

KRYSTYNA ZARZYCKA-STAŃCZAK

## PIEŚNI MIŁOSNE HORACEGO

Pieśni miłosne Horacego niejednego czytelnika prowokowały do sformułowania swych uwag i spostrzeżeń wyniesionych z lektury. Temu jednak, kto dziś chwyta za pióro, muszą przyjść na myśl słowa jednego z wybitnych filologów, iż „totam immensam litteraturam Horatianam perscrutari nemo mortalis facile audebit”. Odnoszą się one bowiem także do niewielkiej grupy horacjańskich erotyków. Dlatego też, by nie przedładowywać wąskich ram artykułu pełną dokumentacją bibliograficzną, uwzględniane będą tylko niektóre wypowiedzi badaczy, szczególnie ważne czy znamienne dla poruszonych tu zagadnień. Proponowane wnioski i uwagi opiera się tu przede wszystkim na materiale pierwszych 3 ksiąg ze względu na ich wspólny czas powstawania. Księgę IV w zasięg rozważań w mniejszym włącza się stopniu. Wydana osobno, po latach, zawiera jedynie 4 erotyki, w każdym zaś poeta nieco kokieteryjnie żegna się z miłością w sposób mający charakter przyjętej jednolicie manieri. G. Pasquali, autor ogromnej, wznowionej ostatnio monografii o liryce Horacego, określa wręcz pieśni miłosne IV księgi jako bezbarwne<sup>1</sup>.

W. Wili<sup>2</sup> pisze, że pieśni w swym ogólnym zamierzeniu miały być erotykami. Ten zamysł odczytać można w I 6, 18 oraz III 3, 69. Toteż w pierwszych trzech księgach stanowią erotyki 1/4 całości zbioru, tzn. około 20 utworów, a co ciekawsze w większości napisane są w metrum asklepiadejskim<sup>3</sup>.

Praktykę i postawy badawcze wobec pieśni miłosnych Horacego ogólnie charakteryzują: S. Commager<sup>4</sup>, E. Castorina<sup>5</sup>, ostatnio D. West. Jego wypowiedź skrótowo referuje dawne ambicje badaczy, jak i współczesne próby ocen liryki miłosnej wenuzyjskiego poety. West pisze: „The old notion that these poems can be used as evidence to reconstruct Horace's private life has fallen out of fashion, but in rejecting this documentary fallacy some important modern scholars have swung to

<sup>1</sup> G. Pasquali, *Orazio lirico*, Firenze 1964 [przedruk z wyd. 1920 r.], s. 454.

<sup>2</sup> W. Wili, *Horaz und die augusteische Kultur*, Basel 1948, s. 167.

<sup>3</sup> L. P. Wilkinson, *Horace and his Lyric Poetry*, Cambridge 1945, s. 144.

<sup>4</sup> S. Commager, *The Odes of Horace. A critical Study*, New Haven 1962.

<sup>5</sup> E. Castorina, *La poesia d'Orazio*, Roma 1965.

the opposite naiveté and now believe that »the erotic themes of those poems have nothing to do with real life«”<sup>6</sup>. Tu cytuje R. G. M. Nisbeta i G. Williama<sup>7</sup>. Ów stary pogląd, że erotyki Horacego można traktować jako diariusz poety, był ogromnie żywozny, bo i w dwutysiąclecie urodzin wieszczą wielki badacz T. Zieliński wprowadzając pojęcie sytuacji epigramatycznej w lirykach miłosnych, w których, jak pisze, podejrzenia o fikcję nie da się uniknąć, w innych erotykach, zwłaszcza tych, których heroiny pojawiają się częściej niż jeden raz na terenie ód, widzi historyczną realność i stara się odczytać cały romans poety z Lydią, a nawet zastanawia się dlaczego Horacy nie zawarł prawnego związku z Lalage<sup>8</sup>. Także i Commager, na wstępie rozdziału poświęconego erotykom, krótko charakteryzuje krańcowe dążności w badaniach nad poezją miłosną Wenuzyjczyka i przytacza rozprawę P. Pivo (*Horace martyr d'amour*, Paryż 1936 r.) jako znamienne dla usiłowań uporządkowania przygód miłosnych Horacego z pełną wiarą w realność jego romansów i szczerą zwierzeń twórcy. Stanowisko sceptyczne reprezentuje w tym względzie M. D. Sedgwick w książce *Horace* (Mass. Cambridge, 1947). Jednakże i potem ukazują się jeszcze rozprawy traktujące erotyki jako wiarygodny materiał biograficzny, bywają nawet zaopatrywane w tablice chronologiczne i synoptyczne. Ta ścisła więź z realnym życiem poety, z całą rzeczywistością pozaliteracką poczyną się w badaniach rozluźniać na rzecz związku horacjańskiej liryki miłosnej z literaturą. Wili<sup>9</sup> pisze, że tak obyczaj społeczny rzymskiego, jak reminiscencje hellenistyczne (wpływ epigramu) wyjaśniają częsty u Horacego motyw trójki miłosnej. Można jeszcze przytoczyć uwagę T. Franka, który erotyki uważa za studia z życia oscylujące między fantazją a aktualnością, doświadczeniem a przypomnieniem greckiego epigramu<sup>10</sup>.

Wydobyty przez D. Westa drugi biegun w badaniach horacjańskich — dążność do wykazania braku szczerości przeżyć miłosnych wenuzyjskiego wieszczą — również daleko sięga swym rodowodem. Dla przykładu można przytoczyć zdanie, jakie wypowiada A. G. Amatucci w r.

<sup>6</sup> D. West, *Reading Horace*, Edinburgh 1967, s. 134.

<sup>7</sup> R. G. M. Nisbet, *Critical Essays on Roman Literature, Elegy and Lyric*, ed. by J. P. Sullivan with an introd., London 1962; G. Williams, *Poetry in the moral climate of Augustan Rome*, „Journal of Roman Studies”, 52 (1962) 28—46.

<sup>8</sup> T. Zieliński, *De Lydia Lalageque et aliis*, [W:] *Commentationes Horatianae*, Cracoviae 1935, s. 9. Por. tegoż autora — *Horace et la société romaine du temps d'Auguste*, Paris 1938 — rozdz. o erotykach.

<sup>9</sup> Op. cit., s. 180.

<sup>10</sup> T. Frank, *Catull and Horace, two poets in their environment*, New York 1928, s. 215.

1936<sup>11</sup>, iż w poezji miłosnej Horacego brak prawdy uczuć. U. Knoche uważa, że liryki Horacego to ani realistyczne przedstawienie życia, ani spontaniczna wypowiedź poety<sup>12</sup>. Commager w tym sporze zajmuje, zdaje się, miejsce pośrednie — w złotym środku upatrując prawdy. W każdym razie rozdział o erotykach umieszcza w części zatytułowanej „Qualities of imagination”. W r. 1965 E. Castorina stwierdza, że spór o szczerłość czy nieszczerłość, autentyczność czy nieautentyczność przeżyć miłosnych Horacego trwa. Swe uwagi zamykające rozdział poświęcony pieśniom miłosnym, które omawia w oparciu o ogromną literaturę, skrupulatnie zebraną<sup>13</sup>, kończy twierdzeniem, że Horacy nie prezentuje prawie nigdy szaleńczej pasji uczuć, co łączy się z jego sztuką, a nie ze źródłem inspiracji.

W niedługim czasie po horacjańskich obchodach bimilenijnych K. Kumaniecki pisał: „Horacy potrafił nastrojom i chwilowym uczuciom nadać formę klasyczną i ogólnoludzką”<sup>14</sup>. Nie podjęto jednak wówczas próby uwolnienia horacjańskich erotyków od konfrontacji z wiedzą o realiach epoki, ze strzępami biografii poety ani nawet z zakorzenionymi w świadomości badaczy wzorcami lirycznymi poezji nowożytnej (zwłaszcza romantycznej i modernistycznej). Tymczasem erotyki Horacego przekazują własny wzorzec liryczny. Swoisty model przeżywania przekazuje w nich niekoniecznie Quintus Horatius Flaccus, „pinguis et nitidus bene curata cute, irasci celer tamen placabilis” — lecz podmiot liryczny, ktoś przeżywający, ale zarazem obiektywizujący swe wzruszenia, nadający im formę sugestywną, lecz zubożoną o cały autentyzm i bezpośredniość konkretnej, jednostkowej i realnej emocji. W związku z tą dwoistością postawy podmiotu obserwujemy u Horacego przesunięcie akcentu właśnie na ową obiektywizację. Swoisty zaś autotelizm każe wysunąć na plan pierwszy formę nadaną wypowiedzi. Często także nie funkcja emotywna, właściwa liryce, lecz funkcja impresywna staje się w erotykach horacjańskich dominująca. W związku z tym niekiedy podmiot w polu przedmiotu<sup>15</sup> umieszcza osobę odbiorcy oraz stosunek, który go z odbiorcą łączy. Właśnie dla poezji miłosnej taka sytuacja jest charakterystyczna, z tym, że u Horacego raczej pojawia się przestroga czy pouczenie niż wyraz

<sup>11</sup> A. G. Amatucci, *Orazio nel suo secolo*, [W:] *Conferenze Oraziane*, Milano 1936, s. 15.

<sup>12</sup> U. Knoche, *Erlebnis und dichterischer Ausdruck in der lateinischen Poesie*, „Gymnasium”, 65 (1958) 160.

<sup>13</sup> Nb. pomijając całkowitym milczeniem jedną z najnowszych i chyba najbardziej interesującą książkę o Horacym S. Commagera.

<sup>14</sup> K. Kumaniecki, *Istota i rozwój osobowości Horacego*, „Eos”, XL (1937) 15.

<sup>15</sup> Termin S. Skwarczyńskiej (*Wstęp do nauki o literaturze*, t. 3, Warszawa 1965, s. 137).

bliskości i zażyłości. Zwykle typ odbiorcy rzutuje na wypowiedź podmiotu, warunkuje jakość tej wypowiedzi, oczywiście poprzez stosunek zachodzący między nim a nadawcą<sup>16</sup>. Jego osobowość zawarta jest w słowach mówiącego: podmiot go prezentuje, ukazuje jego stan emocjonalny, każe mu grać rolę bohatera pierwszoplanowego. To najczęściej nie podmiot ukazuje bogactwo swych doznań, jego wypowiedź nie zawsze da się sprowadzić do subiektywnej skali uczuć i ocen. Właściwa, liryczna sytuacja zwierzenia, wyznania i odpowiadająca jej forma stylistyczna — monolog, nie występują prawie wśród horacjańskich erotyków. Sytuację wynurzenia zastępuje sytuacja rozmowy, niekiedy bardzo intymnej, oraz apel, powszechnie stosowany w pieśniach miłosnych Horacego. Toteż sytuacyjność jego liryki erotycznej jest, podłożem dla związków pozornego czy rzeczywistego dialogu, dla dramatyczności wypowiedzi. Właśnie adresaci, a częściej adresatki współtworzą rodzaj wypowiedzi, gdyż będąc postaciami stypizowanymi<sup>17</sup> decydują właściwie o ukształtowaniu sytuacyjnym utworu, a postawa podmiotu współgra z tak skonstruowanym schematem. Dla erotyków Horacego charakterystyczne jest nie widzenie podmiotowe, przystające do uczuć mówiącego, lecz widzenie przylegające do sytuacji zarysowanej wedle konwencjonalnego wzorca i często dopiero pointa odsłania postawę żartobliwą. Jawność tej konwencjonalności jest dowodem kreatorskiej roli podmiotu wobec prezentowanej sytuacji. To świadome operowanie elementami skonwencjonalizowanymi, nie tylko podejmowanie konwencji, lecz co więcej intensyfikacja jej wyznaczników, często negacja<sup>18</sup> jest repliką wobec tradycji literackiej (wobec presji patronatu poezji greckiej, zwłaszcza hellenistycznej), jak i współczesności ukuwającej coraz bardziej powszechne formuły poetyckie nabierające niekiedy charakteru manierycznego. Horacy nie tylko wewnątrz struktury utworu prowadzi polemikę z konwencją, ale wypowiada się wprost zwracając się do współcześnie piszącego młodszego kolegi — elegika Tibulla<sup>19</sup>.

Albi, ne doleas plus nimio memor  
inmitis Glycerae, neu miserabilis  
decantes elegos cur tibi iunior  
laesa praeniteat fide.

<sup>16</sup> T a ż, ibidem s. 91.

<sup>17</sup> Zob. K. Zarzycka-Stańczak, *Z badań nad pierwszym zbiorem „Pieśni” Horacego*, Wrocław—Ossolineum (w druku). Rozdział „W kręgu adresatów”.

<sup>18</sup> Zob. A. Okopień-Sławińska, *Rola konwencji w procesie historyczno-literackim*, [W:] *Proces historyczny w literaturze i sztuce*, Warszawa 1967, s. 79.

<sup>19</sup> F. Cupaiuolo w swej pracy *Orazio e la poesia* (Napolí 1965) pisze na s. 11. że zaraz po r. 30 w latach 28 i 27 Tibullus i Propercjusz rozpoczęli publikację swych elegii.

Przekazana przez Katulla gwałtowność przeżyć miłosnych roztapia się we łzach: u elegików „flere” to tyle co „cantare”. Namiętny, niekiedy nawet brutalny kochanek ustępuje miejsca kochankowi bolejącemu nad okrucieństwem słodkiej, lecz niewiernej dziewczyny, dającemu upust swym żalom w płaczliwych miarach, bo tak w innym miejscu określa ówczesną poezję miłosną Horacy<sup>20</sup>. Niewierność ukochanej, która o taki ból przyprowadza adresata I 33 to problem wieczny i motyw ograny. Nie darmo zresztą w samych tylko erotykach Horacego „fides” jest jednym z najczęściej pojawiających się słów.

Właśnie o wierności, a ściślej o przebaczonej niewierności mowa w III 9 i problem ten spotęgowany jest schematem nie, banalnego w takich razach, „trójkąta” miłosnego, lecz „czworokąta”. Żeby było symetrycznie. Zresztą symetrii, paralel i analogii aż nadto w tym utworze. Ale nie to jest najciekawsze. Interesująca jest warstwa słowna ody. Jak słusznie mówi G. Pasquali, styl tej pieśni jest precyzyjny i zwięzły, nie ma w niej żadnego przypadkowego słowa<sup>21</sup>. Na tle słownictwa erotyków Horacego jest to niewątpliwie pieśń wyjątkowa. Cały prawie zespół rzeczowników i niemal wszystkie użyte tu przymiotniki pojawiają się w innych erotykach, sporo z nich wielokrotnie. Nieliczne pozostałe wyrazy stanowią drobną cząstkę w stosunku do całości i są często określeniami, które mają tę samą wartość znaczeniową co inne, pojawiające się częściej w erotykach. Tak np. „sciens” — to tyle co „docta”, a „fax” — jedynie w tej pieśni pojawiające się słowo — jest związane z „torrere” w wyrażeniu metaforycznym: „me torret face mutua”, które znane jest dobrze z innych pieśni o tematyce miłosnej:

III 19, 23: me lentus Glyceræ torret amor meæ

I 33, 5, n.: insignem tenui frontem Lycorida  
Cyri torret amor,

Zresztą słownictwo tej pieśni nie tylko jest wyjątkowo reprezentatywne dla horacjańskich erotyków, lecz wykazuje ściśle związki z warstwą leksykalną miłosnej poezji elegijnej<sup>22</sup>, a nawet katullańskiej. Takie przymiotniki, jak „beatus”, „candidus”, „dulcis” z siłą obsesji pojawiają się u Katulla<sup>23</sup>. Przy tym pieśń jest dialogiem — rozmową dwojga

<sup>20</sup> II 9. 9.

<sup>21</sup> Op. cit., s. 418.

<sup>22</sup> Zob. R. Pichon, *De sermone amatorio apud Latinos elegiarum scriptores*, Paris 1902; Index, s. 75—303.

<sup>23</sup> M. Pârlog, *Quelques considérations concernant le lexique de la poésie de Catullus*. Referat wygłoszony podczas XI Międzynarodowego Kongresu Eirene w Warszawie w dn. 23 X 1968.

zakochanych; to słowa nie podmiotu, lecz bohaterów lirycznych i na osi ich wzajemnego stosunku kształtuje się inscenizowany konflikt dramatyczny. Nie tylko nie mówią oni językiem zindywidualizowanym, lecz jeszcze jedno za drugim, jak echo powtarza utarte metafory, nie wykraczając poza słownik ustalony w miłosnych wyznaniach. Stają się przez to reprezentantami szablonu sytuacyjnego, a wyznania ich nabierają kanonicznej normy stylistycznej. Cały arsenał utartych określeń, jak metaforyczne „iugum”, znamienne „ianua” (tylko w erotykach i raz w satyrach), oczywiście obowiązkowo obecna „Venus”, „cithara” — nieodłączna heterom, rzeczowniki i przymiotniki odnoszące się do urody (bracchia, cervix, flavus, pulcher), przymiotniki o zabarwieniu emocjonalnych — wszystko to nie dziwi przy tej tematyce. Zwraca jedynie uwagę samo nagromadzenie tych określeń, znanych skądinąd. Nawet porównanie z gwałtownością Adriatyku nie jest niepowtarzalne, bo pojawia się i w innych erotykach, a co ciekawsze, w owym literackim dialogu z Tibullem:

I 33, 13 nn.:    ipsum me melior cum peteret Venus  
                       grata detinuit compede Myrtale  
                       libertina, fretis acrior Hadriae  
                       curvantis Calabros sinus.

III 9, 22, n.:    [...] tu levior cortice et inprobo  
                       iracundior Hadria.

Również konwencjonalną sytuację znajdujemy w I 13, z tym, że tu schemat trójkąta jest łem, na jakim rozbrzmiewa namiętna tyrada zazdrości, wypowiedzana tym razem przez podmiot, który skrupulatnie wylicza objawy swego wzburzenia, półrymami akcentując szczególnie znaczące słowa: *difficile* — *bile*, *penitus* — *ignibus*, *umor* — *uror*, *candidos* — *umeros*<sup>24</sup>. Cała zresztą składnia, jest wyrazem emocji: powtórzenia, wykrzyknienie. W tej pieśni znów wystąpi zjawisko obserwowane w III 9, gdzie było jednak bardziej wyraziste. Słownictwo pieśni w przeważającej liczbie składa się z wyrazów tworzących obiegową metaforę. Z dialogiem kochanków wykazuje szczególne pokrewieństwo: w obu płonie ogień miłości — tu „*ignes*”, „*urere*”, — tam „*ardere*”, „*torrere*”; tam — „*iugum*”, tu „*copula*” itp. Oczywiście te analogie mają pokrycie także w języku elegików<sup>25</sup>. Obu pieśniom patronuje naturalnie Venus. Tam jednak wymienionymi słowami igrała para niezbyt serio zwaśnionych kochanków, tu wyrzuca je z siebie wzburzony do głębi podmiot — ten zdradzony. Rzadki to wypadek wśród erotyków Horacego,

<sup>24</sup> Spozstrzeżenie Commagera, op. cit., s. 154.

<sup>25</sup> Por. Pichon, op. cit. passim.

gdy podmiot jest zarazem bohaterem lirycznym, gdy przemawia bezpośrednio do przedmiotu swych aktualnych uczuć, choć nie o miłości tu mowa, a o zazdrości. Ta niezwykła wypowiedź zastanawia więc tym bardziej i budzi refleksję. Okazuje się, że w pieśni przeplatają się sprzeczności i to wyjaśnia odczuwane przy lekturze niedowierzanie. Commager zwraca uwagę, że pieczołowite aliteracje, rymy, onomatopeje, cała forma deklaratywnej emocji sprawia wrażenie raczej poszukiwań estetycznych niż emocjonalnych<sup>26</sup>. Opis przejawów własnego wzburzenia w sytuacji bezpośredniej rozmowy jest wyraźnie sztuczny:

Cum tu, Lydia, Telephi  
 cervicem roseam, cerea Telephi  
 laudas brachia, vae meum  
 fervens difficili bile tumet iecur:

tum nec mens mihi nec color  
 certa sede manet, umor et in genas  
 furtim labitur, arguens  
 quam lentis penitus macerer ignibus.

Dziwnie też szybko od trawiącej zazdrości przechodzi podmiot do uogólnionego stwierdzenia strofy końcowej. Gwałtowny wybuch zamyka pełne gorzkiej melancholii westchnienie bez wyraźnego uzasadnienia tego uciszenia. W banalnej sytuacji deklaruje podmiot przesadnie patetycznym tonem hiperbolicznie kształtowane uczucie. Dopiero jednak generalizująca, sentencjonalna pointa odkrywa reprezentatywność schematu sytuacyjnego. Brzmi w niej nie tyle głos podmiotu, co echo konwencji:

felices ter et amplius  
 quos inrupta tenet copula nec malis  
 divolsus querimoniis  
 suprema citius solvet amor die.

„Inrupta copula” to tyle co sławetna „fides” — locus communis poezji miłosnej zwłaszcza elegii, a jej znaczenie jeszcze podkreślone znamienym „felices ter et amplius”. A „querimoniae” nieomylnie przywodzą na myśl literackie wezwanie rzucone koledze po piórze C. Valgiusowi Rufusowi, który pisywał owe flebiles modos:

\* II, 9, 17 n.:           desine mollium  
                                   tandem querellarum.

Literackie analogie zdają się nasuwać podmiotowi właściwe paralele dla osobistej sytuacji.

<sup>26</sup> Tamże, s. 154.

Podwojony schemat trójkąta tkwi we wspomnianej pieśni I 33. To nie jedyna zresztą analogia. Znów i w tej pieśni uderza konwencjonalność słownictwa. Cały niemal zasób leksykalny utworu wspólny jest z pozostałymi erotykami. Jedynie strofa ostatnia prezentująca trójkąt, którego jednym z wierzchołków jest sam podmiot, wyróżnia się pewną odmiennością. Pojawiające się tu wyrazy, nie notowane w innych pieśniach z tego samego kręgu tematycznego, to np. „compes”, „libertina”, „fretum”, „sinus”. Ale czy wnoszą one nowy sens? „Compes” — to tyle właściwie co „iugum” — również metaforycznie użyte, a „sinus” i „fretum” uczestniczą w porównaniu wyzwolenicy z Adriatykiem, także już znany. Jedyny zaś rzeczownik, tylko w tym utworze pojawiający się — „caprea” — występuje w płaszczyźnie porównawczej. Trójwarstwowo bowiem skonstruowany jest świat tej pieśni: wyżyny bogini miłości, ludzie, którymi włada, i ich wzajemne związki ukazane w analogii do świata zwierzęcego. Przykład ze świata zwierząt wnosi generalizujące znaczenie, wyjaśnia bezwzględność praw Wenery narzucanych dziedzinie uczuć ludzkich. Schemat trójkąta wydaje się nieunikniony, a tymczasem bezsensowność tego układu zdradza raczej rządy Wenery, która kieruje się „saevo ioco”. Ten ostatni wyraz zdaje się mieć decydujące znaczenie dla koncepcji utworu — żart jest instancją władającą konwencjonalnymi schematami. Termin ten, poza literacką wymówką — II 12, zgodnie z programem I 6, 18 wystąpi w III 3, 69, gdzie poeta swą twórczość określa jako „iocosa lyra” oraz w II 1, 37 — pieśni dedykowanej pisarskiej znakomitości owych czasów Asiniusowi Pollionowi:

sed ne relictis, Musa, procax iocis  
 Ceae retractes munera neniae,  
 mecum Dionaeo sub antro  
 quaere modos levioie plectro.

Dione to przecież Venus, która patronuje tej miłosnej, a i żartobliwej poezji, przeciwstawionej poważnej twórczości adresata. W I 33 adresatem jest elegijny poeta, stąd te subtelne aluzje i powiązania mające przekazać właściwe kategorie dla ujmowania poezji miłosnej. Założeniem utworu jest perswazja. Cały komentarz podmiotu utrzymany jest w tonie dydaktycznym, oczywiście nie bez żartobliwego uśmiechu. Perypetie adresata podmiot rzuca na tło uogólnione, włączając nawet własną sytuację w ciąg przykładów. Mimo pewnej autorytatywności brzmi w pieśni ton przyjacielski, wyraża się w solidarnym zwierzeniu z własnych przeżyć. Podmiot staje się niemal współbohaterem, ale brak mu indywidualizacji, humor tkwiący w przesadnym porównaniu kochanki z Adria-



tykiem, ton lekki niefrasobliwy sprowadzają całą sprawę do właściwych proporcji<sup>27</sup>.

Omówiona ostatnio pieśń jest szczególnie reprezentatywna dla mechaniki posługiwania się banalnym schematem sytuacyjnym, typowym słownictwem, ujednoliconym szczególnie przez elegików, konwencją skwitowaną żartobliwym tonem.

Ze swoistym podjęciem konwencji stylistycznej, z posługiwaniem się zespołem określonych elementów stylu, w tym wypadku właściwego konkretnemu gatunkowi literackiemu, spotykamy się w II 8. Wyraźne tu jest wykorzystywanie gotowych wzorców i formuł stylistycznych, zastosowanych wobec odległego tematycznie kontekstu. „Stylizator posługuje się cudzą wypowiedzią, jako cudzą właśnie, i tym rzuca na nią lekkie zabarwienie przedmiotowe [...]. Ważny jest [dla niego] zespół chwytów cudzego stylu właśnie jako wyraz szczególnego punktu widzenia. Działa on przy pomocy cudzego punktu widzenia”<sup>28</sup>. W II 8 obok bezpośredniej wypowiedzi podmiotu odnajdziemy jakby przytoczony przez niego wyraz powszechnego podziwu, jaki budzi adresatka — stąd hymniczna stylizacja w tym erotyku<sup>29</sup>. Podmiot niewiele mówi o sobie, przytacza za to zbiorowy niby-hymn na cześć urody dziewczyny i ten końcowy, jakby chóralny akord gęszy pełne gorzkiej ironii<sup>30</sup> jego westchnienie otwierające pieśń. Oczywiście znakomitym przejściem między obu częściami jest strofa 4:

ridet hoc inquam Venus ipsa, rident  
simplices Nymphae ferus et Cupido,  
semper ardentis acuens sagittas  
cote cruenta.

Wiarołomność kochanki, przyzwolenie na to bogów — to naturalnie loci communes erotyki. Także tradycyjny jest orszak Wenery. Równie

<sup>27</sup> W świetle tych spostrzeżeń trudno się zgodzić z uwagą Castoriny, że koncepcją pieśni jest „[...] il senso dell' assurdità e della vanità delle cose umane”, że to „mestissima ode” i że w zakończeniu zawarty jest „sorriso triste”, op. cit., s. 129.

<sup>28</sup> M. Bachtin, *Problemy poetiki Dostojewskiego*, Moskwa 1963, s. 253—254. Cytat przytoczony za S. Balbusem w jego przekładzie zamieszczonym w rozprawie *Problem stylizacji w poetyce i niektóre zagadnienia stylu poetyckiego*, [W:] *Poetyka i historia. Konferencja teoretyczno-literacka w Połczynie*, Wrocław 1968, s. 134.

<sup>29</sup> Według A. J. Campbella, *Horace a new Interpretation*, London 1924, s. 220: „[...] styl hymniczny w tej pieśni ma charakter parodystyczny”. Może raczej żartobliwy, bo nie ma tu chyba intencji deprecjonowania ani ośmieszania wzoru.

<sup>30</sup> Ironię widzi Pasquali w sformułowaniu „publica cura”, op. cit., s. 484.

obiegowy charakter ma słownictwo tej pieśni. Słowa zajmujące pierwsze miejsce na liście frekwencyjnej horacjańskich erotyków pojawiają się właśnie w tej pieśni: deus czy dea, mater (tak!), nox, aura. Ten ostatni wyraz występuje tu w specjalnym znaczeniu — oznacza czar dziewczyny, którego przesadnie odmalowana potęga przepaja utwór. Barine jest ukazana na tle stosunku ludzi do niej, wyodrębniona, przynajmniej chwilowo, i im przeciwstawiona, a układ ten poszerzony jest następnie o niebiańskie perspektywy. Bóstwa, oczywiście najczęściej Venus i jej orszak, ustawicznie towarzyszą ludzkim uczuciom miłosnym. Stąd najczęściej tuż przed słowem amor pojawia się w horacjańskich erotykach deus czy dea, niekiedy parokrotnie na przestrzeni jednej pieśni.

Do Wenery „cudzym głosem” w stylu hymnicznym zwraca się podmiot w I 30. To nie jego własna wypowiedź. Jest pośrednikiem i wyrazicielem Glycery, bohaterki utworu i w jej imieniu, w jej intencji kieruje błaganie, ukształtowane wedle określonego schematu stylistycznego. Uderza intensywność tego nacechowania. Na przestrzeni 8 wierszy zmieściła się uroczysta apostrofa, wyliczenie miejsc kultu, prośba o epifanię, zwielokrotnione zaimki i obraz tradycyjnego orszaku. Nagromadzenie tych znamion stylizacyjnych przytłacza nieco miłosną treść natarczywego błaganie o epifanię, która zapewne oznacza łaskę miłości, bo Venus, wszechwładna pani uczuć, uosabia tu chyba szczęśliwą wzajemność. Towarzyszący bogini fervidus puer ma dawać żar namiętności.

Wydaje się, że moc bogini raczej niż indywidualne uczucie jest tematem pieśni I 19. Venus i tu pojawia się wśród towarzyszących bóstw:

Mater saeva Cupidinum  
Thebanaeque iubet me Semeles puer  
et lasciva Licentia  
finitis animum reddere amoribus.

Wspomniane jest i tu miejsce kultu, które opuściła:

in me tota ruens Venus  
Cyprum deseruit, nec patitur Scythas  
et versis animosum equis  
Parthum dicere nec quae nihil attinent.

W zakończeniu pieśni pojawiają się rekwizyty, używane przy ofierze zgodnie z pedantycznymi wymaganiami rzymskiego rytuału:

hic vivum mihi caespitem, hic  
verbenas, pueri, ponite turaque  
bimi cum patera meri:  
mactata veniet lenior hostia.

O przybycie błagała Glycera Wenerę wzywając, by opuściła dla niej Cypr. I oto porzuca bogini ulubioną wyspę, by całą swą mocą owładnać bohaterem, którego „urit Glycerae nitor”. Czyżby tej samej Glycery, nad której skłonnością do młodszego rywala płakał Tibullus pytając: „cur tibi iunior laesa praeniteat fide?”. „Praeniteat” i „nitor” to znamienna zbieżność. Czyżby więc znów powtórzenie trójkąta? Z nieszczęśliwej także miłości do Glycery, bo wspomniana ofiara chyba w intencji wzajemności ma być złożona, zwierza się podmiot jeszcze w III 19. Tutaj zaś w I 19 mówi o tym uczuciu z całą bezpośredniością. Podkreślają ją tylekroć użyte zaimki: me, mihi pojawiające się w każdej strofie. Jest to niewątpliwy łącznik utworu akcentujący znaczenie osobistego wynurzenia w pieśni.

Nie najczęstsza to bynajmniej forma wypowiedzi wśród pieśni, które zaliczamy do erotyków. Taka np. oda I 17 ma wprawdzie charakter wypowiedzi bezpośredniej, nawet egotycznej (meis, me, mea, trzykrotnie hic — w znaczeniu tu u mnie), ale nie ma w niej mowy bezpośrednio o miłości. Ufność i wiara podmiotu w szczególną opiekę bóstw nad sobą i swą posiadłością kształtuje widzenie krajobrazu tchnącego spokojem i bezpieczeństwem<sup>31</sup>. Podmiot związany jest z przyrodą uczuciowo, jest ona tłem i zarazem uprzedmiotowieniem jego stanu wewnętrznego. Analitycznie wydobyte są wszystkie uroki i pożytki wsi ludziom miłe, z których korzysta się z umiarem. Do tej oazy pełnej ukojenia i bezpieczeństwa zaprasza podmiot adresatkę. Tutaj: „Faunus defendit aestatem”, owce „inpune tutum per nemus [...] quaerunt [...] nec viridis metuunt colubras [...]”, tutaj: „di me tuentur [...] hic [...] caniculae vitabis aestus [...] innocentis pocula Lesbii duces [...] nec metues [...]”. Nie adresatkę wysuwa podmiot na pierwszy plan utworu ani nie precyzuje osobistego do niej stosunku, nie mówi jej o miłości. O miłości będzie pieśń przez nią śpiewana. Przywołanie adresatki wnosi ton intymnej rozmowy we dwoje, doskonale się zgadzający z sielankowo stylizowanym opisem krajobrazu w jego bukolicznej gładkości i bujności. Toteż motyw pieśni i pieśniarki podkreśla intencje stylizacyjne<sup>32</sup>, odnawia tradycję pasterskich śpiewów o miłości i wzbogaca sielankowy obrazek o skojarzenia mityczne:

<sup>31</sup> E. A. Hahn pisze, że I 17 prezentuje uroczy, idylliczny obraz sceny wolnej od pasji i gwałtownych uczuć („Transactions and Proceedings of the American Philological Assotiations”, LXX (1939) 225).

<sup>32</sup> Według Commagera (op. cit., s. 351): „[...] the scenes exist only in the world of words. The lines do not so much describe as create the land. Its reality upon the page is finally, its only reality”. Poza tym, jak pisze autor dalej, sam opis uctowania jest konwencjonalnym elementem zaproszenia.

et fide Teia  
dices laborantis in uno  
Penelopen vitreamque Circen;

Posługiwanie się „cudzą mową” jest często stosowanym zabiegiem artystycznym podczas stylizacji, a więc właściwe jest również parodii. Stylizacja parodystyczna obejmuje posługiwanie się nie tylko określonym dziełem, ale i konstrukcjami wyższymi, jak gatunek czy odmiana gatunkowa. Tekst poddany takiemu zabiegowi zawiera dwa sprzeczne punkty widzenia — pierwotny, ustalony w obrębie odległej tradycji literackiej oraz wtórny — wystylizowany<sup>33</sup>. Ścisły związek między parodią i stylizacją podkreśla też A. Bereza<sup>34</sup>. Autor przytacza encyklopedyczne definicje parodii dające się sprowadzić do określenia: „komiczna imitacja poważnego utworu”. Wydaje się, że w niektórych wypadkach można by dodać poszerzające uzupełnienie: „lub utworu wypowiedzianego serio”. Nie zawsze bowiem parodia dotyczy właśnie poważnego utworu. Przykładem choćby horacjańska oda III 10, gdzie parodystycznie przetworzony został typ pieśni *παρὰ κλαυσίθυρον* — bynajmniej nie reprezentującej poważnej literatury, ale w swym pierwotnym założeniu pomyślanej jako serenada najzupełniej serio. Tutaj motyw śpiewu u drzwi ukochanej podjęty jest parodystycznie. Właśnie nie na serio konstruowana jest cała sceneria w oparciu o tradycyjną<sup>35</sup> rekwizytornię — zwraca uwagę choćby zwielokrotnienie określeń drzwi: „fores”, „ianua”, „limen”. Na bohatera spadają, fingując nastrój grozy, wszystkie na raz kataklizmy przyrody: deszcz, śnieg, mróz, wiatr, i chociaż panuje rzekomo noc, pozwala dostrzec „tinctus viola pallor amantium”. Zresztą ten zastęp bladych twarzy, owi „supplices”<sup>36</sup> zasłaniają zupełnie jednostkowego bohatera, który włączony do szeregu „amantium” powiększa także rodowód swych literackich pierwowzorów. Przesadny rysunek tego świata, widocz-

<sup>33</sup> Zob. S. Balbus, T. Bujnicki, *Stylizacja na pamiętnik szlachecki wobec synkretyzmu struktury gatunkowej „Niewoli tatarskiej” H. Sienkiewicza*, [W:] *Poetyka i historia*, op. cit., s. 82. Autorzy wiążą tutaj swe teoretyczne założenia z Bachtinem.

<sup>34</sup> A. Bereza, *Próba analizy parodii*, „Acta Universitatis Wratislaviensis, Prace polonistyczne”, 5, Wrocław 1963, s. 129.

<sup>35</sup> Commager pisze (op. cit., s. 129), że Horacy rzucając się na ziemię przed drzwiami ukochanej poświadcza nie tyle namiętność ile konwencjonalną formę. Przyjmuje postawę „of exclusus amator”. Oda staje się lamentem przed drzwiami, jej adresatką *dura puella*. To także zgodne z tradycją. Autor daje tu znakomitą analizę ody. Nieuzasadnione jest tylko stałe utożsamianie w całej książce podmiotu wypowiadającego się z Horacym.

<sup>36</sup> Określenie to odnosiło się do pokonanych wrogów, którzy błagali o darowanie życia i wzięcie w zamian w niewolę.

ny także w karykaturalnym potraktowaniu adresatki<sup>37</sup>, odbiera wiarę w jego ponure okrucieństwo. Jakże zresztą przejmować się mękami błagalników nie mogących niczym pozyskać łaskowości adresatki, skoro wcześniej o niej powiedziano:

non te Penelopen difficilem procis  
Tyrrenus genuit parens.

Parodystyczne znaczenie tego zestawienia z literackim upostaciowaniem wierności małżeńskiej tym bardziej jest wydobyte dalszym porównaniem okrucieństwa (tu czytaj: chwilowej wierności innemu) Lyce z nieustępliwością dębu, bezwzględnością afrykańskich węży.

Wyrazistym przykładem wykorzystywania tradycyjnego wzorca pieśni u drzwi kochanki są początkowe strofy I 25:

Parcius iunctas quatiunt fenestras  
iactibus crebris iuvenes protervi,  
nec tibi somnos adimunt, amatque  
ianua limen,

quae prius multum facilis movebat  
cardines [...]

Znów obserwujemy przyjętą konwencję — bohaterka częstych i łatwych miłostek musiała być obowiązkowo niedostępna, by kochanek miał okazję umierać pod jej drzwiami:

me tuo longas pereunte noctis,  
Lydia, dormis?

Widoczne jest karykaturalne szkicowanie bohaterki (znów porównanie zaczerpnięte ze świata zwierzęcego). Być może, jak sugeruje Castorina<sup>38</sup>, satyryczna relacja dziejów przeszłych i przyszłych bohaterki poddyktowana jest zazdrością. Podmiot jednak nie wyjawia swego osobistego stosunku do Lyde. Curcio<sup>39</sup> stwierdza, że erotyki horacjańskie to w dużej mierze „canti di dispetto”, w których jest też miejsce na wspomnienie szczęśliwej przeszłości, jak np. w IV 13. E. Fraenkel łączy IV 13 z I 25 i III 15 w jedną grupę i pisze, że przewyższa ona obie pozostałe pieśni intensywnością wyrazu<sup>40</sup>. We wszystkich tych odach tkwi okrutne w swej dosadności porównanie zwierzęce:

<sup>37</sup> Pieśń ta omawiana była szerzej w cytowanej rozprawie K. Zarzyckiej-Stańczakowej (rozdz. I, cz. 1).

<sup>38</sup> Op. cit., s. 198.

<sup>39</sup> G. Curcio, *Le liriche di Q. Orazio Flacco*, Catania 1930, s. 42.

<sup>40</sup> E. Fraenkel, *Horace*, Oxford 1957, s. 415.

- IV 13, 21 nn.:     *felix post Cinaram notaque et artium  
gratarum facies? sed Cinarae breves  
annos fata dederunt,  
servatura diu parem  
cornicis vetulae temporibus Lycen*
- I 25, 13 nn.:     *Cum tibi flagrans amor et libido  
quae solet matres furiare equorum  
saeviet circa iecur ulcerosum,*
- III 15, 11 n.:     *illam cogit amor Nothi  
lascivae similem ludere capreae*

W pieśni III 15, jak i w III 7, podmiot wygłasza autorytatywne, autorską wszechwiedzę poparte upomnienia i przestrogi. Sam jest wydzielony z sytuacji, która w III 7 stanowi punkt centralny utworu i kształtuje się według podwojonego schematu trójkąta, przy czym drugi z tych szablonów wyposażony jest w tradycyjne rysy pokrewne typowi pieśni śpiewanej u drzwi kochanki (strofa ostatnia). Szczególnie charakterystyczne są tu epitety: „dura”, „difficilis”. Motywem dominującym pieśni jest wierność i jej obustronne zagrożenie. Przychodzi na myśl sławetna „fides” elegików.

O zdobywaniu drzwi okrutnej kochanki nie tylko śpiewem serenad, ale przy użyciu specjalnych narzędzi, czytamy jednoznacznie w III 26. Tu sygnalizowane są zresztą dwie sfery ewokacji. Tradycja παρακλαυσιδουρον łączy się z powszechną na terenie rzymskiej liryki miłosnej metaforyką wojskową. „Motyw żołnierza Wenery to locus communis rzymskiej elegii miłosnej” pisze R. J. Baker. Miłość jako militia występuje we wczesnych elegiach Propercjusza<sup>41</sup>. Ta literacka formuła ulubiona w erotyce nabiera niekiedy uogólniającego, prowerbialnego znaczenia. Już w I 6 znajdujemy charakterystyczną zapowiedź:

*nos convivia, nos proelia virginum  
sectis in iuvenes unguibus acrium  
cantamus vacui, sive quid urimur,  
non praeter solitum leves.*

Tu, w III 26, i „arma”, i „bellum”, i „militare”, i „arcus”, a nawet „gloria” — w znaczeniu powodzenia w miłości — należą do słów najczęściej występujących u elegików<sup>42</sup>. W tym wypadku zresztą cała kompozycja utworu polega na skojarzeniu obu dziedzin — wojaczki i miłości

<sup>41</sup> R. J. Baker, *Miles annosus: the Military Motif in Propertius*, „Latomus”, XXVII (1968) 322.

<sup>42</sup> Por. Pichon, op. cit., s. 88, 90, 93, 160, 201.

w związek metaforyczny, dowcipnie ukonkretniony sytuacją składania broni *ex voto* — ale tu broni szczególnej, służącej do szturmowania drzwi niedostępnej dziewczyny. Tymczasem pierwszym z wymienionych rekwizytów jest niezbyt wojownicze narzędzie — *barbitos*. Ów instrument wyeksponowany i wyodrębniony spośród dalej wyliczanych rekwizytów nie pozwala mieć wątpliwości co do innej sfery ewokacji — tradycyjnej pieśni u drzwi kochanki. Zazębianie się obu płaszczyzn widoczne jest szczególnie w pomieszaniu rekwizytów. Pochodnie oświetlające nocne obłężenie zamkniętych drzwi (*opposites fores*) i *lewary* służące do ich wyważenia zestawia się z łukiem, typowym rekwizytem wojennej metaforyki miłosnej, atrybutem skrzydlatego patrona zakochanych — *Amora*. Ów łuk w nocy, przy zdobywaniu drzwi przecież nieprzydatny, wyraźnie ukazuje dwurodność ody. Nie dość jednak na tym, bo w króciutkiej pieśni odnajdujemy jeszcze znamiona hymnicznej stylizacji w strofie ostatniej: typowe uroczyste wezwanie rozpoczynające się zaimkiem względnym, szeroką peryfrastykę, wyliczenie miejsc kultu. Samo zresztą fingowanie sytuacji (rytualne ofiarowanie *rynsztunku bogini*) unaczynione podwojonymi rozkazami i wskazówkami topograficznymi nadało ton tej wzniosłej apostrofie. Tymczasem uroczysta modlitwa gwałtownie załamuje się w zetknięciu z namiętym wybuchem, pełnym urażonej ambicji wezwaniem do ukarania sprawczyni niepowodzenia. *Sens* prośby, tak uroczyście adresowanej do bogini, poddaje w wątpliwość trwałość postanowień weterana. Poniechanie miłosnej wojaczki pozwala tłumaczyć jako chwilową decyzję, spowodowaną zawodem i dumą *Chloe*. Cały melancholijny, zda się, spokój pierwszej strofy okazuje się pozą, jak pozowaniem przy użyciu tradycyjnych rekwizytów, stylu i konwencji była dalsza część utworu. Przekorne zakończenie odsłania właściwy *sens* całego utworu. Podmiot zdejmując maskę uśmiechem odpowiada nam na zaskoczenie — efekt maskarady, podczas której udanym głosem choć od siebie, zwierzał się we wstępnym monologu, rzucał rozkazy dotyczące sakralnego obyczaju, hymnicznie wzywał boginię.

W III 20 zaś podmiot jest narratorem. Nie o swoich, a cudzych sprawach opowiada, przybiera nawet ton mentorski, przewiduje, informuje, przestrzega. Nie wysuwa się na płaszczyznę naczelną utworu, przeciwnie, w centrum lokuje splot stosunków i dążeń ludzkich, w jakie adresat zostają uwikłany. Podmiot zasadniczo zachowuje pewien dystans wobec przedmiotu swej narracji. Jego przestrogi, nawet wykrzyknienie, wynikają ze znajomości praw i tendencji działających w podobnych sytuacjach. Stąd tło czasowe wiecznej terażniejszości, stąd zaniedbanie konkretyzacji przestrzennej. Nawet zaborczość anonimowej współbohaterki — rywalki adresata — ma raczej wartość reprezentatywną dla tego układu stosunków międzyludzkich, a nie indywidualizującą. Własny punkt

widzenia podmiot sygnalizuje doborem słownictwa nawiązującego do wojaczki miłosnej: „periculum”, „proelia”, „raptor”, „caterva”, „certamen”, „praeda”, „sagitta”, „pugna”, „palma” (zwycięska) — wszystko to na przestrzeni 11 wierszy. Cały układ napięć w rozgrywce rywali ukazuje w płaszczyźnie wojaczki. Metaforyka ta zresztą zazębia się i tu z inną sferą ewokacji, a mianowicie splata się z metaforyką zwierzęcą, która hiperbolizuje cały świat ludzkich dążeń nie bez zacięcia humorystycznego:

Non vides quanto moveas periclo,  
Pyrrhe, Gaetulae catulos leaenae?

Wprowadzona na wstępie utrzymuje się trwale, czego przykładem w. 10: „haec dentis acuit timendos”.

Owa zwierzęca tematyka w porównaniach i metaforyce — to rys charakterystyczny dla erotyków horacjańskich. W utworach o założeniu parodystycznym stanowiła istotny czynnik deformacji karykaturalnej adresatek. Poza tym, pomijając I 33, gdzie porównawcze: „sed prius Appulis iungentur capreae lupis quam...” ma być elementem argumentacji, zwierzęce wzory pełnią zazwyczaj rolę czynników charakteryzujących, uplastyczniają rysunek psychiczny adresatek. Jednakże ciężenie biologizmu świata zwierzęcego nie pozwala w takich wypadkach na indywidualizację. Przykładowo w pieśni III 11 adresatka, nazwana imieniem dość pospolitym — Lyde, scharakteryzowana jest niemal wyłącznie przez porównanie zwierzęce rozciągające się na całą strofę:

quae velut latis equa trima campis  
ludit exsultim metuitque tangi,  
nuptiarum expers et adhuc protervo  
cruda marito.

Wydobywa ono jej młodzieńczą oporność, płochliwość i niedojrzałość. Swobodna, radosna, lecz pierzchliwa, zbyt młoda do małżeństwa jest dziewczyna, która dla podmiotu ma „obstinatas aures”. Porównanie jest rozwinięciem czy raczej poetyckim uzasadnieniem tej postawy. Oszczędność, szkicowość, a dzięki porównaniu sugestywność tej charakterystyki ogniskuje się przede wszystkim wokół pełnej lęku niechęci adresatki do podmiotu. Ma ją przełamać siła pieśni, ta sama, która ujarzmiła dziką przyrodę. Dlatego też oda rozpoczyna się inwokacją do Merkurego, mistrza amfionowego, i lutni; inwokacją ukształtowaną tradycyjnie z całym bogactwem epitetów i atrybutów bóstw, z określeniem zakresu ich działania, pochwałą mocy i potęgi. Kończącą zaś partię utworu stanowi przytoczenie mitu o Hypermnestrze, rozpoczęte znamienymi sło-



wami: „audiat Lyde [...]”. Ta opowieść ma ostatecznie przełamać jej opór. Tak więc obok porównania styl hymniczny i mit stanowią o różnorodności tej pieśni.

W II 5 obok metaforyki mającej za płaszczyznę odniesienia zwierzęcy witalizm odnajdujemy znane zestawienie z winnym gronem:

Nondum subacta ferre iugum valet  
cervice, nondum munia conparis  
aequare, nec tauri ruentis  
in venerem tolerare pondus;

circa virentis est animus tuae  
campos iuvencae, nunc fluviis gravem  
solantis aestum, nunc in udo  
ludere cum vitulis salicto

praegestientis, tolle cupidinem  
inmitis uvae: iam tibi lividos  
distinguet autumnus racemos  
purpureo varius colore.

Cała ta wstępna partia ma postać narracji. Ścisłej opisu, bo same czasowniki wyrażają raczej stan niż czynność. Zasygnalizowanie metaforycznego znaczenia całego opisu dokonuje się przez wprowadzenie zaimek „tuae”, choć jego sens dopiero z perspektywy dalszej części utworu staje się jasny. Znamienne jest ukształtowanie partii następującej: czasowniki oznaczają tu ruch, działanie. Zgodnie zresztą z ogólnym nastawieniem na kontakt — bo cały utwór ma charakter pouczenia — w tej wstępnej partii dostrzega się pewną retoryczną kunsztowność: anafora „nondum” z bliźniaczymi przerzutniami, anaforyczne „nunc” za każdym razem pod przyciskiem metrycznym, wyszukana przerzutnia „praegestientis” łącząca obie strofy z trzecią wprowadzającą nie tylko nową metaforę, ale i znamiona apelu. Znow więc retoryczne nacechowanie tego opisu jasne się staje ex post w powiązaniu z nową strukturą językową, włączoną w tok utworu. Ostra zmiana formy wypowiedzi, zaakcentowana wysunięciem „tolle” na początek zdania, zbiega się z przejściem do nowej metaforyki. Przejście do nakazu, napomnienia wprowadza człowieka, odsłania metaforyczny sens poprzedzającego opisu, ale dziewczyna jeszcze się kryje pod pojęciem winnego grona. Nie na długo, bo strofy następne odkrywają znaczenie i tej metaforyki przenosząc ją na stosunki i stosunek ludzkie. Dziewczyna otrzymuje imię i zostaje włączona w świat ludzki, a nawet w konkretne środowisko. Galeria postaci, wśród których teraz występuje, zaprezentowana jest z wyraźnym zacięciem opisowym (porównanie, epitety, komplementy rozwinięte do

wymiarów całej strofy). Zacięcie opisowe tej prezentacji zgodne jest z opisowością strof ukazujących jałówkę-dziewczynę. W obu fragmentach przedmiotowość opisu, magia konkretności uwypuklają związek obu światów, uwypuklają metaforyczne pokrewieństwo. Świat ludzki narzuca swe kategorie i każe jednoznacznie odczytać sens metaforyczny wstępnej partii. Perspektywy utworu poprzez owe analogie ze światem natury poszerzają się ogromnie uzyskując uniwersalny zasięg. Zwłaszcza że sam podmiot wydzielony z sytuacji, niezaangażowany, z pozycji autorzytu przemawia mentorsko przekazując obrazowo swe widzenie spraw ludzkich.

W I 23 podmiot zwraca się bezpośrednio do adresatki, mówi od siebie i zapewne we własnym imieniu, choć wiele tu pozostaje niedopowiedzeń.

Vitas inuleo me similis, Chloe,  
quaerenti pavidam montibus aviis  
matrem non sine vano  
aurarum et siluae metu.

[ . . . . . ]

Atqui non ego te tigris ut aspera  
Gaetulusve leo frangere persequor  
tandem desine matrem  
tempestiva sequi viro.

Podmiot występuje nie tylko jako narrator — autor opisu sarny i zarazem komentator tego opisu, ale także jako podmiot odczuwający, perswadujący w zakończeniu. Trochę melancholijny wyrzut: „vitas me”, i stanowcze zapewnienie o dobrych intencjach oraz dość brutalny, jak na erotyk, epitet uzasadniający: „tempestiva”, nie rozstrzygają ostatecznie sensu tej wypowiedzi, pozostawiają niedomówienie. Czy to bowiem osobiste oświadczenie? Czy w imieniu przyszłego męża, o którym mowa w osobie trzeciej (viro)? Jakim czasownikiem zastąpić „frangere”? Oczywiście jest bowiem, że jest on wymieniony po to, by być zastąpionym w świadomości adresatki właściwym określeniem. Nie zostaje ono jednak wypowiedziane. To delikatne niedopowiedzenie łagodzi bezwzględność biologicznego argumentowania dojrzałości do małżeństwa młodziankiej Chloe. Całość utworu konsekwentnie i jednolicie zbudowana jest na zasadzie analogii ze światem zwierzęcym i w tych właśnie kategoriach wyjaśnia stosunki ludzkie. Porównanie Chloe do trwożliwej sarenki jest bardzo rozwinięte<sup>43</sup>. Cała strofa druga stanowi niejako ilustrację określenia „vano” —

<sup>43</sup> M. Popławski pisze o syntetyzowaniu w tej pieśni obrazu dziewczyny, o ujęciu dziewczyny jako tematu i nadaniu mu samodzielnego poetyckiego tętna. Zob. M. Popławski, *Wiersze Horacego do przyjaciół*, Lublin 1930, s. 52. M. Owen

wyjaśnia przyczynę niepokoju zwierzęcia z jakimś współczuciem dla zamierającego ze strachu serca łani, poddanej bezwzględności praw przyrody, groźnej dla niej i przerażającej, gdy podmiot widzi tę scenę w pełni uroku i wiosennej krasy.

Równie niemal jednolita jest kompozycja pieśni I 5, zbudowanej na planie metaforyki morskiej. W słowniku erotycznym terminologia żeglarska jest zjawiskiem częstym<sup>44</sup>, i być może, że to pokrewieństwo patronuje sławnej odzie do Pyrry, która, jak pisze Friedrichsmeyer, reprezentuje kobietę pierwotną, elementarną siłę, która podobnie jak morze jest destruktywna, niestała<sup>45</sup>. Nie nowy to motyw — niestałość kobiety. Przypominają się choćby znane katullusowe słowa na wietrze. Na podobieństwo więc morskich niebezpieczeństw kształtowana jest przyszłość chłopca. Teraźniejszość jest świadkiem jego oczarowania i uczucia, on jest aktualnym bohaterem. Podmiot poprzez relację swej minionej porażki, o której mówi z humorem i bez żalu<sup>46</sup>, stwarza tylko perspektywę dla romansu. Relacja przeszłości stanowi tu prognozę i zarazem przestrożę na przyszłość. Toteż z wyzyn jego doświadczenia, akcentowanego pointowym przyciskiem, patrzymy na nieświadomość chłopca. W tonie podmiotu wyczuwa się raczej pobliżliwe politowanie niż zazdrość, choć Castorina uważa ten utwór za pieśń zazdrości, typowo katullańską, i cytuje tu pytające „cui”<sup>47</sup>. Istotnie podmiot przybiera tu na wstępie postawę interlokutora, ale w tym jego pytaniu nie można pominąć pierwszych słów:

Quis multa gracilis te puer in rosa  
perfusus liquidis urget odoribus  
grato, Pyrrha, sub antro?  
cui flavam religas comam,  
simplex munditiis?

Lee pisze (*Horace Carm. I 13: simile and metaphor*, „Classical Philology”, LX (1965) 80—85): „Chloe's name has determined and controlled the poem's construction, its emotional level, even the choice of words which make its mosaic”. Chloe znaczy „kielek”.

<sup>44</sup> Por. Pichon, op. cit., s. 22.

<sup>45</sup> E. A. Friedrichsmeyer, *Horace's ode to Pyrrha, Carm I 15*, „Classical Philology”, LX (1965) 180—185.

<sup>46</sup> Castorina (op. cit., s. 191) pisze wprawdzie, że „Orazio soffre ancora, non é ancora uscito da quel naufragio”. Autor nie podaje na to bliższej argumentacji tekstowej. Warto zwrócić za to uwagę na ogromnie interesujące omówienie tej ody w książce Commagera (op. cit., s. 65 nn.).

<sup>47</sup> Op. cit., s. 190. Sam układ wyrazów w tym wstępnym pytaniu wzmaga zainteresowanie i napięcie swym zdynamizowaniem w zakresie konturu intonacyjnego. Wedle też językoznawców w zdaniu w sposób naturalny oczekujemy po podmiocie przynależnego mu orzeczenia i im większa jest między nimi odległość, tym większe napięcie konotacyjne i tym dłuższe staje się oczekiwanie. W tym wypadku „quis” od „puer” dzielą aż trzy wyrazy, a „puer” od „urget” aż 4.

Można by to pytanie sparafrazować: kto (z kolei) Pyrrro jest przy tobie? Puer zresztą nadal pozostaje anonimem, bo ważny jest raczej jego nieunikniony los niż on sam, któryś spośród „miseri” z w. 12. Ten wykrzyknik jest zresztą nie tyle dramatyczny co żartobliwy. Zbyt wielka liczba powtórzeń tego samego schematu odbiera dramatowi miłosnemu jego powagę.

Symbolicznego niemal znaczenia nabiera morze w I 11. Postaciuje życie, przemijanie. Na tle tej płynnej fali czasu toczy się intymny dialog ludzi bliskich:

seu pluris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam  
quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare  
Tyrrhenum [...] dum loquimur, fugerit invida  
aetas [...]

Właśnie wspólnota sytuacji rozmowy w stylu kolokwialnym, wspólnota losu pogłębia bliskość rozmówców „[...] dass Liebe in Spiel ist, deutet »quem mihi, quem tibi finem di dederint« an”<sup>48</sup>.

Morze jest wspólnym tłem obu części pieśni w III 27. Partia wstępna to swoisty propemptikon, adresowany do Galatei, pełen wróżebnych szczegółów dyktowanych przez przesąd z całą magiczną precyzją i dokładnością, ale w tonie lekko żartobliwym<sup>49</sup>. Plastyczny zaś obraz morskich niebezpieczeństw powinien wzbudzić nastrój grozy i ma duże znaczenie dla opowieści o Europie, prowadzonej w części drugiej. Kluczowe dla utworu porównanie losu Europy i Galatei jest więzią obu części. Tymczasem zaskakujące zakończenie nadaje osobliwy sens tej paraleli. Ton z tragicznego staje się żartobliwy. Finał obraca cały utwór w żart<sup>50</sup>.

Chwył niespodzianki, kontrastu tonu i nastroju, zaskakującej pointy zaobserwować nietrudno w erotykach o założeniu parodystycznym, stylizacyjnym. Zdradza on wówczas właściwą postawę podmiotu, demaskuje pozę i grę. Często, jak w ostatnio omawianej pieśni, po prostu jest przejawem humorystycznego potraktowania tematu, rozładowania sugerowanego emocjonalnego zaangażowania, albo pokrycia go uśmiechem. F. W. Shipley pisze, że jedną z uniwersalnych cech Horacego jest postawa, którą określa „amused spectator”. Horacy według niego nie maluje uczucia tak jak je czuje, lecz jak je widzi, właśnie jako amused spectator<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> Zob. komentarz A. Kiesslinga — R. Heinzego do 9 wyd. ód i epodów. (Berlin 1958).

<sup>49</sup> Por. Fraenkel, op. cit., s. 192.

<sup>50</sup> Zob. Pasquali, op. cit., s. 278 oraz R. Helm, *Reden in den Oden des Horaz*, „Philologus”, XC (1935) 366.

<sup>51</sup> F. W. Shipley, *The Universality of Horace*, „Classical Journal”, XXXI (1935) 150.

W pieśniach horacjańskich, gdy mowa o miłości, najczęściej brzmi ton żartobliwy. Przykładem choćby I 22. Horacy zwracając się do swego przyjaciela, krytyka Aristiusa Fuscusa, osobistości dobrze znanej w literackim świecie ówczesnego Rzymu, pozwala utożsamiać się z podmiotem mówiącym, zwierając się w subtelnie utkanym utworze. Pieśń jest pomyślana w zasadzie monologicznie, podzielona symetrycznie na trzy pary strof, z których dwie początkowe mają postać szeroko rozbudowanego zdania o charakterze sentencjonalnym. Zwraca uwagę kunsztowność budowy tego wstępu:

Integer vitae scelerisque purus  
non eget Mauris iaculis neque arcu  
nec venenatis gravida sagittis,  
Fusce, pharetra,

sive per Syrtis iter aestuosas  
sive facturus per inhospitalem  
Caucasum vel quae loca fabulosus  
lambit Hydaspes.

Chiastyczny układ wyrazów (w. 1, 5, 6), wyeksponowanie przymiotników „integer”, „purus” w krańcowych pozycjach, spiętrzenie przeczeń, anafora — nadają mu aforystyczną ornamentykę. Uroczysty początek brzmi jednak półserio, jak pisze Fraenkel, zwracając zarazem uwagę, że symetryczny układ ody, ściśle związanie początku z końcem, wyzwala ton komiczny<sup>52</sup>. Zakończenie bowiem rozładowuje w żartobliwej poincie udane egzaltowanie podmiotu. Wydobyć tej egzaltacji i emfazy służy szczególnie dobór motywów w funkcji porównań i przykładów, zwłaszcza przykładów dwu ostatnich strof prezentujących krańcowości:

pone me pigris ubi nulla campis  
arbor aestiva recreatur aura,  
quod latus mundi nebulae malusque  
Iuppiter urguet;

pone sub curru nimium propinqui  
solis, in terra domibus negata:  
dulce ridentem Lalagen amabo,  
dulce loquentem.

Wszystkie te ponure krajobrazy w tak wielkim nagromadzeniu zaczynają budzić niepokój i podejrzenie najzupełniej uzasadnione niespodzianym żartobliwym zakończeniem. Zresztą podejrzliwość co do literalnego sensu pieśni budził już opis spotkania z wilkiem w poprzedniej parze

<sup>52</sup> Fraenkel, op. cit., s. 186.

strof, odmalowany takimi barwami, iż musiały budzić śmiech<sup>53</sup>. Wilk potraktowany został tak przesadnie, iż czytelnik nie może wziąć na serio tej przygody. I to odnosi się do całej pieśni<sup>54</sup>.

Żart wynika z zestawienia sytuacji adresata z wątkami szacownego eposu homerowego w II 4. Podmiot zwracając się do niego z dowcipną ironią argumentuje swą perswazję analogiami literackimi i mitologicznymi. Tematem ody znów cudze uczucie, uczucie innego mężczyzny do pięknej dziewczyny. Podmiot z naciskiem, ale i humorem, wygłasza w poinczie *swe désintéressement*:

bracchia et voltum teretesque suras  
integer laudo [...]

Kto inny niż podmiot jest bohaterem lirycznym również pieśni I 8, w której w serii wstępnych pytań przyzywa Lydię z pozornym zdziwieniem:

Lydia dic per omnis  
hoc deos vere, Sybarin cur properes amando  
perdere, cur apricum  
oderit campum, patiens pulveris atque solis?

W przesadnym niepokoju, wyrażającym się w zwielokrotnieniu pytań i dramatycznym zawieszeniu linii intonacyjnej na przestrzeni całej niemal pieśni, tkwi pełna humoru ironia. Strofa ostatnia swą odmiennością zamyka ten ciąg, ale bynajmniej nie odpowiedzią na pytanie. Ostatnie wiersze zawierają porównanie bohatera z mityczną postacią, ale też i w humorystycznym aspekcie. Ukrycie Achillesa wśród córek Likomedesa, to anegdotka wcale nie monumentalizująca ani pierwowzoru, ani Sybarisa. Tylko że w tym porównaniu tkwi swoiste *tertium comparationis*. Wystarczy sobie przypomnieć, jak łatwo skończył się epizod u Likomedesa. Czyż równie łatwo wyrwie się bohater z zaczarowanego kręgu miłości i powróci do dotychczasowych zajęć, których teraz unika „*sanguine viperino cautius*”? Czyż nie dlatego w wypowiedzi podmiotu brzmi ów ton pobłażliwej ironii wobec wyłączności i pochłaniającej siły uczucia?

Portret Sybarisa w tej pieśni bardzo przypomina ukochanego Neobu-

<sup>53</sup> Por. komentarz Kiesslinga — Heinzeo, s. 101.

<sup>54</sup> Fraenkel, op. cit., s. 185. Commager podłoża żartu w tej odzie upatruje w kpnie z elegijnej koncepcji miłości. Utwór jest według niego komentarzem do pietas i fides kochanka. Grając rolę typowego, elegijnego poety, Horacy dramatyzuje właściwą elegikom izolowaną koncepcję świata. Mówiąc w masce elegijnej o sobie dopuszcza ekstrawagancką uczuciowość, jakiej nigdy by nie dopuścił się wprost sam. — Commager, op. cit., s. 156.

le, która właśnie w marzeniach widzi go w chwale sportowych sprawności. Pieśń jest prześlicznym lirykiem roli, z prostotą i wdziękiem wypowiedzianym przez zakochaną dziewczynę<sup>55</sup>.

Podmiot liryczny w erotykach horacjańskich najczęściej zresztą mówi albo nie od siebie — i nie o sobie — a do kogoś innego, albo o kimś innym i o cudzym uczuciu, albo przemawia w przebraniu posługując się stylizacją, parodią, kryjąc się za obiegową metaforyką, żartem. Rzadki wypadek, gdy mówiąc we własnym imieniu i o własnych sprawach łączy się z literackim podłożem całej rozmowy, z anonimową — co jest wyjątkiem — adresatką I 16. W utworze tkwią też pewne dane, co także na terenie erotyków jest rzadkością, pozwalające identyfikować podmiot z autorem. To młodzieńcze, napastliwe jamby rozgniewały dziewczynę. Bliżej jednak charakter ich wzajemnego stosunku nie jest określony. Cała pieśń nie sugeruje wyraźniej, czy chodzi o odnowienie serdecznych więzów, czy jest to tylko palinodia, towarzyskie tutaj przeprosiny za uszczypliwość. Mimo bowiem zachowania pozorów intymnej rozmowy cały długi ekskurs o gniewie, zajmujący środkową część utworu, na skutek przesadnego ujęcia i wyszukanej kunsztowności budowy: paralelnego układu zdań, zwielokrotnienia przeczeń, spiętrzenia przykładów, na skutek wprowadzenia przesadnie szerokiego tła porównawczego — brzmi nieco ironicznie. Charakterystyczna liczba mnoga „irae” (w. 17), silnie wiązanie przerzutnią strofy przedostatniej i ostatniej — co ma tym bardziej podkreślić rolę parentezy o gniewie jako usprawiedliwienia i wyjaśnienia — w zestawieniu z kameralną tonacją rozmowy ma wyraźnie żartobliwe zabarwienie.

Jeśli za jedyną anonimową adresatką nie ukrywa się „kobieta życia” bohatera horacjańskich erotyków, to może będzie nią adresatka najbardziej bezpośrednich utworów, której imię najczęściej pojawia się wśród pieśni miłosnych, a więc Glycera? Sugestywność przekazu uczucia w I 19 przemawiałaby za tym; pieśń I 30, w której Glycera jest błagalnicą, nie przeczyłaby; ale 33 podważa tę koncepcję, gdyż tam imię Glycery nosi umiłowana Tibulla i postaciuje ona wspólny typ poezji miłosnej. Pozostaje jeszcze III 19, ale to właściwie pieśń biesiadna, motyw miłości, zgodnie z topiką sympotyczną występuje w zakończeniu, gdy przywinie przychodzić czas na zwierzenia miłosne. I tu tradycji staje się zadość. Para szczęśliwych kochanków — Rhode i Telephus — reprezentuje tę tematykę, ale ostatni wiersz końcowej strofy odsłania uczucie podmiotu:

me lentus Glycerae torret amor meae.

<sup>55</sup> Najnowsze komentarze nie podejmują tezy, którą stawia H. Draheim, (*De Horatii carminum compositione*, „Wochenschrift für klassische Philologie”, 29 (1912) 1348—1356), że to carmen amoebaeum, a „śpiewają” Neobule i Horacy.

Wyznanie to podporządkowane topice nie tylko nie zaskakuje, ale otwiera nowe perspektywy dla całego utworu i zdradza niejako utajony nurt emocjonalny, towarzyszący typowemu dla sympotyków prezentowaniu rekwizytów biesiady i unaocznianiu narastania jej etapów. Dramatyczne i gorączkowe ingerowanie podmiotu w rozwój akcji tłumaczy się jego podnieceniem, chęcią wywołania bachicznego nastroju, który ma zagłuszyć cierpienia miłosne<sup>56</sup>. Nie tyle więc miłosne wyznanie końcowe, i to ukryte za tradycyjnym słownictwem, ile działanie, szukanie ukojenia, zapomnienia ma siłę przekonywania, tym bardziej, że wystąpi tu rzadki wypadek utożsamiania się podmiotu z autorem: „attonitus — zwraca uwagę wieloznaczność tego określenia — petet vates”. Tego rodzaju indywidualizacji niewiele w erotykach. Prócz I 16, I 22 oraz danych na utożsamienie podmiotu z autorem w II 4 (aluzja do wieku) czy podstaw w I 33 do identyfikacji wypowiadającego się z Horacym wzmiankę o twórczości napotyamy jeszcze w I 19 — pieśni, która, jak i poprzednia, opiewa uczucie do Glycery. W poszukiwaniu „kobiety życia” bohatera erotyków zamknęliśmy krąg literackich aluzji i powiązań. Zamiast kochanki z liryków miłosnych wyrzała muza wieszczka. Wzruszony głos targanego uczuciami podmiotu okazał się głosem poety, świadomego twórcy, który dla ukochanej wybiera imię z literatury. Glycera nazywano często niewolnice w komedii, zapewne dzięki znamiennej greckiej etymologii (γλυκεῖα, γλυκερά).

Tropiąc w odach miłosne uczucia wypadło wkroczyć w krąg pieśni biesiadnych, jak III 19, a także wypadnie prześledzić utwory stojące na pograniczu erotyków i sympotyków, jak np. III 28. Pieśń ta, zwrócona do Lydii, ma charakter rozmowy w tonie poufałym, swobodnym, żartobliwym:

Festo quid potius die  
 Neptuni faciam? proue reconditum,  
 Lyde, strenua Caecubum,  
 munitaeque adhibe vim sapientiae  
  
 inclinare meridiem  
 sentis, et, veluti stet volucris dies,  
 parcis deripere horreo  
 cessantem Bibuli consulis amphoram?

Wypowiedź zdynamizowana jest imperatiwami, wołaczem, wtrąceniami. Zdania podzielone przerwami metrycznymi, zakończone pytańnikami utrzymującymi linię intonacyjną w zawieszeniu, przymiotniki oddalone

<sup>56</sup> „Sympozjum tłem dla nieodwzajemnionego uczucia” pisze o tej pieśni K. Kumaniecki w artykule *Pieśni biesiadne Horacego* („Meander”, 3 (1948) 66).



od rzeczowników (reconditum [...] Caecubum, munitaeque [...] sapientiae [itp.]). Wszystkie te zabiegi stylistyczne sugerują wartość upływającego czasu, na którą podmiot wskazuje adresatce. Widoczne są analogie z I 11. Jak tam, tak i tu podmiot i adresatkę łączy wspólnota sytuacyjna, sugerująca bliskość i zażyłość. Wspólnie projektowana jest pieśń: „nos cantabimus in vicem”. Nie określony jest jednak bliżej stosunek łączący podmiot z Lyde i zbyt często też chyba jest precyzowanie jej roli jako szafarki, jak to czynią komentarze. Konkretność rekwizytów, kalendrzowa dokładność daty, pory dnia, wieku wina — taka precyzja częsta jest w pieśniach biesiadnych.

W pieśni I 36, także w zasadzie sympotyecznej, Damalis pojawiająca się w zakończeniu uosabia tradycyjny motyw erotyczny (por. końcową konwersację w I 27). Zdawkowo zaprezentowane jest cudze uczucie, które wzbudza dziewczyna. Zaproszona dziewczyna uświetnia także ucztę w III 14, II 11.

Motyw miłości może też uzmysławiać pewne wartości i jakości, jak to ma miejsce w I 4, gdzie reprezentuje radość i urodę życia, zagrożone przez śmierć. Podobnie ma się rzecz w I 9. „Lenesque sub noctem susurri” — to przywileje i prawa młodości „donec virenti canities abest morosa”. W tych obu wypadkach miłość wystąpi nie tylko jako cudze uczucie, lecz jako powszechny znak związków międzyludzkich, klejnot młodości i prawo życia.

Uczucie cudze, lecz o ciepłe intymności, zindywidualizowane i niepowtarzalne, zawarte jest w końcowej scenie II 12. I tu jednak odnajdziemy literacką płaszczyznę odniesienia. Pieśń stanowi w swej koncepcji recusatio i cały motyw erotyczny, zgodnie z programem w I 6, 18, z kurtuazją i zręcznymi komplementami wprowadzony jest jako tło zastępcze. Stąd też opis urody i miłości Licymnii stylizowany jest wedle aktualnych literackich konwencji:

me dulcis dominae Musa Licymniae  
cantus, me voluit dicere lucidum  
fulgentis oculos et bene mutuis  
fidum pectus amoribus.

I ta więc boczna, zdawałoby się, ścieżka zawiodła nas również ku literackim racjom i stylizacjom horacjańskich erotyków.

Według Bachtina<sup>57</sup> język żyje tylko w dialogu. Wśród pieśni miłosnych Horacego forma czystego dialogu wystąpi tylko raz (III 9). Poza tym pojawia się apel, często wprawdzie pozorujący kontakt dialogiczny (I 33, II 4). Za to na innej płaszczyźnie toczy się w nich wewnętrzny

<sup>57</sup> Op. cit., s. 244.

dialog z tradycją i aktualną konwencją literacką. Elementom skonwencjonalizowanym odpowiada swoisty komentarz autora zachowującego dystans wobec tradycyjnego wzorca<sup>58</sup>. Zawsze jednak brzmieć będą w takiej sytuacji dwa głosy w jednym słowie. „Cudzy głos” w sferze zjawisk stylizacyjnych kojarzy się z innymi właściwościami podmiotu, który o wiele częściej prezentuje cudze uczucie niż własne. Nie tyle odsłania własne wnętrze, ile dyskutuje z cudzą postawą. Unika mówienia serio o sobie, a jeśli sam bywa bohaterem erotyku, to całą sytuację traktuje właśnie parodystycznie lub żartobliwie, kryje sens wypowiedzi pod obiegową metaforą. Jeśli wprowadza swoistą, własną metaforę, której płaszczyzną odniesienia jest świat zwierzęcy, to zgodnie z antyczną tendencją ma ona sens uogólniający, reprezentatywny, a nie indywidualizujący. Jeśli się zwierza, to wyłącznie przyjaciółom, mężczyznom, dowcipnie, z kpina bagatelizując swe przeżycia, włączając w powszechną prawidłowość, jaką dostrzega w stosunkach ludzkich. Bezpośrednio do ukochaney zwraca się bardzo rzadko i znów w masce zwierzęcej albo posługując się obcym mowie miłosnej stylem (np. hymnu), przemawiając przesadnie lub żartobliwie. Wydaje się, że podmiot liryczny horacjańskich pieśni miłosnych to wyrafinowany i wytrawny znawca literatury, dowcipny reżyser swej roli i swej sytuacji, wiodący subtelny dialog z dawną i współczesną konwencją literacką.

#### LES ODES D'AMOUR D'HORACE

Sans prendre part à la querelle sur la sincérité ou la fiction dans les déclarations d'amour d'Horace, remarquons que l'auteur se sert ostensiblement des éléments conventionnels, qu'il construit la situation lyrique à la base d'un schéma banal, qu'il utilise consciemment les métaphores courantes et qu'il a recours au vocabulaire des élégiaques. Une sorte de convention particulière sont la fréquente stylisation hymnique et un phénomène pareil — la manière de traiter parodiquement le type d'ode devant la porte de l'amante. Les intentions parodistes sont souvent renforcées dans les comparaisons et les métaphores par un biologisme animal — élément de déformation caricaturale des destinataires du poème. La métaphore est en général caractéristique pour les Odes d'amour d'Horace. Les sujets d'amour sont accompagnés d'humour, d'un ton de plaisanterie, d'une pointe inattendue et spirituelle. Le sujet lyrique des poèmes érotiques d'Horace ne s'adresse qu'exceptionnellement à l'objet de sa passion en son propre nom. Plus souvent il parle de l'amour des autres. En quête des aveux et des émotions, nous trouvons les échos d'un dialogue entre la tradition et, l'actuelle convention littéraire.

<sup>58</sup> Zob. Okopień-Sławińska, op. cit., s. 79.