (III 17), nawet kpina (I 29), pobłażliwością (I 33), żartobliwą serdecznością (I 20), a także swobodą, choć powściągliwą, w wyszukanej recusatio (I 6).

We wszystkich tych utworach, w których pojawia się zindywiduowany odbiorca, adresat konsolacji, zaproszenia, w dialogizujących pieśniach współuczestnik rozmowy, poprzez związek z całością tematyki

illam cogit amor Nothi
lascivae similem ludere capreae:

(III 15)

Brutalne niekiedy porównania sięgające w sferę zwierzęcego witalizmu raz po raz pojawiają się w takich pieśniach (por. także I 25, 13 nn).

Tę samą funkcję piętnującą co w obu wspomnianych pieśniach, ma okrutna bezpośredniość apelu w pieśni I 25, w której adresatka — Lydia — ukazana jest w satyrycznym zwierciadle. Sugestywność tego wizerunku kształtowanego w trójplaszczynowym przekroju czasowym realizują poza tym narracja i opis. Ponurą realność scenerii i naturalistyczne porównanie równoważy wizyjność nocnych wędrówek po porcie i metaforyka zakończenia.

Konkretyzacja sytuacyjna bogatsza i pełniejsza jest zwykle właśnie w pieśniach, których odbiorczyni nazwane są popularnymi, zdawkowymi imionami. W innych utworach, których adresaci czy adresatki noszą imiona mówiące, już samo imię ma moc prezentacyjną i mniej wyraźne jest wówczas tło i szczegóły sytuacyjne. Zresztą o ile wśród adresatów zindywidualizowanych sytuacja liryczna właśnie wydobywała adresata, jego związek z sytuacją był jednym z elementów charakterystyki, o tyle adresaci stypizowani sami często są komponentami schematów sytuacyjnych (znamienny motyw *παράκλαυσίθρον*, tak często powtarzający się).

Podmiot liryczny w pieśniach skierowanych do stypizowanych adresatów zajmuje zwykle postawę narratora lub sprawozdawcy albo też sam nakłada maskę i w przebraniu gra swą rolę głosząc nieprawdziwe, przesadne namiętności na tle stylizowanej czy groteskowej nawet sytuacji.

Rola bohatera lirycznego jest zjawiskiem niemal powszechnym wśród adresatów stypizowanych. Adresaci stypizowani czy częściej adresatki jako postaci skonstruowane są także często modelem postawy, czasem wzorcem dydaktycznym (oszczędna wieśniaczka w III 23) i uplastyczniają myśl. Wnoszą więc w ten sposób jakiś element uogólnienia.

Niekiedy także adresat-typ jest jedynie komponentem nastrojowej sytuacji i pretekstem dla wypowiedzi bardziej lub mniej związanej z jego osobą. Przykładem może być I 9, gdzie Thaliarchus, współorganizator uczt, reprezentuje jedynie młodość uzasadniającą autorytatywny ton wypowiedzi (w. 4 nn.):

dissolve frigus, ligna super foco
large reponens, atque benignius
deprome quadrimum Sabina
O Thaliarche merum diota.
[...]
quid sit futurum cras fuge quaerere, et

quem fors dierum cumque dabit lucro
 adpone, nec dulcis amores
 sperne puer neque tu choreas,
 donec virenti canities abest
 morosa.

Podobnie w I 17 Tyndaris i jej pieśni są niejako tradycyjnymi składnikami bukolicznego pejzażu.

Podobną rolę grają w szeregu pieśni uczestnicy sympozjonu, niewolnicy krzątający się przy uczcie lub usługujący przy ofierze. Przez wprowadzenie ich do utworów jako odbiorców wezwań, rozkazów, a nawet wyznań utrzymuje się w tych pieśniach językowa forma apelu tak powszechnego w lirykach Horacego. Tym niemniej rola ich ogranicza się jednak tylko do urealnienia fikcji, uplastycznienia sytuacji zazwyczaj w tym wypadku skonkretyzowanej o bogatej, tradycyjnej rekwizytorni (najczęściej są to akcesoria sympozjonu). Ich rola milczących statystów wiąże się z tak częstą dramatyzacją pieśni, w których występują (III 19, III 14, I 27). Gorączkowo rzucane im rozkazy mają niekiedy tylko uzewnętrznić napięcie emocjonalne rozkazodawcy (I 19, III 26) lub stworzyć nastrój podniecenia i bachicznej swobody albo też są sposobem wprowadzenia nowych szczegółów sytuacyjnych:

i pete unguentum, puer, et coronas
 et cadum Marsi memorem duelli [...]

dic et argutae properet Neerae
 murreum nodo cohibere crinem:
 si per invisum mora ianitorem
 fiet — abito.

W pieśniach skierowanych do apostrofowanych martwych przedmiotów najczęściej brak zarysu sytuacyjnego i realnej scenerii. Jeśli pojawi się ona, to w planie metaforycznym czy alegorycznym. Strukturą językową tego typu utworów jest zazwyczaj monolog lub opis z zabarwieniem odpodmiotowym, często o kształcie refleksji. I tak hymniczna postać zwrotu do lutni w I 32 określa sytuację błagania jedynie słowami: rite vocanti, ale także hymnicznie przyzywane źródło z III 13 ukazane jest jednak na tle sytuacji bliżej określonej z tym, że struktura opisu tkwiąca w tradycyjnej formie hymnu w naturalny sposób obejmuje scenerię będącą integralnym składnikiem utworu jako szersze upostaciowanie uroków źródła. Cała zresztą grupa pieśni skierowanych do adresatów nieosobowych wykazuje właściwą im zazwyczaj dużą siłę emocjonalną, którą apostrofowany przedmiot zwykle tuszuje, kryje swym niezwykłym wysunięciem na plan naczelny (np. II 13). Wiąże się to z pozornością struktury apelu, który nie jest formą wypowiedzi realizującą naczelną

koncepcję pieśni. Niekiedy zresztą konkretność takiego adresata broni przed abstrakcją, wyzwalając zarazem natężenie emocjonalne wypowiedzi podmiotu (I 14):

O navis, referent in mare te novi
fluctus! o quid agis? fortiter occupa
portum. Nonne vides ut
nudum remigio latus

et malus celeri saucius Africo
antemnaeque gemant, ac sine funibus
vix durare carinae
possint imperiosius
aequor?

Przed zbytym uogólnieniem bronią szczególnie adresaci reprezentujący ród śmiertelników, całą ludzkość czy społeczność jednego narodu. Nieukonkretnieni żadnym rysem indywidualizującym są zwykle pretekstem dla snucia refleksji. Samo jednak istnienie adresata daje sugestywność zwykłej w takich utworach parenezie, przez bezpośredniość zwrotu do niego urealnia problematykę czasami dość abstrakcyjną. Tacy adresaci pojawiają się na tle równie niesprecyzowanej sytuacji. Fakt ów podkreśla uogólniające znaczenie tej problematyki w jej wiecznotrwałej aktualności i wszechogarniających perspektywach, które kłóciłyby się z jednostkowością zawężonej określonymi rekwizytami czy wyznacznikami topograficznymi scenerii. Zresztą i sam podmiot przemawiający w takich pieśniach jest zazwyczaj niezindywidualizowany, niczym nie zdradza własnego zaangażowania, a w wypowiedzi brzmi często bezosobisty ton mentorski. Strukturą takich utworów jest zwykle apel nadrzędny wobec fragmentów inrodnych, jeśli idzie o formę podawczą.

W pieśniach, których adresaci są anonimowi, pojawia się podobna problematyka. I tu fakt istnienia odbiorcy, choćby był on w jeszcze mniejszym stopniu skonkretyzowany jako postać, sama obecność założonej w utworze jednostki, do której bezpośrednio kieruje swe słowa podmiot, podkreśla siłę jego zaangażowania, wyzwala nacisk w ocenie. Nieraz taki adresat jest ucieleśnieniem postawy przeciwnej tendencji utworu, jak np. bogacz w III 24 lub skąpiec w II 18.

Wśród nielicznych stosunkowo pieśni skierowanych do adresatów anonimowych lub dedykowanych zbiorowości trudniej uchwycić jednolicie działające tendencje harmonizowania typu adresata ze strukturą językową i wiązania z sytuacją liryczną w stałe wzorce. Hymny zaś, ten stosunkowo najbardziej skostniały gatunek, wykazują jakby dla równowagi najbardziej różnorodne ukształtowanie strukturalne. Pieśni zaś

mające tylko pozór hymnów równoważą tę pozorną właśnie konkretyzacją sytuacji modlitewnej (I 30, III 26). Poza tym w hymnach niekiedy boski adresat uwzniośla tylko wyznanie podmiotu wstrząśniętego własnym przeżyciem. Monolog wówczas kryje się pod tradycyjnymi hymnicznymi zwrotami, jak np. ma to miejsce w III 25, gdzie właśnie monolog staje się strukturą równoważną wobec apelu. W pieśniach zaś, w których wystąpi monolog jako element równoważny lub jako struktura naczelną, podmiot przejawia charakterystyczną postawę bierności. Jest przedmiotem działania sił i mocy nadrzędnych. Gdy jednak podmiot ujawni się jako twórca, monolog staje się strukturą naczelną, formą wypowiedzi pełnej dumy i świadomości własnej odrębności. Apel w takich utworach ogranicza się do formuł dedykacyjnych. Tym niemniej wprowadzony i w takich utworach adresat broni przed jakąś nadmierną deklaratywnością tonu, jaką zabrzmiałby utwór skierowany do anonimowego czytelnika (I, 1), wnosi nurt intymności w pełną dumy pieśń II 20 wiążąc wizję z konkretnością realnych stosunków.

Tendencja do stosowania zestrojów cech w powtarzających się układach w oparciu o prawo harmonizowania całości pokrewna jest dążności do ujednolicenia poetyckiej wypowiedzi w jej linearnym biegu, w rozwoju narastających kolejno części w quasi-czasowej płaszczyźnie utworu. Tendencja ta przejawia się w zacieraniu konturów poszczególnych całości strukturalnych w ich bezpośrednim kontakcie, przejawia się w dbałości o subtelność spojeń międzycząstkowych strumienia wypowiedzi. Spajanie cząsteczek strukturalnych to tylko jeden aspekt układu wzajemnego struktur językowych w *Pieśniach* i mieści się raczej w kategoriach tendencji, a nie norm. Harmonijne przenikanie wzajemne cząsteczek strukturalnych polega najczęściej na analogii ukształtowania całości granicznych. Tak więc np. otwierające I 7⁵ wyliczenie szeregu sławnych miast znajdzie stylistyczną analogię w polisyndetonach przeciwstawionego im opisu Tiburu. Przeciwstawienie więc z jednej strony, a analogia ukształtowania z drugiej. Zresztą to wstępne wyliczenie i opis dalszy dziwnie się zazębiają, bo wyliczenie kończy partia odpodmiotowego przeciwstawienia z anaforycznym „me”. Ma ono schemat negacji, przez co przedłuża w ten sposób ciąg wyliczeniowy i niepostrzeżenie wtapia się weń zacierając kontur obu całości:

Laudabunt alii claram Rhodon aut Mitylenen
 aut Epheson bimarivse Corinthi
 moenia vel Baccho Thebas vel [...]

⁵ Właśnie w tej pieśni widzi E. Howald (*Das Wesen der lateinischen Dichtung*, Zurich 1948, s. 65) pęknięcia „bloków”, z jakich — jego zdaniem — złożone są poszczególne pieśni. R. Sabbadini (*I doppioni lirici di Orazio*, „Rivista di Filologia e d'Istruzione Classica”, 1929, s. 74) widzi tu nawet dwie ody: 1—14 i 15—32.

aut [...]
 me neque tam patiens Lacedaemon
 nec tam Larissae percussit campus opimae
 quam domus Albunae resonantis
 et praeceps Annio ac Tiburni lucus et uda
 mobilibus pomaria rivis.

W samym opisie Tiburu poeta operuje oprócz akustycznych elementami plastycznymi, a ściślej perspektywicznymi. Z grotty rozbrzmiewającej szumem wód wyłania się Anio spadający kaskadami, dalej widać las i nadrzeczne sady. Ku dołowi, z biegiem rzeki prowadzi twórca oko czytelnika zachowując wyraźnie rozwijanie się perspektywy obejmującej coraz większą przestrzeń. Następująca po tym opisie struktura apelu na wstępie także posługuje się elementami opisu i na tym polega wewnętrzne, dyskretne spojenie całości strukturalnych, choć i tym razem jest różnica w charakterze tego opisu. Jest on dynamiczny wprawdzie jak poprzednio (*deterget*), ale inny jest tu kierunek spojrzenia — ku niebu, i do głosu dochodzą elementy walorowe: *Albus [...]* *Notus, obscuro [...]* *caelo*. Jednak elementy plastyczne bardzo szybko ustępują pojęciom: *saepe, perpetuo*. Zjawia się apel ze swymi językowymi znamionami. Związek tych części⁶ dokonany jest zresztą przez samą nazwę Tiburu będącą łącznikiem i — co ciekawsze — wyposażoną w określenie obrazowe (*densa Tiburis umbra tui*), a więc nawiązujące do poprzedniego opisu. Zresztą dostrzeżemy je także i w przeciwstawnym obrazie „*fulgentia signis castra*” z tym, że i tu kontrast jest dodatkowym wewnętrznym spoiwem (*densa umbra — fulgentia signis castra*). Jak tam wielość jedności, tak tu jasność przeciwstawiona jest cienistości. Znow więc spiętrzenie spoiw paraleli i kontrastu, a identyczność tych typów spoiw — to dodatkowy łącznik. Paralelizm układu motywów wiąże tę część pieśni z jej początkiem (w. 1-14).

Łącznikiem strukturalnym spajającym mīt Teukra z całością utworu jest narracyjność tekstu wprowadzającego równoległą do odpodmiotowego apelu przemowę Teukra, narracyjność analogiczna przez swą funkcję prezentacyjną do uprzedniego opisu:

Teucer Salamina patremque cum fugeret, tamen uda Lyaeo
 tempora populea fertur vinxisse corona sic tristis
 adfatus amicos.

Zachęta Teukra skierowana do towarzyszy: „*nunc vino pellite curas*”,

⁶ Ten podział proponuje K. Kumaniecki (*De Horatii carmine ad Plancum, „Eos”, 42 (1947) 14 nn.*). Wspomniany brak łącznika między częściami nie przeczyłoby spoiwości strukturalnej pieśni, odnosi się bowiem do logicznych powiązań wątku.

przywołana jakby na poparcie słów podmiotu: „[...] viteaque labores molli Plance mero”⁷, przez przytoczenie w mowie niezależnej słów mitycznego bohatera uzyskuje paralełę strukturalną do apelu ujednociając obie części, tym bardziej że w płaszczyźnie analogii motywów tułaczka Teukra odpowiada oderwaniu adresata od rodzinnego Tibur. Tak więc pozorna dezintegracja, nietypowe kojarzenie motywów znajdują równoważenie w niezwyklej precyzji łączenia całości strukturalnych drogą harmonizacji części stycznych.

Przykładów podobnie finezyjnych spojeń znajdziemy więcej, jak chociażby w I 28. Wypowiedź mary topielca skierowana do Archytasa, a później podróżnego, poza tożsamością struktury i jednolitą stylizacją łączą bezpośrednio forma informacji zawarta w w. 21 n.

me quoque devexi rapidus comes Orionis
Illyricis Notus obruit undis.

Brzmi ona jeszcze w pierwszych wierszach partii następnej, wyjaśniającej szczegóły sytuacji:

at tu nauta, vagae ne parce malignus arenae
ossibus et capiti inhumato
particulam dare [...]

Podobnie w II 20 mimo czystości całości strukturalnych dostrzega się spajanie ich analogią środków kształtujących: emocjonalne powtórzenie „non ego, non ego” odpodmiotowego wyznania niby echem, podwojeniami „iam, iam” otwiera opowiadanie unaoczniające. Dalej pokrewną metodą, bo drogą narracji, rozwija się wizja (zwraca uwagę słowny łącznik „iam”). Pokrewny tematycznie temu epilogowi księgi prolog całości zbioru I 1 również wykazuje dyskretną pieczołowitość wiązania. Autonomiczny, zda się epicko rozbudowany ciąg wyliczeń rzutuje jednak na partię monologiczną, która posługuje się także motywami współtworzącym poetycki obraz: ederae, gelidum nemus, Nympharumque leves cum Satyris chori. Tkwi tu coś z opisowości widocznej w potraktowaniu motywu polowania (w. 25 nn.) kończącego wyliczenie.

Swoiście także utrzymana jest jednolitość II 12, której N. E. Collinge⁸ zarzuca brak spistości z powodu włączenia w utwór wywodu o urodzie Terencji. Tymczasem cała pieśń jest osnuta jednolicie na kanwie wyliczeń, które stanowią podstawę dla poszczególnych całości strukturalnych. Równoległość tych enumeracji nie zaciera przeciwstawności te-

⁷ J. P. Elder (*Horace carmen I*, 7, „Classical Philology”, 48 (1953) 3) wskazywał, że tristitia (w. 18) jest paralelna do epitetu towarzyszy Teukra (w. 24).

⁸ *The structure of Horace's Ode*, Oxford 1961, s. 87.

matyki. Antyteza ta zaś leży u podłoża naczelnej koncepcji utworu, streszczającej się zasadniczo w formule „recusatio”.

Prócz analogii ukształtowania całości granicznych elementy różnych struktur językowych łączą się też metodą wzajemnego ząębienia się. Wyraźne to jest szczególnie przy przytoczeniach, jak np. w III 5, 18. Wprowadzający mowę Regulusa fragment o narracyjnym charakterze uzyskuje swoiste przedłużenie w referującym „dixit” już włączonym linearnie w wypowiedź Regulusa, która wykazuje na początku analogiczne do wprowadzającego fragmentu zacięcie narracyjne: „signa ego[...] dixit derepta vidi, vidi ego [...]”. Kunsztowne chiastyczne uporządkowanie nawiązuje ponadto do przemówieniowego charakteru wstępnej partii pieśni. Jak więc widać, i z metodą ząębienia łączy się prawo analogii. Takie ząębiające się przy przytoczeniu spojenie wystąpi i w III 11, 37 w związku z wypowiedzią Hypermnestry. Wprowadzający tekst narracyjny włącza się w samą odpowiedź:

„surge” quae dixit iuveni marito,
 „surge, ne longus tibi somnus unde
 non times detur”.

To samo zjawisko zaobserwujemy w III 27 przy wprowadzeniu monologu Europy:

„pater — o relictum
 filiae nomen pietasque” dixit
 „victa furore:
 unde et quo veni?”

i dalej również przy przytoczeniu słów Venery:

mox ubi lusit satis „obstineto”
 dixit „irarum calidaeque rixae [...]”

Dodajmy jeszcze III 29, choć tu nie mamy do czynienia z przytoczeniem. Zwrot „quod adest memento” (w. 32), będący znamieniem apelu stanowiącego podstawę strukturalną części pierwszej, włączony jest już w refleksyjny, monologiczny człon stanowiący podłożę następnej partii.

Niejednokrotnie wzajemna spoistość całości strukturalnych jest tak duża, iż poszczególne cząstki zlewają się niemal, nie pozwalając dostrzec zupełnie spojeń, i wówczas pojawia się nakładanie się funkcji. Całe fragmenty utworów wykazują wielofunkcyjność. Formy apelatywne wnoszą wartości narracyjne, monolog ma charakter opowiadania unaczyniającego itp.

Ogólnie stwierdzić wypadnie, że właśnie metoda spajania cząstek

strukturalnych, zacieranie ich konturów daje odczucie klasycznej jednolitości, uporządkowania, ładu i harmonii.

Ze sprawozdawczą postawą podmiotu, z tak dużym wkładem opisu i narracji w tę lirykę, z eksponowaniem adresata i prezentacją wszelkich spraw jego dotyczących wiąże się jeszcze jeden rys dający się wyróżnić w pieśniach, a mianowicie spory wkład epickich środków kształtowania. Obserwujemy to przy tak częstym układzie narracyjnym o epickim bogactwie szczegółów, charakterystycznej zmienności stanów rzeczy i zdarzeń, choć opartej o futurystyczną wizję, liryczne przewidywanie (np. III 18, II 15, I 25, II 20, III 30).

Ciekawe jest posługiwanie się w *Pieśniach* epicko rozbudowanymi, niekiedy katalogowymi ciągami wyliczeniowymi. Urastają one nawet w niektórych utworach do rangi czynnika kompozycyjnego współdziałającego z zasadą kontrastu, stanowiąc przeciwagę dla lirycznej dominanty utworu. Nie chodzi tu bowiem o zjawisko amplifikacji, lecz właśnie o epickie rozbudowanie prezentacji przedmiotu coraz nowymi szczegółami, dążenie do wyczerpującego ciągu przykładów. Ten typ kształtowania wypowiedzi wzmaga siłę kontrastu, a tym samym siłę lirycznej wymowy przeciwstawienia. Tak jest np. w I 1, gdzie serii βίαι przeciwstawione jest powołanie poetyckie podmiotu, podobnie też w I 31, III 1 i I 7. W tej ostatniej pieśni szczególnie wyrazista jest przeciwstawność samych elementów rodzajowych. Epicko ukształtowany katalog zestawiony jest z krajobrazem widzianym poprzez wzruszenie podmiotu. To przeciwstawienie nie zasadza się bowiem tylko na różnicy rozmiarów części. Pierwsza z nich to 11 wierszy wyliczających różne miasta i miejscowości, do których przyłączają się dalsze dwa wiersze w formie zaprzeczeń. Druga to 3 wiersze skondensowanego opisu, w którym jedno małe Tibur ukazane w swych poszczególnych elementach krajobrazowych staje się przez to ukonkretnione i uplastycznione, zdolne udźwignąć ciężar przeciwstawienia dzięki sile przywiązania podmiotu. Jest mu drogie i bliskie w przeciwieństwie do dalekich i obcych miast, epicko zdobnych tradycyjnymi epitetami, wyposażonych w peryfrazy o homerowych skojarzeniach. Określenia bezbarwne i zdawkowe (clarus, divis), jakich dla niejednego miasta nawet zabrakło, nie urozmaicają tego katalogu, a tylko zagęszczają ciąg wyliczeniowy, który przez tę kondensację zyskuje na sile przeciwstawienia skromnemu Tibur. Jego opis, zawarty w trzech tylko wierszach, swą dynamiką (praeceps, mobilibus, nawet resonantis sugeruje jakąś zmienność) kontrastuje ze schematyzmem wyliczenia.

Takie szeregi wyliczeń będące znamionami pełni epickiej, bogactwa, stanowią przeciwagę dla lirycznej powściągliwości⁹. Zieliński zwraca

⁹ T. Zieliński, *Marginalia Horatiana*, „Eos”, 41 (1940/46) 13.

uwagę, że konstrukcja wyliczeń występuje tylko w liryce. Jest to być może „wpływem epickiego języka”, jak chce K. Straubergs¹⁰, a wynika z właściwej poezji Horacego przedmiotowości, z upodobania do konkretności. Owe ciągi wyliczeń, zwłaszcza zważywszy ich funkcję, nie wykraczają więc swą abundancją przeciw ekonomice¹¹, lecz są mocą swego rodzajowego ukształtowania przeciwstawą widzenia lirycznego. Oczywiście nie należy tych spraw utożsamiać z występowaniem wariacji lirycznych mających na celu nie rozbudowanie mnogości zjawisk, a kondensację dominującego nastroju pokrewieństwem gromadzonych motywów (np. III 30).

Ów epicki nalot, duży wkład opisu i narracji, sprawozdawcza rola podmiotu zdają się wskazywać na wagę funkcji prezentatywnej w liryce Horacego.

Odnutowane tu spostrzeżenia wyrosłe z analiz *Pieśni* może więc mogłyby być drobnym wkładem w badania, których celem byłoby bliższe określenie „typu pieśni horacjańskiej”.

QUELQUES REMARQUES SUR LES ODES D'HORACE

Le terme „ode d'Horace” est quelquefois considéré comme presque une définition de genre. Certains traits, propres à la poésie lyrique d'Horace s'imposent à la lecture *primo obtutu*. L'un de ces facteurs constants est l'usage de s'adresser dans presque chaque ode à un destinataire déterminé. Cette orientation vers le destinataire, façonne la situation lyrique des *Odes* laquelle se concentre justement autour du destinataire, surtout lorsque celui-ci est individualisé. La forme d'énonciation de ces oeuvres est l'appel en tant qu'une structure homogène, principale ou équivalente vis à vis des autres éléments structureaux.

Les destinataires, souvent devenus types grâce à un nom parlant, construits à travers une description ou un récit, sont généralement des héros lyriques montrés sur le fond d'une situation conventionnelle.

Dans les odes qui s'adressent aux objets personnifiés, le décor réel manque et l'ébauche de la situation apparaît sur un plan métaphorique ou allégorique. L'appel dans ces odes est une structure apparente et ne réalise pas la conception principale de l'ode.

La loi d'harmonisation des différents éléments, visible dans les *Odes* d'Horace, s'apparente de la tendance à unifier l'énonciation sur son plan quasi-temporel. Elle est visible dans l'effacement des contours des différents ensembles structureaux à travers une formation analogue des parties voisines ou à l'aide d'un engrenage des différentes parties. C'est surtout visible lorsqu'on cite les énonciations des personnages dans les parties narratives. C'est avec ces dernières qu'il faut lier les traits épiques, observés chez Horace, p. ex. dans les énumérations de catalogue. Ils résultent de la grande importance de la fonction présentatrice dans la poésie lyrique d'Horace ainsi que de l'attitude du sujet lyrique, orienté vers la relation.

¹⁰ *Studien zur Entwicklungsgeschichte der römischen Dichtkunst der augusteischen Zeit*, Acta Univ. Latav., Riga 1931.

¹¹ Zob. W. Wimmel, *Eine Besonderthei der Reihung in augusteischen Gedichten*, „Hermes”, 82 (1954) 200.