

KRYSTYNA ZARZYCKA-STAŃCZAK

PASSER ET PSITTACUS

ZAPISKI Z LEKTURY POEZJI ŁACIŃSKIEJ

Dla badań historycznoliterackich środkiem pomocniczym jest, jak wiadomo, interpretacja. Winna ona służyć tym badaniom, podobnie jak i badaniom językowym; z drugiej strony sama na nich właśnie się opiera. Tymczasem w zakresie filologii klasycznej przy całym rozwoju badań genetycznych, historycznych, a także językowych, przy bogactwie dociekań dotyczących wpływów i zależności literackich, jest wiele nie przetrzebionych, a zachęcających do penetracji obszarów w dziedzinie interpretacji poszczególnych dzieł. Dla istniejących syntez i uogólnień, dla obiegowych i obowiązujących sądów w zakresie historii literatury brak jest nieraz materiału analitycznego, uzasadnień i egzemplifikacji tekstowych przydatnych także w dydaktyce. A przecież nigdy chyba nie dość będzie „mikrobadań”¹, które gromadzone mogą dostarczyć materiału dla typologicznego czy historycznego porządkowania. Warto więc czasem, bez ambicji wykrycia genezy czy historycznoliterackich uwikłań, przyjrzeć się indywidualnemu utworowi poetyckiemu, jak najbardziej doń się przybliżyć, bo jest to przeciwwagą dla posługiwania się dziełami jak klockami do budowania piramid zależności czy różnych układów paralelnych bez uprzedniego ich przeanalizowania, bez postawienia pytania o ich istotne cechy.

Problematyka i narzędzia nauki o literaturze, jak pisze J. Sławiński², pozostają w ścisłym związku z jakimś uprzywilejowanym historycznym modelem samej twórczości literackiej. W badaniach nad poezją łacińską takim idealnym wzorcem zdaje się być wzorzec romantycznego przekazu lirycznego. Przyznawanie prymatu funkcji ekspresywnej, uznawanie poezji za mowę uczuć — to niektóre składniki tego wzorca³. Toteż okreś-

¹ Termin J. Prokopa z artykułu *O interpretacjach dzieł literackich*. „Ruch Literacki” T. 4:1963 z. 1 s. 5.

² Ze wstępu do książki *Czytamy utwory współczesne. Analizy T. Kostkiewiczowej, A. Okopień-Sławińskiej, J. Sławińskiego*. Warszawa 1967 s. 11.

³ Tamże.

lenia „romantyzm”, „romantyczny” raz po raz spotyka się w opracowaniach filologicznych dotyczących poezji łacińskiej. Bardzo często mają one zarazem odcień wartościujący. J. Ferguson w artykule *Catullus and Ovid*⁴ pisze wprost: „In truth Catullus is a romantic poet, Ovid a classical [...]”. Autor w dalszym ciągu swych wywodów określa obu poetów jako temperamenty opozycyjne. Podkreśla bezpośrednio Katulla, który — według niego — materiał poematów czerpie ze swego doświadczenia, podczas gdy dla twórczości Owidiusza charakterystyczne jest opracowanie retoryczne. Wyraża on emocje, które nie wydają się być jego emocjami. Jako przykład tych cech przytacza autor między innymi znany utwór Katulla na śmierć wróbelka i elegię Owidiusza na śmierć papużki (*Amores* II 6). U Katulla, jak twierdzi, mamy do czynienia nie z epitafium, lecz z lirycznym ukazaniem sytuacji. Owidiusz zaś parodiuje elegię żalobną i nie wziął nic z Katulla poza pomysłem.

Według S. Zabłockiego⁵, który swe zdanie bardzo obszernie argumentuje, Owidiusz daje parodię typowego epicedium, a Katullus dla osiągnięcia żartobliwego efektu wybrał jedyną wówczas możliwą formę, parodię elegijnego epigramu. Różnicę zaś między obydwoma utworami Zabłocki widzi, idąc za G. Herrlingerem⁶, w nawiązaniu do odrębnych tradycji poetyckich. Oba utwory zależne są, według niego, od różnych wzorów i podkreślić można najwyżej podobieństwo motywów i topiki. Nie poprzestając na uzasadnieniach genetycznych pisze dalej: „To co u Katulla jest prawdą i przeżyciem, u Owidiusza stawało się naśladownictwem, parodią, nabierało ironicznego oddźwięku”. Przytaczając znów Herrlingera Zabłocki podkreśla, że utwór Katulla poświęcony był w ostatecznej instancji Lesbii, manifestując przez współczucie z powodu śmierci wróbelka miłość autora do niej.⁷

To ostatnie stwierdzenie, pomijając dowodzenia z płaszczyzny pozaliterackiej dotyczące temperamentów i przeżyć, a raczej ich prawdziwości u obu poetów i poprzestając na tym krótkim przytoczeniu erudycyjnych wywodów genetycznych, można by wziąć za punkt wyjścia w próbach zastanowienia się, jakich argumentów dostarcza sam tekst poddany bliższemu oglądowi. Może uda się w ten sposób dorzucić nieco uwag do ubożego zaplecza materiałowego przyjętych już niemal powszechnie sądów. Pewne próby ich weryfikacji w tekście czyni C. J. Fordyce pisząc o tej pieśni Katulla: „[...] the simple emotion which turns the lament for the dead pet into a love-lyric, and makes commonplace and colloquial

⁴ „American Journal” R. 81:1960 s. 339.

⁵ *Antyczne epicedium i elegia żalobna. Geneza i rozwój*. Wrocław 1965 s. 110-112.

⁶ *Totenklage um Tiere in der antiken Dichtung*. Stuttgart 1930.

⁷ Tamże s. 121, 112.

language into poetry, owes nothing to any predecessor”⁸. Właśnie to zdanie, że *locus communis* i język potoczny przetworzone zostają w poezję, jeszcze bardziej prowokuje do postawienia pytania „jak?”, nurtującego przy śledzeniu dotychczasowych dociekań.

U Katulla sam już wybór wróbla, pospolitego i swojskiego ptaszka, ma ważkie konsekwencje, bo „wróbelek jest mała ptaszyna, wróbelek istotka niewielka”⁹, i narzuca jakiś nakaz prostoty, zwykłości i pomniejszeń. Ale wróbel to ptak Wenery. Toteż utwór rozpoczyna się uroczystą apostrofą z wykrzyknieniem. Apodyktyczny rozkaz wysunięty na pozycję inicjalną wersu i całego utworu wzmocniony jest niezwykle liczbą mnogą *Kupidyna* i *Wenery*:

Lugete, o Veneres Cupidinesque,

„Veneres” wyjaśnia się jako asymilację do „Cupidines” lub też pod tą liczbą mnogą rozumie się *Venus* i jej stały orszak — *Gracje* czy nawet *Muzy* — albo w ogóle różnorodność tej bogini w mitologii. „Cupidines” identyfikowane były zwykle z *Amores* poezji elegijnej, z tym że z wielokrotnioną *Ἔρως* to pomysł poetów hellenistycznych. Nakaz jest więc skierowany do zbiorowości, dość jednolitej wszakże, obejmującej bóstwa patronujące utworowi i klasyfikującej go jako erotyk. W. Kroll¹⁰ uważa, że rozkaz ten działa parodystycznie. Zachęta do płaczu stanowiła, jak przypuszcza S. Zabłocki¹¹, dość już rozbudowany *topos* aleksandryjskiego *epicedium*. Czy istotnie celem jest tu ewokowanie odległego literackiego wzorca, czy po prostu żartobliwa przesada, udany *patos* w rzucaniu bóstwom rozkazu?

Już zresztą następny wers przenosi ten nakaz na ludzi, lecz tych właśnie, którzy są zależni od czaru *Wenery*:

et quantum est hominum venustiorum.

W tym przymiotniku wzmocnionym stopniem wyższym tkwi i *Venus*, i *venustas*, gdyż to ta sama rodzina wyrazów. Skoro zaś *Venus*, to także i to, co symbolizuje, a więc miłość. Owi ludzie to zakochani, których, ilu ich tylko jest, wzywa się do płaczu. Kollokwialne „quantum est”,

⁸ *Catullus. A. Commentary by [...]*. Oxford 1961 s. 92. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

⁹ Nieodparcie przychodzi tu na myśl znany żartobliwy wiersz K. I. Gałczyńskiego.

¹⁰ *Catullus Caius Valerius*. Hrsg. und erklärt von [...] 2 Aufl. Leipzig 1929, ad loc.

¹¹ Jw. s. 38.

potoczność komparatiwu¹², wnoszą codzienność i zwyczajność, a wróblek pojawiający się w następnym wersie tę aurę powszedniości tym bardziej uzasadnia:

passer mortuus est meae puellae
passer deliciae meae puellae.

Anafora podkreśla jego pojawienie się, ale w tym dwuwierszu zwraca uwagę kunsztowna, wzmocniona współbrzmieniami (pięciokrotne *ae* lub *eae*) epifora. Te, tak wyszukane, zabiegi stylistyczne miałyby wzmacniać funeralny patos. G. Giardelli w tej repetycji widzi powtórzenie frazesu przez Lesbę.¹³ Przez nią mogłaby być powtórzona najwyższą część obu wersów, bo epiforycznego „*meae puellae*” w jej usta włożyć nie sposób. Ale w tej sugestii może tkwi ziarno prawdy. Owo powtórzenie jest zapewne echem czy raczej powtórzeniem wykrzykników splakanej dziewczyny, epiforyczne zaś określenia to sygnał emocji podmiotu. I nie o stratę tu chodzi. W repetycji tej brzmi czułość pełna pobłażliwości, jak w zwrocie do dziecka. Na dziecinność reakcji dziewczyny zdaje się wskazywać przywoływanie matki w porównaniu pełnym egzaltacji i zarazem naiwności:

nam mellitus erat suamque norat
ipsam tam bene quam puella matrem.

Cały zresztą ten narracyjny fragment aż po w. 10 to obrazek przedstawiony z punktu widzenia dziewczyny, nie tylko jej oczami, ale niejako zgodnie z jej mentalnością.¹⁴ Jej przynależy zresztą całe słownictwo tej partii: ptaszek dla dziewczyny to „*deliciae*”, kochała go ona „*plus oculis suis*” — to popularne wyrażenie jest przesadne tak, jak i popularne, pieścotliwe „*mellitus*”. Z dziecięcą szczegółowością i przesadą opowiada się dalej o ptaszku:

nec sese a gremio illius movebat,
sed circumsiliens modo huc modo illuc
ad solam dominam usque pipiabat;

Zwłaszcza onomatopeiczne „*pipiabat*” przypomina dziecinne słownictwo. Zwraca też uwagę prostota językowa tego fragmentu, potoczność (*suam*

¹² „Dieser Komparativ hatte also einem Halt in der Volkssprache” pisze G. Friedrich w swym bogatym i skrupulatnym komentarzu (*Catulli Veronensis liber. Erklärt von [...] Leipzig 1908, ad loc.*).

¹³ Catullo — Tibullo — Propertio. *Liriche scelte e annotate da [...]*. Firenze 1947 s. 3.

¹⁴ Fakt, że domniemana adresatka Lesbia, a na to tylko inne, imiennie dedykowane jej erotyki mogą wskazywać, to *puella docta*, wcale nie stoi na przeszkodzie pocie w konstruowaniu takiego właśnie obrazu dziewczyny w tym utworze.

ipsam w znaczeniu dominam), a nawet pewna nieporadność markowana pięcioma wyrzutniami na przestrzeni trzech wersów.¹⁵

Czułostkowe opowiadanie zderza się nagle z ponurą migawką z zaświatów, a popiskujący, ruchliwy, skaczący wróbelek kroczy teraz tam, skąd — jak mówią — nikt nie wraca. Powaga tego zdania:¹⁶

qui nunc it per iter tenebricosum
illud, unde negant redire quemquam.

mimo wszystko utrzymuje ten sam punkt widzenia. Dowodem jest trochę nieporadne, pleonastyczne wyrażenie „it per iter”, powoływanie się na autorytet „negant redire quemquam”, a zwłaszcza następne wersy:

at vobis male sit, malae tenebrae
Orci, quae omnia bella devoratis:
tam bellum mihi passerem abstulistis
o factum male! o miselle passer!

Komicznie w swej nieporadności brzmi właściwa dla łaciny potocznej figura etymologica: male sit, malae. Naiwna jest personifikacja ciemności z charakterystyczną przerzutnią „Orci”, jakby to uroczyste słowo z jakimś uporem, po pauzie wersowej, zostało wypowiedziane. Przesadna jest prezentacja owego Orku z zafascynowaniem jego okropnością (devoratis, abstulistis), potoczne i nazbyt szerokie wyrażenie „omnia bella” jakby nieporadnie powtórzone w „bellum”. Te żartobliwie niby przytoczone słowa dziewczyny zdają się świadczyć o jej kłopotach z wyrażeniem ostatecznych losów wróbelka. Ostatni trójwiersz to już nie cudza mowa:

o factum male! o miselle passer!
tua nunc opera meae puellae
flendo turgiduli rubent ocelli.

Odnajdujemy tu jednak nawiązania do tonu poprzedzającej partii. Gwałtownym złozeniem odpowiada podwojone wykrzyknienie o równie potocznym słownictwie: factum male, miselle.¹⁷ Wers ten rozłamany na dwa wykrzyknienia, co podkreśla środkowy hiat zbiegający się z cezurą, w pierwszej swej części kwituje całą sprawę dość bezbarwnie o factum male — ale następny wykrzyknik — o miselle passer — jest zwrotem do ptaszka. Jednak ładunek emocjonalny zdrobnienia podmiot kieruje nie do ptaszka. Deminutivum to stanowi nawiązanie do następ-

¹⁵ Na przesadę zwraca uwagę Giardelli, jw. s. 3.

¹⁶ Według Krolla poważny ton poezji nagrobnej brzmi tu parodystycznie.

¹⁷ Fordyce zwraca uwagę na częstotliwość występowania zdrobnień u Plautusa i w listach Cicerona, jw. s. 95 n.

nych zdrobnień odnoszących się już do dziewczyny. Ptaszek dla podmiotu nie jest „drogim nieobecnym”, lecz przyczyną płaczu dziewczyny.¹⁸ Słowa „meae puellae” nawiązują do wspomnianej epifory początkowych wersów tym bardziej, że zajmują identyczną pozycję metryczną. Miękkie podwojone I (puellae) powtarza się także w ostatnim wersie parokrotnie w piśszcziotliwym zdrobieniu: turgiduli ocelli. Ten efekt brzmieniowy malować ma płacz dziewczyny. Giardelli¹⁹ zwraca uwagę, że ów płacz stanowi odsyłacz do początkowego „Lugete”, a wdzięk i miłość (Veneres, Cupidinesque) znajdują upostaciowanie w Lesbii.

Pobłażliwa czułość przeznaczona jest więc w tym utworze dla żywej i pełnej wdzięku w swej egzaltacji dziewczyny, nie dla martwego ptaszka. Bo sedno utworu tkwi chyba jednak nie w parodystycznej ewokacji literackiego odległego wzorca, lecz w ciągle żywym sposobie wyrażania uczuć przez dziecięcą stylizację i zabieg pomniejszeń.

Innym unieśmiertelnionym poezją ptakiem jest owidiuszowa papużka. Cały zbiorek *Amores* to afirmacja erotyzmu, a elegie bezpośrednio poprzedzające utwór poświęcony papudze są szczególnie nasycone tą atmosferą. Jednakże nie znajdziemy w nim nic z czułości Katulla. W przeciwieństwie do króciutkiego liryku poety z Werony utwór Owidiusza jest długi. W każdym razie ponad miarę czytelniczego zainteresowania papużką. I sam ptak tak różny jest od swojskiego wróbelka. Jest darem pochodzącym z egzotycznych, zamorskich krain (Eois ab Indis, extremo munus ab orbe datum), ptakiem rzadkim (ales rara), rajsko barwnym (rari forma coloris), a ponadto gadającym (imitatrix, vox mutandis ingeniosa sonis, loquax humanae vocis imago). O zaletach papużki mówi się więc wielokrotnie coraz je wyjaskrawiając:

Tu poteras fragiles pinnis hebetare zmaragdos,
Tincta gerens rubro Punica rostra croco.
Non fuit in terris vocum simulantior ales;
Reddebas blaeso tam bene verba sono²⁰.

A przy tym to niezwykle stworzenie tak skromne ma wymagania:

Plenus eras minimo nec prae sermonis amore
In multos poterant ora vacare cibos;
Nux erat esca tibi causaeque papavera somni
Pellebatque sitim simplicis umor aquae.

¹⁸ Por. Kroll ad loc. oraz O. Friess, *Beobachtungen über die Darstellungskunst Catulls*. Diss. Würzburg 1929 s. 67.

¹⁹ Jw. ad loc.

²⁰ Podstawa cytowania: Ovide, *Les Amours*. Texte établi et traduit par Henri Bornecque, quatrième tirage. Paris 1968.

Zaiste prawdziwy to skarb, nic więc dziwnego, że w utworze już inicjalna pozycja zarezerwowana jest dla papużki. To psittacus, nazwany dalej „avium gloria”, zaprzętać ma uwagę czytelnika na przestrzeni sześćdziesięciu dwóch wierszy. Czy na pewno? Papużka posiada wprawdzie jeszcze wiele zalet. Chwali się jej zgodność i wierność (w. 13), a pochwałe tej dodaje podniosłości zestawienie z przysłowiową parą mitycznych przyjaciół Orestesem i Pyladesem. W tym momencie wątpliwości zaczynają jednak być natrętne. Przyjaźń synogarlicy i papużki poparta tym uroczystym exemplum? Wprawdzie dalsza pochwała niewojowniczości (w. 25) nie budzi zastrzeżeń, jednak przymiotnik „garrulus”, a zwłaszcza przedśmiertny heroizm w przywiązaniu do właścicielki:

Nec tamen ignavo stupuerunt verba palato;
Clamavit moriens lingua: „Corinna, vale!”

w oczywistej analogii ze światem ludzkim są już tak daleko posunięte, że wyjaśnienie takiej prezentacji papużki wymaga przyjęcia założeń parodystycznych w tej elegii, która wydaje się być kształtowana jako typowe epicedium. To owidiańskie epicedium byłoby rodzajem uczonej igraszki, apelującej do erudycji czytelnika.²¹ A więc ku literackim konwencjom, ku dysproporcji parodystycznej między topiką epicedialną a utratą kolorowego ptaszka kieruje autor uwagę odbiorcy. Szczególnie rozbudowana pochwała papużki mogła zwieść, ale analogie ze światem ludzkim pełnią tu rolę demaskatorską i odczytując utwór na nowo już pierwsze wiersze:

Psittacus, Eois imitatrix ales ab Indis,
Occidit;

mimo wspaniałej peryfrazy identyfikujemy jako właściwą epicedium informację o zgonie.²² Dalej zaś następuje charakterystyczne dla poezji funeralnej wezwanie do płaczu bardzo rozbudowane, ogromnie sugestywne, o pomysłowości właściwej Owidiuszowi:

²¹ Zabłocki, jw. s. 119. Autor dowodzi, że „zachowane epicedia Owidiusza zbudowane są według dosyć skrupulatnie przestrzeganych zasad formalnych, określonych przepisami retoryki i bliskich regułom prozaicznej mowy żałobnej (logos epitaphios), której poetyckimi odpowiednikami są pod wieloma względami epicedia. Najbardziej charakterystyczną ich cechą jest trzyczęściowy podział na laudatio i comploratio zmarłego oraz consolatio” (s. 5). Te składniki wyodrębnia w elegii na śmierć papużki. E. Thomas (*A Comparative Analysis of Ovid Amores II 6 and III 9*. „Latomous” R. 24:1965 s. 601) wyróżnia także w epicedium więcej cząstek. Pożegnanie papużki włącza w partię stanowiącą descriptio morbi et mortis, tu obejmującą w. 43-48, część zaś bezpośrednio poprzedzającą, w. 25-43, określa jako σχατλιασμός.

²² Zabłocki, jw. s. 104.

[...] exsequias ite frequenter, aves.
 Ite, piae volucres, et plangite pectora pinnis
 Et rigido teneras ungue notate genas;
 Horrida pro maestis lanietur pluma capillis;
 Pro longa resonent carmina vestra tuba.

Silę tego wezwania zaznacza powtórzony rozkaz „ite” z przysłówkiem „frequenter”. Odnajdujemy wszelkie znane z obyczaju grzebalnego wśród ludzi gesty dostosowane tu do ptactwa. Jest to przekształcenie typowej topiki komploracyjnej. Jest i motyw mityczny ulubiony w poezji funeralnej²³ — tutaj dostosowany do tematu, wprowadzający do orszaku płaczących ptaków Filomełę-słowika i przywodzący zarazem na pamięć Te-reusa-dudka i Prokne-jaskółkę.

W ogóle ptaszarnia w tej elegii jest bardzo liczna. W dalszej partii utworu wspomniana jest turkawka, kuropatwy, przepiórki, sęp, kania, kawka, wrona. Wszystkie te ptaki żyją, są niekiedy długowieczne, a niezwykłych zalet papużka „rapta est invidia”²⁴. Ogólna, pełna powagi sentencja kończąca ten wywód:

Optima prima fere manibus rapiuntur avaris;
 Implentur numeris deteriora suis.

poparta dalej przykładami mitycznymi zaczerpniętymi z *Iliady* znów ewokuje literacki pierwowzór sparodiowany tutaj:

Tristia Phylacidae Thersites funera vidit
 Iamque cinis vivis fratribus Hector erat.

Jak pobożne dusze bohaterów eposu czeka nagroda w Elizjum, a motyw ten to stały topos konsolacyjny epicedium rzymskiego²⁵ — tak i dotyczy to ptaków („volucrum locus ille piarum dicitur”). Tu w Elizjum zmarła papużka napotka dalsze ornitologiczne okazy.²⁶ I znamienne to zestaw. *Psittacus optimus* z pospolitej ptasiej hałastry znajdzie się wśród łabędzi, ptaków symbolizujących poetyckie wzloty (jak w znanej pieśni Horacego II, 20), z którymi legenda łączy cudowny śpiew przedśmiertny. Znajdzie się w towarzystwie feniksa, ptaka wyjątkowego, pawia, służącego Junonie i gołębi, czułych kochanków, ptaków Wenery. Swym

²³ Tamże s. 113.

²⁴ Motyw ten występuje w *carmina sepulcralia* i w konsolacji. Informację tę zawdzięczam p. prof. L. Małunowiczównie.

²⁵ Tamże s. 42.

²⁶ F. W. Lenz (Ovid. *Die Liebeslegien, lateinisch und deutsch von [...]*. Berlin 1965) w objaśnieniach swych zwraca uwagę, że opis przyjęcia papużki w Elizjum to parodia inskrypcji poetyckich często odmalowujących przyjęcie zmarłych bohaterów w podziemiu (s. 195).

barwnym upierzeniem papużka nie razi pomiędzy feniksem i pawiem, może stanąć też obok łabędzi, bo swą śmiercią natchnęła poetę, z jego dziewczyną zaś stanowiła kochającą się parę jak owe gołąbki Wenery. I w tej końcowej partii znajdujemy echo epicedialnego schematu laudacyjnego, polegającego na podziale zalet na fizyczne i duchowe, schematu przestrzeganego także dotąd w elegii.

Już wcześniej zresztą pochwała pogodnego usposobienia przywodziła na myśl poetyckie inskrypcje nagrobne. W nich bowiem spotykamy bardzo często retoryczne pytania, jak te Owidiuszowe:

Quid tamen ista fides, quid rari forma coloris,
quid vox mutandis ingeniosa sonis,
Quid iuvat, ut datus es, notrae placuisse puellae?

Potwierdzenie upodobania dziewczyny pojawi się jeszcze w końcowej części utworu w przytoczonym napisie nagrobnym:

„Colligor ex ipso dominae placuisse sepulcro;
Ora fuere mihi plus ave docta loqui”.

Descriptio funeris, jak tę część klasyfikuje Thomas,²⁷ częste jest w epicedium, częste też w elegii miłosnej. Ta analogia literacka to jeden z niewielu argumentów uzasadniających włączenie tej elegii do zbioru zatytułowanego *Amores*. Pozostaje jeszcze tylko zaimek dzierżawczy w w. 19 „nostrae” i imię Korynny wymawiane przez ptaka. To pozwala identyfikować dziewczynę ze stałą bohaterką zbioru oraz adresatką wielu elegii. Z tej elegii niczego jednak nie dowiadujemy się o stosunku podmiotu do dziewczyny, niewiele też dowiadujemy się o uczuciach dziewczyny dla ptaszka poza niepokojem o jego zdrowie, wyrażonym w rodzaju retorycznej praeteritio:

Quid referam timidae pro te pia vota puellae,

oraz tym, że się jej spodobał.

W całej elegii są dwa fragmenty skierowane bezpośrednio do papużki. Utrzymana w przesadnie patetycznym tonie przemowa ta zawiera kunsztowne, mityczne porównanie, poczwórne pytanie retoryczne z anaforycznym „quid”, emfaticzne wykrzyknienie:

Infelix, avium gloria, nempe iaces!

W trakcie tej przemowy bezpośrednio kontakt zostaje przerwany, mówiący stosuje formuły narracyjne. Poza tym w bogatym katalogu przy-

²⁷ Jw. s. 601.

miotów ciała i ducha papużki jest jedno tylko określenie o charakterze emocjonalnym: infelix. Jednak emfaza całego wykrzyknienia i spowszednienie tego przymiotnika w poezji funeralnej niweczy cień emocji. Pozostaje „clever conceit”, jak nazwał tę elegię Fordyce.²⁸ Słownictwo tej elegii układające się w wyszukane peryfrastyczne komplementy, zretoryzowana składnia, mitologiczny balast, są tak nieadekwatne wobec tematu, iż raz jeszcze potwierdza się dowodnie, że tylko parodystyczny zamiysł dać może klucz do utworu.

Mówi się dzisiaj, że każdy poemat pisany jest przeciw innym poematom, przeciwstawia się innym tekstom poetyckim.²⁹ „Tylko nowość usprawiedliwia tworzenie, inaczej wystarczyłoby — przepisywanie”.³⁰ W dążeniu do nowości poeci łacińscy kładli nacisk nie na to, co mieli powiedzieć, lecz jak. Tematowi zaczerpniętemu ze skarbnicy tradycji literackiej dodawał blasku niezwykły pomysł realizacyjny. Jakż utwór po Kattullowym liryku na śmierć wróbelka mógł powstać, jeśli nie bronił go przed banałem wyszukany koncept? Elegia na śmierć papużki jest zresztą sygnałem przemian dotyczących elegii w ogóle. Owidiuszowe *Amores* nie wykraczające pozornie poza istniejące konwencje elegii miłosnej zdają się być zarazem ich zaprzeczeniem. Subiektywnym emocjom przeciwstawiają koncept.

Odmienność postaw i założeń autorskich w zakresie poezji erotycznej, gdy identyczny temat narzucał tyle analogii, można zaobserwować przy znów identycznym niemal temacie, tym razem z kręgu poezji pejzażowej, na przykładzie trzydziestej pierwszej pieśni Katulla i sławnej horacjańskiej ody *O fons Bandusiae*. W tym wypadku stosunek do elementów świata zewnętrznego wskazać może różne kształtowanie się form i ujawnianie się różnych jakości lirycznych.

E. R. Halvelock w swej książce *The lyric genius of Catullus* poetę z Werony określa jako „the poet of intense moods”. Dalej zaś stwierdza: „Catullus was par excellence an urban poet”.³¹ Wspomniana pieśń, uchodząca za jeden z najpiękniejszych liryków Katulla, jest jednak wyrazem gorącej radości z powrotu na wieś do rodzinnego gniazda — Sirmio, cypla na jeziorze Benacus. Inny paradoks Halvelock potwierdza pisząc, że metrum zwykle zarezerwowane dla tematyki pospolitej i codziennej tu staje się instrumentem czystej liryki.³² Tymczasem wybór choliambu, czyli jambu kulawego, dla tego utworu mówiącego o przybyciu znużonego podróż-

²⁸ Jw. s. 92.

²⁹ J. Prokop. *A. Mickiewicz: Nad wodą wielką i czystą*. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Pod redakcją J. Prokopa i J. Sławińskiego. Kraków 1971 s. 85.

³⁰ A. Okopień-Sławińska. *Adam Naruszewicz: Filiżanka*. Tamże s. 85.

³¹ Oxford 1939 s. 31.

³² Tamże.

nego do ojczystych stron wydaje się przemyślanym zabiegiem. Stanowi środek harmonizujący prostotę i zwyczajność z silną emocją podmiotu mówiącego, a przy tym element dźwiękonaśladowczy zaznacza niejako potknięcia utrudzonych stóp, nierówny chód zdżozonego wędrowca.

Ten krótki utwór wykazuje bowiem wielką dbałość o instrumentację brzmieniową, która jest konsekwentnie przeprowadzona. Liczne elizje i to często w zastosowaniu do wyrazów jednozgłoskowych, czego unika- no, częste przerzutnie zacierające rytm wiersza, markują niejako pro- stotę i potoczność mowy codziennej. Na płaszczyźnie zaś leksykalnej i sty- listycznej swobodne powtórzenie (*labore, laboribus*), kollokwializm „ocel- le”, potoczne „hoc”, kwitujące całą sytuację (w. 11), wreszcie motywy codzienne (*lecto, larem*) stanowią wyznaczniki upodobniania wypowiedzi do mowy potocznej. Także metafora z ostatniego wersu:

[...] vosque, o Lydiae lacus undae,
ridete quidquid est domi cachinnorum

nie jest niczym niezwykłym, lecz wydaje się być zaczerpnięta z popu- larnego inwentarza poetyckiego,³³ a przez określenie „domi” utrzymuje nastrój swojskości.

Wspomniane potoczne wyrażenie „ocelle”, wydobyte tak silnie prze- rzutnią, to określenie pieszczotliwe sugerujące uczucie. Zdrobnienie „ocellus” oznacza coś bardzo cennego, tu odnosi się do Sirmio i stanowi niezwykle komplement rozwinięty w dwóch następnych wersach:

Paene insularum, Sirmio, insularumque
ocelle, quascumque in liquentibus stagnis
marique vasto fert uterque Neptunus.

Wyjątkowość tego jedyne go na świecie miejsca wśród wszystkich wysp, półwyspów i mórz nie jest dalej uzasadniona żadnymi jego przymiotami. Nie ma ani jednego określenia unaoczniającego wygląd Sirmio, ani jed- na barwa ni kształt nie są przywołane. I nie wyjaśnia tego bezsilność słowa wobec barw³⁴ ani nawet fakt, że język poezji oparty o następ-

³³ Por. argumentację Fordyce na ten temat, jw. s. 170.

³⁴ Jak pisze M. Rzepińska (*Studia z teorii i historii koloru*. Kraków 1966 s. 97) problem ten dotyczy nawet tak wielkich epików jak Homer. Terminologia Homera obejmuje przede wszystkim przeciwstawienia ciemne—jasne. Obok wspaniałych opisów efektów światła terminologia jego w zakresie barw chromatycznych jest uboga. Skłonność do operowania blaskiem i mrokiem, jasnością i ciemnością, bielą i czernią na niekorzyść kolorów obserwujemy w *Pieśniach* Horacego, zob. K. Za- rzycka-Stańczak. *Na marginesie lektury «Pieśni» Horacego*. „EOS” R.57: 1969 z. 2, s. 233.

stwo³⁵ nie może oddać przestrzeni, której elementy są synchroniczne. Ale przecież opis liryczny zakłada świadomy wybór elementów dyktowanej postawą emocjonalną:³⁶

quam te libenter quamque laetus in viso,
vix mi ipse credens Thuniam atque Bithunnos
liquisse campos et videre te in tuto.

Powtórzenie „quam” oraz wzajemnie wzmacniające się „libenter” i „laetus” pozostają w zgodzie z systemem podwojeń właściwym polisyndetycznej partii wstępnej (Paene insularum, insularumque, in liquentibus stagnis marique vasto, uterque Neptunus). Jednakże służąc początkowo wydobyciu wyjątkowej pozycji Sirmio w widzeniu podmiotu, zabieg podwojeń podkreśla teraz radość powrotu i pozostawienia za sobą odległych, obcych krain (Thuniam atque Bithunnos campos) i oglądania (liquisse et videre) w poczuciu bezpieczeństwa swego gniazda³⁷. Toteż nie przypadkowa jest pozycja słowa „tuto” w klauzuli choliambu otrzymującego dwa akcenty. Końcowe „o” wzmacnia zaś inicjalny wykrzyknik następnego wersu. Charakterystyczna klauzula choliambu (dwa akcenty obok siebie) wzmacnia też pełną znaczenia opozycję: peregrino — nostrum:

o quid solutis est beatius curis,
cum mens onus reponit, ac peregrino
labore fessi venimus larem ad nostrum
desideratoque acquiescimus lecto?

Radość powrotu już wcześniej sygnalizowana (vix mi ipse credens) nasila się jeszcze w przytoczonym wykrzyknieniu w formie pytania. Jego pewne zretoryzowanie niweczy powszedniość motywu upragnionego, własnego łóżka, a dalej prozaiczna niemal w swej skrótowości odpowiedź:

hoc est quod unum est pro laboribus tantis.

Trzy wersy końcowe są znów zwrócone bezpośrednio do Sirmio stanowiąc odpowiednik wstępnej apostrofy:

³⁵ R. Ingarden pisze, że „każde dzieło sztuki literackiej zawiera w sobie porządek następstwa” (*O dziele literackim*. Warszawa 1960 s. 388).

³⁶ Z przedmowy do książki *Wiersze i krajobrazy. Antologia poetycka*. Opracowali A. Lem i J. Trznadel. Kraków 1960 s. 7.

³⁷ J. Plessen (*Promenade et poésie. L'expérience de la marche et du mouvement dans l'oeuvre de Rimbaud*. Paris 1967 s. 240 i nn.) pisze powołując się na antropologów, że percepcja przestrzeni jest pierwotnym doświadczeniem człowieka. Pojęcie wnętrza symbolizowane jest przez gniazdo. Przeciwna mu jest „l'espace du dehors”.

salve, o venusta Sirmio, atque ero gaude
gaudente, vosque o Lydiae lacus undae,
ridete quidquid est domi cachinnorum.

Tu spotykamy jedyne określenie Sirmio „venusta”. Choć tkwi w nim niesprecyzowany bliżej urok, przymiotnik ten ze względu na etymologię (Venus) ma raczej zabarwienie emocjonalne, wzmocnione jeszcze wykrzyknieniem. Stanowi przy tym odpowiednik serdecznego „ocelle”, a potoczności tego wyrażenia odpowiada „salve”, zwykle, codzienne pozdrowienie. Dwie więc najistotniejsze dla utworu jakości: potoczność języka i zabarwienie emocjonalne wypowiedzi tak wyraziście ujawnione, klamrowo zamykają utwór. W tym ostatnim trójwierszu są nawet dwa wykrzyknienia. Rozpierające mówiącego wędrowca szczęście przejawia się w wezwaniu do radości skierowanym do Sirmio, do wód jeziora i w przyzywaniu wszystkich jego uśmiechów. To ustawiczne nawiązywanie bezpośredniego kontaktu z przyrodą, która echem ma wtórować uczuciom podmiotu jest wykładnikiem postawy emocjonalnej. Jednak mimo silnego uczuciowego zaangażowania wędrowiec nie widzi nawet rysów indywidualnych utęsknionego rodzinnego gniazda, wypowiada jedynie swą radość z powrotu. I ona to, utrwalona w wierszu, nie krajobrazowa uroda zapewniła Sirmio nieśmiertelność w poezji.

Horacy z całą poetycką samowiedzą przepowiada źródłu Banduzji, iż zostanie mocą jego poezji unieśmiertelnione. Przemawia tu jako poeta³⁸ i sam tekst pełen jest odsyłaczy do tradycji literackiej. Elementy pejzażowe składają się na krajobraz bukoliczny.³⁹ Jednakże motyw źródła w niewielkim tylko stopniu kształtowany jest naocznie.⁴⁰ Określenie „splendidior vitro”, dość utarte nawet i dziś, w zbliżonym kształcie pojawia się nierzadko w poezji hellenistycznej, w której motyw źródła jest niemal stałym elementem. Najbardziej sugestywne jest przedsta-

³⁸ Jednakże nie ma dostatecznego oparcia w tekście dookreślająca interpretacja w wydaniu Kiesslinga-Heinzego: „Das Opfer, das der Dichter in diesem Liedchen dem fons Bandusiae anklündigt, wird natürlich er selbst, nicht ein beliebiger anderer darbringen; dann sind aber auch die Herden, für deren Erquickung das Opfer dankt, die seinen, d. h. dem Quell sprudelt auf der Sabinergut [...]. Q. Horatius Flaccus erklärt von A. Kiessling, erster Teil: Oden und Epoden, neunte Auflage besorgt von R. Heinze. Berlin 1958 s. 316. Wydanie to stanowi podstawę cytowania. Jako konkretny wyraz postawy Horacego wobec poezji i teorii poezji interpretuje tę pieśń W. J. Henderson w artykule *Horace, carmina 3, 13. O fons Bandusiae*, zamieszczonym w czasopiśmie południowoafrykańskim „Nuusbrief” T. 12:1967 s. 7-13 i 16-21. Niestety, pełny tekst tej interpretacji jest mi niedostępny.

³⁹ Zob. G. Pasquali. *Orazio lirico*, Firenze 1964 s. 553.

⁴⁰ T. Frank (*Catull and Horace. Two Poets in Their Environment*. New York 1928 s. 194) pisząc o tej odzie używa parokrotnie wyrazu „picture”. Będziemy chyba pod tym terminem rozumieli wycinek rzeczywistości ukształtowany swoiście przez przedmiot mówiący, nie zaś obraz w sensie prezentacji unaoczniającej, wizualnej.

wienie młodego koziołka. Harmonizuje ono z bukolicznym krajobrazem, wzbogaca go i dynamizuje:

cras donaberis haedo
 cui frons turgida cornibus
 primis et Venerem et proelia destinat,

 lascivi suboles gregis.

W następnej strofie przedstawienie trzody, której źródło użycza chłodu:

tu frigus amabile
 fessis vomere tauris
 praebes et pecori vago;

przywodzi na myśl *Bukoliki* Wergiliusza, a nawet inne, niewątpliwie bukolicznie stylizowane miejsca z samego Horacego (epoda 2, pieśń I 17, III 18).

Najbardziej obrazowa strofa ostatnia z dźwiękonaśladowczym odtworzeniem szmeru źródła (trzykrotne l) jest także pokrewna poezji bukolicznej:

me dicente cavis inpositam ilicem
 saxis, unde loquaces
 lymphae desiliunt tuae.

Odwoływanie się do literatury jest tu zresztą wyraźnie zaznaczone: *fies nobilium tu quoque fontium*. Zaliczenie źródła Banduzji do najślawniejszych źródeł⁴¹ (jak Castalia, Hippocrene, Peirene, Aretusa) oraz przytoczenie niejako własnej pieśni o nim i w tym jakby cudzysłowie (*me dicente*) umieszczenie szczegółów krajobrazowych zgodne jest z dotychczasową oszczędnością opisu. Na wstępie elementy tego opisu przybierają formę tradycyjnej apostrofy hymnicznej:

O fons Bandusiae, splendidior vitro,
 dulci digne mero non sine floribus.

Dalej, w strofie trzeciej, mają formę wyliczeń dobrodziejstw, jakich źródło użycza, co zgodne jest z tradycyjną hymniczną aretalogią.⁴²

Tradycyjne wyznaczniki struktury hymnu nietrudno wyodrębnić: wspomniana już apostrofa z wielbiącym „digne”, aluzje do obyczajów

⁴¹ S. Commager (*The Odes of Horace. Critical Study*. New Haven—London 1962 s. 324) pisze, że Horacy odwraca tradycyjny koncept: "The waters of the spring do not create his poetry; rather, his poetry gives new life to nature." Por. także G. Williams. *The Nature of Roman Poetry*. London 1970 s. 32.

⁴² Zob. E. Fraenkel. *Horace*. Oxford 1957 s. 203.

świętecznych⁴³ i libacji (dulce merum) oraz opis zwierzęcia ofiarnego, dalej artybuty i moc działania (gelidi rivi, te [...] nescit tangere, tu frigus amabile [...] praebes), zwielokrotnione zaimki (tibi, te, tu, tu, tuae), wreszcie, w miejsce tradycyjnie kończącej hymn modlitwy, obietnica sławiącej pieśni. Ten właśnie zamysł stylizacyjny stanowi kryterium doboru elementów. Najbardziej sugestywne i naoczne określenie źródła „splendidior vitro” nie wprowadza więc momentu porównania, dość banalnego zresztą, lecz właśnie wynosi źródło ponad fizyczne właściwości. Hymn uwzniośla i ubóstwia źródło, stąd epitet „digne”. Cały zaś rozwinięty opis koziołka ma zaznaczyć wartość ofiary: młody, jednoroczny koziołek był najcenniejszy. Nawet tak rzadki w poezji Horacego epitet odnoszący się do barwy „ruber” niewiele tutaj zmienia. Opozycja gorącej czerwieni krwi koziołka i chłodnego nurtu akcentuje właśnie ów atrybut źródła, tak bogato rozwinięty w następnej strofie. Opis samego źródła zarysowuje się samodzielnie dopiero w zakończeniu, w przewidywaniu pieśni o nim. Zaznaczone w niej będzie tło (dąb nad urwiskiem), pojawią się wyglądy słuchowe sugerujące kaskadowy szmer wody. Personifikujący epitet „loquaces”, a wcześniej już epitet „digne” i czasownik „praebes” są wykładnikami uosobienia źródła, podniesienia go na wyższy stopień istnienia. Stylizacja hymniczna, której poddane są bezpośrednie doń zwroty wywyższa je jeszcze bardziej, by wreszcie mocą poezji wynieść na wyżyny sławy.

Daleko w przeszłość sięgająca tradycja sławnych źródeł, aktualność święta i corocznie odnawianej ofiary oraz przyszła chwała źródła w poezji, a także ponadczasowa⁴⁴ niejako, hymniczna chwalba jego błogosławionej mocy, jakże różne są od Katullowej niepowtarzalności chwili i nastroju, osobistej radości w momencie powrotu, wyrażonej językiem prostym i codziennym.

Tak więc i analogia tematyczna, jak w tym wypadku, w niczym nie ogranicza indywidualności w potraktowaniu materiału poetyckiego. Toteż niewiele mówią nam słowa komentarza, jak to było w wypadku Owidiuszowej elegii, że „literackim wzorem był tu oczywiście Katulus”⁴⁵. Idem non est idem ma się ochotę powiedzieć w opozycji do komentarzowego, inwentaryzatorskiego niania literackich τόποι w ciągu zależności, naśladownictw i analogii niezależnie od funkcji w macierzystym kontekście, kształtu i znaczenia. To samo odnosi się do najmniejszych części materiału poetyckiego — motywów. Wiadomo, że zestaw tych samych nie-

⁴³ W fontalia wieńczono studnie i rzucano wieńce na wody źródeł.

⁴⁴ Kanikuła, w którą bydło chroni się u źródła, nie zbiega się ze świętem fontanaliów obchodzonym w październiku.

⁴⁵ *Rzymska elegia miłosna (wybór)*. Przełożyła A. Świderkówna, opracowali G. Przychocki i W. Strzelecki. Wrocław 1955 s. 127.

mał motywów może dać odmienną całość. Toteż raz po raz spotykane przy poszczególnych motywach wskazówki: porównaj, zobacz, idem apud [...], kuszą by porównać, przyjrzeć się ich funkcji w całości i jedności poetyckiej. Zwłaszcza że, w przypadku Horacego, każdorazowa lektura wciąż odnawia fascynację kunsztem twórcy, który „apis Matinae more modoque”, operując zbliżonym zestawem motywów, a niekiedy posługując się tym samym motywem, tworzy pieśni niepowtarzalne w swym indywidualnym kształcie.

Przykładem może być para pieśni Horacego: II 18 i II 16. Komentarz⁴⁶ kilkakrotnie sygnalizuje analogiczne motywy. Za sprawą specyfiki języka poetyckiego rzecz przedstawiona nie daje się jednak sprowadzić po prostu do pojęcia i dlatego nie mogą dwa, zdawałoby się, identyczne motywy, stanowiące składniki dwu różnych utworów, mieć identycznego znaczenia. Pojawiający się w obu pieśniach motyw kasetonowego stropu różni się już swym umiejscowieniem. W II 18 występuje zaraz na wstępie. W II 16 pojawia się dopiero w toku wypowiedzi, a całą pieśń otwiera słowo „otium”, trzykrotnie w pozycji anaforycznej. Takie zaś wyodrębnienie wyrazu z tekstu podkreśla szczególną ważność jego sensu. „Otium”, jak wiadomo, może mieć trzy podstawowe znaczenia. W opozycji do „negotium” oznacza bezczynność, wolny czas i to znaczenie wydobyte jest w strofie pierwszej, gdzie żeglarz, zapewne kupiec, wzdycha w czas burzy do spokoju przecież nie tylko w sensie meteorologicznym. Może oznaczać też czas pokoju i to wynika ze słów:

otium bello furiosa Thrace,
otium Medi pharetra decori.

Trzecie znaczenie „otium” obejmuje zajęcia literackie, twórczość. Ten sens ma podstawową wagę dla utworu, choć ujawnia się dopiero w zakończeniu. W nim mieści się sedno wypowiedzi stanowiącej określenie postawy twórcy w opozycji do innych ludzkich dążeń, a szczególnie w opozycji do adresata, wielkiego posiadacza zaprezentowanego na tle niezmiernych bogactw:

te greges centum Siculaeque circum
mugiunt vaccae, tibi tollit hinnitum
apta quadrigis equa, te bis Afro
murice tinctae

vestiunt lanae: mihi parva rura et
spiritum Graiae tenuem Camenae
Parca non mendax dedit et malignum
spernere volgus.

⁴⁶ Do wydania Kiesslinga-Heinzego.

Samo słownictwo (*greges centum, circummugiunt* — podkreślone tmezą — *bis tinctae* — a więc luksusowe), którego sensy wzmagają przerzutnie, sugestywnie ukazuje ogrom jego bogactwa. A przecież we wstępnym zwrocie do adresata czytamy (zwraca uwagę osobliwa, jakże tu znacząca przerzutnia):

Otium
Grosphe, non gemmis neque purpura ve-
nale nec auro:

Ten sam chwyt i w końcowej, także bezpośrednio do adresata zwróconej parze strof, ma szczególne znaczenie. Przerzutnia, tym razem stroficzna, jeszcze silniej akcentuje przeciwstawność postaw i pozycji. Latyfundiom Grosfusa podmiot przeciwstawia w kunsztownym chiastycznym układzie „*parva rura et spiritum [...] tenuem*”. Bo nie bogactwa, nie podboje, nie urzędy (w. 9-10) zapewnić mogą pokój i spokój, lecz wewnętrzna niezależność i poetyckie otium. Potwierdzeniem takiego odczytania są strofy środkowe, a słowem kluczem jest „*cura*” — przeciwieństwo upragnionego spokoju, przed którą nawet bogaty kasetonowy strop (tu dopiero pojawia się ów bliźniaczy motyw) nie chroni:

non enim gazae neque consularis
submovet lictor miseros tumultus
mentis et curas laqueata circum
tecta volantis.

Obok kluczowego pojęcia troski drogowskazem w interpretacji jest para przymiotników: „*parvus*” i „*tenuis*”⁴⁷. Załączek ich znaczenia, jako słów wyrażających przeciwstawność postawy podmiotu wobec adresata, a taką funkcję pełniły przecież w końcowym wyznaniu podmiotu, zawarty jest w strofie czwartej. Ma ona postać uogólnienia (także dzięki nieosobowej formie czasownika). Prezentuje wzorzec postawy, który ujęty jest w aforystyczny dwuwiersz, spięty klamrowo związkiem gramatycznym słów klauzulowych (*paternum salinum*):

vivitur parvo bene, cui paternum
splendet in mensa tenui salinum,
nec levis somnos timor aut cupido
sordidus aufert.

„*Parvo*” w zestawieniu z „*bene*” nabiera odcienia koncesywnego. Takie cieniowanie znaczenia powtórzy się zaraz w pierwszym wersie następnej strofy. Tworzy ją zestaw trzech pytań, za każdym razem przerzutnią przełamujących limit wersowy, pytań o charakterze dubitativów, skierowanych poprzez liczbę mnogą do wszystkich, do rodzaju ludzkiego,

⁴⁷ Na słowne asocjacje w tej pieśni zwraca uwagę Commager, jw. s. 334.

nie tylko do jednostkowego adresata, Grosfusa. Sobie samemu także stawia podmiot oratorsko potrójne zapytania o sens dalekosiężnych dążeń w obliczu krótkotrwałości istnienia i niemożności ucieczki od samego siebie:

quid brevi fortes iaculamur aevo
 multa? quid terras alio calentis
 sole mutamus? patriae quis exsul
 se quoque fugit?

Te dramatyczne zdania umiejscowione w centralnym miejscu pieśni przykuwają uwagę stanowiąc punkt kulminacyjny wywodu. Motyw troski wiążąc spoiwem etymologicznym (*cura, curare* w. 26) tok myśli z węzłowym dla wypowiedzi wskazaniem, które zdaje się być odpowiedzią na owe pełne niepokoju pytania:

laetus in praesens animus quod ultra est
 oderit curare, et amara lento
 temperet risu: nihil est ab omni
 parte beatum.

Zachęta ta wyrażona jest z naciskiem, na co wskazuje analogiczna nagłosowa pozycja w wersach obu czasowników (*oderit, temperet*) oraz podsumowująca sentencja kończąca strofę, poparta dalej mitycznym *exemplum*. Jednakże całe dowodzenie o tak uogólnionym znaczeniu zostaje zaraz odniesione do sytuacji podmiotu i adresata w słowach, które prowadzą do końcowego przeciwstawienia ich postaw:

abstulit clarum cita mors Achillem,
 longa Tithonum minuit senectus:
 et mihi forsan tibi quod negarit
 porriget hora.

Zwraca uwagę w tym fragmencie odrębność składniowo-metryczna mitycznego *exemplum*, które tu funkcjonuje jako autonomiczna cząstka ilustrująca wywód. Ma ono formę dwuwiersza o anologicznej budowie, przy czym całości składniowe pokrywają się z wersami. W całej pieśni jednak zwraca uwagę wielka ilość przerzutni, co jest zgodne z prymatem toku myślowego wypowiedzi, w której takie zwarcia międzywersowe wyodrębniają szczególnie ważne momenty znaczeniowe. Przykładem może być choćby podkreślenie wartości semantycznej przymiotnika „venale” (w. 7-8) rozdzielonego pauzą wersową, akcentowanie tak ważnego dla sensu całości określenia „tumultus mentis” (w. 10) oraz także metaforycznego „cupido sordidus” (w. 15). Przerzutnie wzmagają retoryczną siłę

pytań strofy piątej, przykuwają uwagę do umieszczonego w klauzuli wersowej słowa „omni”:

nihil est ab omni
parte beatum.

Strofy zachowują swą autonomiczność, a jedyna przerzutnia stroficzna zbiega się z finałową konfrontacją postaw.

Wydobyciu zawartości myślowej utworu służy także cała warstwa słowna pieśni. Niemal połowa rzeczowników występujących w utworze to abstracta lub określenia odnoszące się do abstrakcji (multa w. 18, quod ultra est w. 25), albo też rzeczowniki pełniące funkcję reprezentacji pewnych zjawisk czy postaw. Tak więc „mensa tenuis” to nie tylko skromny stół, lecz styl, sposób życia, podobnie jak „salinum paternum”, przywołujące ponadto autorytet tradycji; „somni leves” to nie lekki sen, lecz wewnętrzny spokój i niezależność, a „consularis lictor” to symbol dostojności i rangi społecznej.

Także i epitety rzadko tylko określają po prostu cechy przedmiotów. Często występują w postaci metaforycznej (miseros tumultus mentis, cupido sordidus, furiosa Thrace), w zestawieniach antytetycznych (parvo — bene, amara — lento, cita — longa).

W tak ukształtowanej pieśni motyw kasetonowego stropu przywołuje jedynie pojęcie bogactwa, które także, jak zaszczyty i godności państwowe, bezsilne jest wobec troski. Zupełnie inaczej ma się rzecz z przytaczanym w komentarzach motywem kasetonowego stropu w carmen II 18. Pojawia się on zaraz na wstępie:

Non ebur neque aureum
 mea renidet in domo lacunar,
non trabes Hymettiae
 premunt columnas ultima recisas
Africa, neque Attali
 ignotus heres regiam occupavi,
nec Laconicas mihi
 trahunt honestae purpuras clientae:

Oddalony od swego epitetu i tym rozspacjowaniem właśnie uwypuklony, podobnie jak umiejscowieniem w klauzuli wersu, wskazuje niejako sam na siebie, nie wnosi żadnych przenośnych ani symbolicznych znaczeń, a ta jego funkcja harmonizuje z całym cytowanym fragmentem. Nie tylko wszystkie motywy słowne w nim zawarte, lecz wszystkie epitety, a nawet czasowniki malują wizualną postać przedmiotów (renidet, premunt, recisas), sygnalizują ich materię (ebur, aureum, purpuras), kształt (trabes, lacunar, columnas), pochodzenie (Hymettiae, Africa, Laconicas). Wątek

przysłowiowego, ogromnego dziedzictwa Attalosa ma jednak walor konkretny historyczny, dlatego też harmonizuje najzupełniej z kontekstem.

W tym wstępnym ośmiowierszu spotykamy drugi motyw, do którego odsyłają komentarze. W poprzedniej pieśni zawarty był w wersach 35—37: *te bis Afro murice tinctae vestiunt lanae*, tutaj zaś jego odpowiednikiem ma być purpura tkana przez „*honestae clientae*”. Zarówno dwakroć barwiona, a więc cenna purpurowa wełna jest znamieniem bogactwa Grosfusa, jak i najbardziej poszukiwana lakońska purpura jest jednym ze składników tworzących obraz bogatego domu. W obu też wypadkach jest to motyw bezpośrednio poprzedzający przeciwstawienie stanowiące trzon myślowy utworu. Tam była to opozycja zaimków: *te* — *mihi*, tutaj spójnik przeciwstawny: *at*. Cały wstępny ośmiowiersz od inicjalnego „*non*” poprzez wielokrotne przeczenia (*neque*, *non*, *neque*, *nec*) niweczy i neguje ów zbytek, który obcy jest podmiotowi. Rola motywu jest więc tym razem zbliżona, a samo komentarzowe odwołanie się doń nie wydobyla tego aspektu, nie sygnalizuje też różnej funkcji obu par motywów.

Komentarz zestawia też znane miejsca:

*Truditur dies die
novaeque pergunt interire luane:*
(II 18 w. 14-15)

oraz:

*quid brevi fortes iaculamur aevo
multa?*

W tym wypadku zbyt odległe są tu chyba analogie sensu i roli tych całości, by w ogóle można było je zestawiać. Spokojny, metaforyczny aforyzm odzwierciedlający bieg natury, wyodrębniony w autonomiczny niemal dwuwiersz, niewiele ma wspólnego z dramatyczną antykadencją jednego z trzech równoległych pytań, akcentujących z taką siłą punkt szczytowy rozważań. Silnemu związkowi z otokiem dowodzenia przeciwstawia się autonomiczność aforyzmu nie wiążącego się z poprzedzającą deklaracją podmiotu. Dopiero wprowadzony w ten sposób motyw czasu, jego biegu, będzie punktem wyjścia dla dalszej wypowiedzi stanowiącej inwektywę skierowaną do anonimowego bogacza, niepomnego praw przemijania.

Nie jest chyba konieczne przeprowadzanie wyczerpującej analizy całej pieśni. Odmienna funkcja wspomnianych motywów zarysowuje się dość wyraźnie, a skrótowa nawet weryfikacja wydaje się przydatna chociażby jako sugestia każdorazowego uważnego prześledzenia komentarzowych inwentaryzacji, zestawień i odsyłaczy. Toteż próby czytania najbardziej nawet znanych, w studiach filologicznych kanonicznych lektur, war-

to może dołączyć do tak nielicznych w języku polskim, a potrzebnych w dydaktyce uniwersyteckiej interpretacji poezji łacińskiej — poezji ciągle żywej, choć w martwym zapisanej języku, zawsze godnej ustawicznych konfrontacji czytelniczych, nieustannie przez wieki dostarczającej satysfakcji estetycznej.

PASSER ET PSITTACUS

Notes de lecture de la poésie latine

Résumé

La philologie classique a encore pas mal à faire dans le domaine de l'interprétation d'oeuvres particulières, interprétation pouvant fournir des matériaux à des généralisations et susceptibles aussi d'une mise en oeuvre didactique. Dans les recherches sur la poésie latine semble dominer le modèle du message lyrique romantique. Catulle p. ex. passe pour un poète romantique, Ovide pour un poète classique.

Ici, l'analyse porte sur les ouvrages de ces deux poètes, consacrés à un sujet presque identique (Catulle *carm.* 3, Ovide *él.* II 6). Chez l'écrivain de Vérone le choix lui-même d'un moineau impose la simplicité, le ton familier. Comme cependant le moineau c'est l'oiseau de Vénus, la poésie commence par une apostrophe qui fait qualifier l'ouvrage d'érotique. Le sujet semble avec une tendresse condescendante suivre les plaintes de la jeune fille par les yeux de laquelle le petit oiseau est regardé. L'essentiel de cette poésie consiste dans la façon vivante d'exprimer des sentiments au moyen d'une stylisation enfantine et de procédés hypocoristiques, non pas dans une évocation parodiste d'un lointain modèle littéraire comme le prétendent certains chercheurs. Par contre, la manière de présenter le petit perroquet chez Ovide montre que le poète a adopté un principe parodiste dans cette élégie structurée comme un *epicedium* typique. L'ouvrage est une sorte de folâtrerie savante, faisant appel à l'érudition du lecteur. On peut y distinguer des parties ou même des motifs propres au genre parodié. Il y a l'information sur la mort, l'appel aux pleurs, le motif mythique tellement fréquent dans la poésie funéraire. l'annonce de la récompense à l'Elysée, *descriptio morbi et mortis*. Cependant nous n'apprenons rien sur l'attitude du sujet envers la jeune fille, fort peu sur les sentiments de celle-ci à l'égard de l'oiseau. L'émotion fait défaut: ce qui reste c'est l'adroite trouvaille, si caractéristique pour la poésie d'Ovide.

La différence d'attitudes et de principes d'auteur apparaît avec la même netteté dans la poésie lyrique 31 de Catulle et l'ode d'Horace III 13. Chez Catulle le mètre choisi, d'habitude réservé aux sujets familiers, remplissant ici une fonction onomatopéique, cadre bien avec la simplicité et la familiarité de la langue, tellement caractéristique pour cet ouvrage, qui exprime la grande joie du voyageur revenant dans son nid dont il est issu. L'ode d'Horace par contre renvoie sans cesse le lecteur à la tradition littéraire. Les éléments de paysage qui y apparaissent construisent un paysage bucolique, mais celui-ci n'est que dans une faible mesure le résultat d'une contemplation oculaire. Dans le chant bien visibles sont les déterminants de la structure de l'hymne, qui se trouve à la base de l'idée de stylisation de l'oeuvre.

Sur l'exemple de deux chants d'Horace: II 16 et III 18, on peut observer la fonction différente de motifs analogues. Le motif du plafond à caissons dans *carm.* II 16, surgissant au cours de l'énoncé, évoque uniquement une richesse impuissante face au chagrin. Le calme ne peut résulter que de l'indépendance intérieure et de l'*otium* poétique que le sujet oppose aux efforts et aspirations illusoires de l'homme. Cette opposition d'attitudes est le fondement de l'œuvre. Dans II 18 ce motif montre pour ainsi dire lui-même, sans apporter aucune signification symbolique, et cette fonction du motif en cause est en harmonie avec le contexte présentant une image visuelle et concrète des objets.