

KRYSTYNA ZARZYCKA-STAŃCZAK

## EROTYKI I SYMPOTYKI W DRUGIM ZBIORZE PIEŚNI HORACEGO

Już w pierwszym zbiorze liryków horacjańskich pieśni miłosne i biesiadne łączyło pokrewieństwo oparte na wspólnocie motywów i podobieństwie nastroju. Zresztą i w tradycji literackiej, jeśli weźmiemy pod uwagę literaturę grecką, motywy sympotyczne i erotyczne występują łącznie. W wydanym po latach drugim zbiorze ód horacjańskich pieśni o tematyce miłosnej i biesiadnej stanowią wyraźnie jednolity blok w całości księgi (pieśni 10, 11, 12, 13), zapowiedziany niejako odą IV, 1. Wątek Ligurina i motyw starości wiążą ten utwór z pieśnią IV, 10, otwierającą grupę utworów erotycznych i sympotycznych<sup>1</sup>.

Wstępna pieśń IV, 1, którą E. Fraenkel<sup>2</sup> nazywa uwerturą uważając, iż zawarte w niej motywy prezentują tematykę całego zbioru, łączy się z resztą księgi w różnoraki sposób. Uprzywilejowana pozycja kompozycyjna i analogia ze wstępnymi odami poprzednich ksiąg tym większej wagi dodają zawartym w utworze prologowym deklaracjom podmiotu, który zwykle w tych inicjalnych pieśniach jest podmiotem autorskim. A więc problematyka literacka, zagadnienia związane z twórczością, określenie własnej postawy wieszczą, zawarte w odach otwierających poszczególne księgi pierwszego zbioru i tu w *proemium* ostatniego zbiorku, uzasadniają wypowiedź komentatora antycznego: *allegoricos ad Vene-*

---

<sup>1</sup> O porządku pieśni w tej księdze pisano w związku z układem wewnętrznym zbiorów poetyckich w epoce augustowskiej, zob. W. Kroll. *Verständnis der römischen Literatur*. Stuttgart 1924 rozdz. „Das Gedichtbuch”; W. Port. *Die Anordnung in Gedichtbüchern augusteischer Zeit*. „Philologus” Jg. 51:1925 s. 429 nn.; W. Ludwig. *Die Anordnung des vierten horazischen Odenbuches*. „Museum Helveticum” Jg. 18:1961 s. 1-10; J. Michelfeit. *Das augusteische Gedichtbuch*. „Rheinisches Museum für Philologie” Jg. 112:1969 s. 347.

<sup>2</sup> *Horace*. Oxford 1957 s. 412 nn. Podobnie: C. Becker. *Das Spätwerk des Horaz*. Göttingen 1963 s. 50. E. Lefèvre (*Rursus bella moves? Die literarische Form von Horaz c. 4, 1*. „Rheinisches Museum für Philologie” Jg. 111:1968 s. 187) uważa tę pieśń za programową i zwraca uwagę, że również Propertjusz w pierwszej elegii IV księgi prezentuje niejako tematykę erotyczną i aitiologiczną całości zbioru.

*rem scribit, quod incompetenter res amatorias scribere cogatur*<sup>3</sup>. E. Lefèvre interpretuje zwrot do Wenery jako pełniący funkcję apologetyczną. W tej pieśni widzi wariację formy *recusatio*, ulubionej w poezji augustowskiej i związanej zwykle z utworami wstępnymi<sup>4</sup>. To założenie ramowo wiązałoby prolog księgi z jej epilogiem, również stanowiącym *recusatio*. Toteż przyjmując naczelne zadanie utworu poparte chwytem kompozycji ramowej zbioru, w tej inicjalnej odzie nie należy chyba dopatrywać się pewnego rodzaju hymnicznej ἀποπομπή — „recusatio of the affections”, jak określa ją S. Commager<sup>5</sup> — lecz raczej widzieć rozwinięcie techniki apologetycznej, polegającej tu na poleceniu kogoś innego do podjęcia dzieła. Jest to forma nie pociągająca zresztą za sobą rzeczywistych uzasadnień pozatekstowych. Tutaj postać Maksimiusa, a zwłaszcza opis kultu i śpiewanych na cześć Wenery pieśni, jest dalszą realizacją tej techniki<sup>6</sup>.

Motyw miłości i pieśni czy, szerzej, poezji zawarty we wstępnej alegorii kieruje nas więc znów ku dwu środkowym grupom utworów: pieśniom o poezji i przemijaniu (6, 7, 8, 9) oraz utworom o charakterze erotycznym i sympotycznym (10, 11, 12, 13). Ten związek sugerują pierwsze słowa wstępnej ody:

*Intermissa, Venus, diu  
rursus bella moves.*

Od dawna zaniechana twórczość o tematyce miłosnej znowu za sprawą Wenery staje się aktualna. Zawarte jest w tych wersach metonimiczne traktowanie poezji lirycznej, którą pieśni miłosne niejako reprezentują<sup>7</sup>. Ówczesnie przez elegików uprawiana poezja liryczna była przecież niemal wyłącznie poezją miłosną.

Wszystkie te spoiwa czynią kompozycję całości księgi IV szczególnie zwartą. E. Fraenkel pisze o tej księdze, że żaden poetycki zbiór tego okresu nie jest tak wyrafinowany w swym układzie<sup>8</sup>. G. Pasquali omawiając tę księgę stwierdza, że Horacy jest w niej bardziej artystą, a mniej poetą<sup>9</sup>. Taka opinia brzmi nieco zaskakująco. Być może u podłoża jej leży przeciwstawność ingenium i ars o bardzo długim rodowo-

<sup>3</sup> *Scholia pseudo-acroniana* p. 380 Hanthol [1864].

<sup>4</sup> Jw. s. 168 nn.

<sup>5</sup> *The Odes of Horace. A Critical Study*. New Haven—London 1962 s. 292.

<sup>6</sup> Lefèvre, jw. s. 173.

<sup>7</sup> Podobnie poeta w pieśni I, 6 określał tematykę swego piśarstwa w opozycji wobec epiki i dramatu. Tak samo prawie u końca pierwszego zbioru (c. III, 26) żegnał się przekornie z wojaczką miłosną, a więc zapewne i twórczością liryczną.

<sup>8</sup> Jw. s. 410.

<sup>9</sup> *Orazio lirico*. Firenze 1920 s. 739.

dzie. Ale też wydaje się, że tkwi w tej alternatywie jeszcze jedno tradycyjne widzenie poety, a zatem i poezji, mianowicie z romantyzmu wywodzące się pojmowanie poezji jako mowy uczuć i poety jako natchnionego, wieszczą wyrażającego swe własne, rzeczywiste przeżycia, a więc gwarantujące szczerłość poezji. Pasquali dostrzega w księdze IV „namiętność literacką” oraz rzuca uwagę, że erotyki tego zbioru wydają mu się konwencjonalne, i że Horacy nie ma już swej niezależności wobec tradycji<sup>10</sup>.

W przytoczonych zdaniach tkwi, wydaje się, następna opozycja, tym razem w odniesieniu do źródła inspiracji: poezji — mowie uczucia — natchnienia dostarczać ma własne doświadczenie życiowe poety, artysta zaś inspirację zawdzięcza impulsom literackim, jest zależny od tradycji literackiej. Owa opozycja ma przy tym charakter wartościujący i biegun negatywny tej oceny tkwi w ostatniej formule. Sąd G. Pasqualiego nie jest odosobniony, a wyrasta chyba z tradycji romantycznej. Dociekania prawdziwości osobistych przeżyć wenuzyńskiego poety, które doczekały się w badaniach horacjańskich bibliograficznej dokumentacji u E. Castoriny<sup>11</sup>, G. Williams w r. 1970 zamyka pisząc, że osądzanie poetów według ich szczerości jest absurdem. W związku zaś z dziedzictwem tradycji literackiej podkreśla, że u najlepszych poetów ich zależność jest twórcza, i tak twórczy w swych adaptacjach jest Horacy<sup>12</sup>. Przykładem takiego procesu w wypadku Horacego jest motyw *ἔρωσ παιδικός* czy wątek starzejacej się zalotnicy, przejęte z hellenistycznego epigramu, przetworzone w pieśni IV, 10 oraz IV, 13 i nabierające w nowym kontekście nowych znaczeń.

Wydaje się, że poezja erotyczna Horacego kształtowana jest w opozycji do jego poprzednika Katulla, ale także w opozycji do współczesnych mu elegików<sup>13</sup>. Pieśni miłosne IV księgi potwierdzają literacką inspirację i świadomie stylizacyjny charakter jego wcześniejszej poezji erotycznej. Starszy poeta nawiązuje w nich swoisty dialog literacki ze zdobywającymi, o ileż łatwiej i powszechniej, popularność elegikami. Finezyjnie i aluzyjnie wypowiada swą opozycję wobec ich modelu twór-

<sup>10</sup> Tamże s. 454, 738.

<sup>11</sup> *La poesia d'Orazio*. Roma 1965.

<sup>12</sup> *The Nature of Roman Poetry*. Oxford 1970 s. 106.

<sup>13</sup> Zob. J. Krókowski, *Elegia magistra amoris*. Wrocław 1949 s. 18; J. W. Selar (*The Roman Poets of the Augustan Age*. Oxford 1924 s. 221) zwraca uwagę, że elegicy z kolei nigdy nie wspominają Horacego jako poprzednika w twórczości erotycznej. Owidiusz np. wyliczając Kallimacha, Safonę, Anakreonta, Gallusa, Tibullę, Propercjusza, Warrona nie wymienia Horacego. Stawia więc pytanie, czy to tylko z powodu alienacji Horacego, czy z powodu świadomości, że jego traktowanie przedmiotu było ironiczne, miało charakter persyflaży? Wydaje się, że obie te sprawy są wzajemnie uzależnione.

czości i wzorca przeżywania. Płaszliwym i jęklwym tonom elegii przeciwstawia żart i humor<sup>14</sup>. Subiektywizmowi żarliwych i zbolących kochanków wyznających swe uczucia w dystychach przeciwstawia w różnorodnych metrycznie pieśniach postawę pełną dystansu, a nawet autoironię, przeciwstawia wypowiedź kształtowaną z oczywistą przesadą. A więc odwołanie się do przeszłości, polemika z utrwalającą się współcześnie konwencją literacką w zakresie poezji miłosnej, żartobliwy dystans w postawie podmiotu, są to istotne czynniki współtworzące charakter liryki Horacego.

Nie tylko jednak dawne dzieła, nie tylko współczesna poezja, lecz nawet własne utwory stanowią dla niego punkt odniesienia. W księdze IV spotykamy bardzo wiele nawiązań do wcześniejszych pieśni z pierwszego zbioru<sup>15</sup>. Otwierająca księgę oda już w pierwszych wersach wyraźnie nawiązuje do przeszłości pisarskiej wypowiadającego się poety. Jest to bowiem liryk podmiotu autorskiego, wskazującego na swe poetyckie rzemiosło i tym bardziej ważne są wszelkie aluzje do własnych wcześniejszych wypowiedzi poetyckich. Dla księgi IV zresztą taka konstrukcja podmiotu mówiącego jest szczególnie charakterystyczna. W niewielu tylko utworach podmiot jest nieujawniony i nie daje się zidentyfikować z autorem. Są to epinikia Carm. 4 i Carm. 14, panegiryczna pieśń 5 oraz oda 7 stanowiąca trzon grupy, której głównym motywem tematycznym jest przemijanie, a także sympotyczna pieśń 12, centralna w paralelnej grupie czterech utworów erotyczno-sympotycznych. W pieśni 13 aluzje do własnych, wcześniejszych utworów, do postaci Cynary, o której mowa także w listach, eksponują na tyle literackie powiązania pieśni z wcześniejszą twórczością poety, że podmiot liryczny i tu bliski jest utożsamienia go z twórcą<sup>16</sup>.

Konstrukcja podmiotu jako podmiotu autorskiego ujawnia kreatorski dystans wobec tematu i demaskuje grę literacką wobec tradycyjnych motywów i współczesnej konwencji. W zakresie poezji erotycznej Horacy podejmuje konwencjonalną metaforykę miłosnej wojaczki, spopularyzowaną przez elegików. Na tę sferę skojarzeń wskazuje też zasób leksykalny całej wstępnej partii ody IV, 1:

<sup>14</sup> Sellar (jw. s. 173) pisze: Of all the poets of love, ancient or modern, Horace is perhaps the least serious. He is less serious even than Ovid".

<sup>15</sup> Na liczne nawiązania do wcześniejszych utworów zwracał uwagę Becker (jw. s. 192).

<sup>16</sup> Poza tym sama problematyka księgi, tego łabędziego śpiewu wieszczka, w przeważającej większości utworów związana jest z literaturą w różnoraki sposób. Nie tylko bowiem poprzez formę „recusatio” (pieśni 1, 2, 15), pindaryczną stylizację (pieśni 4, 14), ale i poprzez motywy tematyczne związane z wiarą w nieśmiertelność poezji, w jej szczególną wartość i nobilitującą rolę (pieśni 3, 6, 8, 9).

*Intermissa, Venus, diu  
 rursus bella moves? parce precor, precor  
 non sum qualis eram bonae  
 sub regno Cinarae, desine, dulcium  
 mater saeva cupidinum,  
 circa lustra decem flectere mollibus  
 iam durum imperiis; abi  
 quo blandae iuvenum te revocant preces.*

Żywo przypominają elegików określenia: metaforyczne — *bonae sub regno Cinarae*, oksymoroniczne — *dulcium mater saeva Cupidinum*, dalej znamienne *durus* (por. *dura puella* elegików)<sup>17</sup>. Tutaj w nowym kontekście służą one odmiennemu celowi; podmiot ostentacyjnie posługuje się cudzym stylem. Mamy tu także do czynienia z przytoczeniem w niezmiennym kształcie metrycznym inicjalnego wersu pieśni I, 19. Samo zaś kontrastowe zestawienie *dulcium* — *saeva* jest charakterystyczne dla słownictwa erotycznego i znane także z poprzednich pieśni: *grata protervitas*, *grata compepe*, *inmitis Glycerae* (zważywszy etymologię imienia). Wymienione określenia, poza pieśnią podmiotu autorskiego I, 19 związaną z Glycerą, pojawiają się w odzie I, 33 stanowiącej rodzaj literackiej polemiki z Tibullem, którego płaczkowym elegiom Horacy przeciwstawia swą pełną humoru postawę<sup>18</sup>.

Tu w pieśni IV, 1 poeta wraca znów do motywu żegnania się z miłością, znanego nie tylko z III, 26 lecz i I, 19. O ile w tamtych odach nie podawał przyczyny, tu wskazuje na wiek. W słowach:

*me nec femina nec puer  
 iam nec spes animi credula mutui  
 nec certare iuvat mero  
 nec vincere novis tempora floribus*

<sup>17</sup> Por. słownik w książce: R. Pichon. *De sermone amatorio apud latinos elegiarum scriptores*. Paris 1902.

<sup>18</sup> Co ciekawsze, imię kochanki Tibulla z tej pieśni nosi ukochana podmiotu lirycznego w znanym sympotyku III, 19, w którym także otwarcie utożsamia się on z twórcą („*attonitus vates*”). Ją też identyfikują niektórzy badacze z wymienioną w odzie IV, 1 Cynarą. Widać w tym najwyraźniej próbę przeniesienia na inny teren wzorca miłosnej elegików, wiernych bohaterce o tym samym imieniu przynajmniej w obrębie jednej księgi, a nawet, jak w epoce poprzedniej Katullus, a później Owidiusz, w obrębie całego zbioru. Tymczasem z owej zamienności Glycery tibullowej (z I, 33) i Glycery horacjańskiej (z c. III, 19 i c. I, 19) wynika, iż poeta traktuje ją właśnie jako typ (imię mówiące), nie indywidualizuje jej ani nie ujednostkawia. Zresztą, imię to dobrze znane jest z literatury greckiej. Postać heroiny i zbanalizowane schematy sytuacyjne traktuje twórca jako składniki wariacji wokół popularnych wątków erotycznych, wariacji, którą konstruuje z całą otwartością swych kreacyjnych zabiegów.

jakby do siebie odnosi to, co wyśmiał w I, 25 i III, 15 pisząc o niewczesnych miłośnicach i co wyśmieje w IV, 13. W odesłaniu Wenery do Maksimiusa zwracają też uwagę słowa: *tempestivius, idoneum, decens*:<sup>19</sup>

*tempestivius in domum  
Pauli purpureis ales oloribus  
comissabere Maximi,  
si terrere iecur quaeris idoneum [...].*

Wprowadzenie tego zastępczego bohatera lirycznego i całej sytuacji dokonuje się także przy użyciu słownictwa i obiegowej metaforyki erotycznej (*torrere iecur, late signa feret militiae tuae*). Słowa:

*et quandoque potentior  
largi muneribus riserit aemuli,*

ewokują także popularny wątek elegijny. Nie inaczej ma się rzecz z końcową partią, gdzie *spes animi credula mutui* — to sławna *fides* elegików. W końcowych strofach podmiot zwracając się do Ligurina, którego określa *dure*, przyjmuje charakterystyczną dla elegików postawę dającą się określić jako *miser amator*.

Właśnie to żartobliwe, przewrotne wobec wstępnego podwojonego błagania *parce, precor, precor* (uwypuklonego aliteracją), pozorowanie postawy cierpiącego kochanka jest sygnałem autorskiego dystansu i stylizacyjnej gry. Cóż bowiem za jaskrawe gesty i przesadne tony współtworzą tę rolę:

*sed cur, heu, Ligurine, cur  
manat rara meas lacrima per genas?  
cur facunda parum decoro  
inter verba cadit lingua silentio?*

Zważmy system emocjonalnych podwojeń (dwa równoległe pytania), potrojeń (pytajnik *cur*), patetyczne wykrzyknienie w parentezie. Dodać jeszcze trzeba już niemal przysłowiową elegijną lżę i jakże znamienne określenie *dure*, jedno z najczęstszych w języku elegików, które spaja całość utworu więzią leksykalną i kompozycyjną.

W tej końcowej partii utworu tkwi jeszcze jedna literacka reminiscencja. Owo zamilknięcie, wyraziście sugerowane przez chwyt metryczny (elizja międzywierszowa), przywodzi na myśl znany liryk Katulla będący trawestacją utworu Safony. Tak więc nawiązania do tradycji literackiej i stylizacyjne odwołania do opozycyjnego modelu lirycznego, mające charakter żartobliwego persyflażu, oraz aluzje do własnej twór-

<sup>19</sup> Zob. Comma ger, jw. s. 29, 294.

cości stanowią o istocie tej wstępnej pieśni, pomyślanej jako literacki prolog do nowego zbioru.

Postać Ligurina w sposób oczywisty łączy tę odę z *carmen* IV, 10. Komentarz A. Kiesslinga-R. Heinze zawiera uwagę, że Horacy nie użył tu zdawkowego greckiego imienia, lecz wybrał takie, które mogło by być rzymskim *cognomen*<sup>20</sup>. A. La Penna uważa wręcz, że jest to imię rzymskie<sup>21</sup>. Byłby to wypadek wyjątkowy wśród bohaterek i bohaterów erotyków horacjańskich, noszących zazwyczaj imiona mówiące o formach greckich lub o charakterze toponimicznym (*Barine, Lydia, Lyde*). *Onomasticon* A. Forcelliniego podaje, że *Ligurinus* to adiectivum od *Ligur* i występuje jako *cognomen*. O Ligurach zaś pisze: *Speciatim Ligures distinguiebantur (a) in Capillatos [...] (b) in Montanos [...]*<sup>22</sup>. To skojarzenie z charakterystycznym szczegółem wyglądu zgodne byłoby z obserwowanym w pierwszym zbiorze sposobem nazywania fikcyjnych postaci ze świata erotyków (cf. *Pyrrha, Pyrrhus*). Zresztą długie włosy symbolizują tu jeszcze młodość. Toteż imię Liguryna zdaje się mieć moc typizującą jak cały schemat sytuacyjny pieśni: *παῖς καλός*, lecz *crudelis* (*durus!*) — schemat znany już z ody III, 20, gdzie *Nearchus* ukazany był również w całej krasie spadających na ramiona włosów, podobnie jak *Telephus* w pieśni III, 19.

Motyw przemijania urody chłopca, charakterystyczny dla *μυῖσα παιδική*, rodowodem swym sięga w daleką literacką przeszłość. G. Pasquali nazywa tę pieśń wariacją wokół starego motywu. Mówi też, że w żadnej innej pieśni Horacy nie idzie tak niewolniczo za swymi wzorami. Stawia więc pytanie, czy nie dlatego, iż nie zdołał wyrazić uczucia, które mu było nieznane i mamy tu tylko afektację literacką<sup>23</sup>. Afektację literacką Horacy w erotykach stosuje niemal z reguły. Zresztą, istotnym tematem pieśni jest nie rozczarowanie w dziedzinie określonej jako *παιδικός ἔρως*, lecz po prostu żal za minioną młodością. W końcowym pytaniu:

*quae mens est hodie, cur eadem non puero fuit,  
vel cur his animis incolumes non redeunt genae?*

brzmi nie tyle przewidywana skarga Liguryna, ile pewność człowieka, który przeżył już młodość<sup>24</sup>. Toteż wydaje się, że jest to nie tyle oda do Liguryna, ile swoiste *soliloquium* o pozornej tylko formie apelu. Pod-

<sup>20</sup> Q. Horatius Flaccus. *Oden und Epoden*. Erklärt von A. Kiessling, neunte Auflage besorgt von R. Heinze. Berlin 1958 s. 387.

<sup>21</sup> Orazio. *Le opere. Antologia*. Firenze 1969 s. 439.

<sup>22</sup> *Lexicon totius latinitatis*. T. 4. Patavii 1940 s. 125.

<sup>23</sup> Jw. s. 393.

<sup>24</sup> Tak też interpretuje je Fraenkel (jw. s. 414).

miot patrząc niejako na urodę chłopca i w szczegółach ją notując snuje myśl o przemijaniu. Z wyżyn swego doświadczenia wypowiada słowa, których bohater w pełnym rozkwicie młodości (podwójne *nunc*) nie przeczuwa. *Hodie* i *his animis* to nie są określenia odnoszące się do bliżej niesprecyzowanego momentu w przyszłości Liguryna, lecz raczej słowa oznaczające moment wypowiedzi podmiotu. Przysłówek *quotiens* 'zwielokrotnia i uogólnia całą sytuację, odnosi nie tylko do każdorazowej konfrontacji z sygnałami przemijania, ale i wydobywa nieodwracalność praw przemijania. Tak więc zaczerpnięty z literatury motyw nabrał nowych znaczeń, przyjął nową rolę, a tutaj w księdze IV stanowi jakby kontynuację wstępnej pieśni. Ów okrutny Liguryń (tam *durnus*, tutaj *crudelis*) odczuje boleśnie utratę młodości i gorycz niepochwytności chwili, jak podmiot pieśni IV, 1 nadaremnie chwycił w marzeniu jego postać, uosobienie młodości i miłości. Skonwencjonalizowane motywy, zbanalizowane słownictwo kryją więc biograficzne tajemnice poety. Służą też nie wyrażeniu nowych prawd, lecz wypowiedzeniu ich na nowo, w nowy sposób, mimo posługiwania się zastanymi schematami.

Pieśń 10 otwierająca grupę erotyczno-sympotycznych utworów wiąże się z odą 13 — ostatnią w tym szeregu — stwarzając swoistą, ramową więź kompozycyjną. Łącznikiem między obu utworami jest nie tylko wywodzący się z epigramu motyw, który leży u ich podstaw, lecz szczególny kształt, jaki został mu nadany. Los adresatki służy tu jako zwierciadło, w którym odbija się szerszy obraz. Słowa czwartej strofy zarysowują wspólne przeznaczenie wszystkich, nie tylko Lyce i nie w pierwszym rzędzie Lyce. Brzmi tu żal za młodością<sup>25</sup>. Z tak uogólnionym znaczeniem utworu sprzeczne jest więc wszelkie dookreślanie sytuacji jako sympotycznej<sup>26</sup>. Słuszne natomiast wydaje się nawiązanie do pieśni III, 10. Do końcowej groźby owej serenady zdaje się odnosić początek utworu: *vota*, jakie mógł wypowiedzieć śpiewak, gdy zabrakło mu cierpliwości u drzwi kochanki, sformułowane są tutaj:

*Audivere Lyce di mea vota, di  
audivere Lyce: fis anus, et tamen  
vis formosa videri,  
ludisque et bibis inpundens,  
  
et cantu tremulo pota Cupidinem  
lentum sollicitas: ille virentis et  
doctae psallere Chiae  
pulchris excubat in genis.*

<sup>25</sup> Tak przekonywająco interpretuje tę odę Fraenkel (tamże s. 415).

<sup>26</sup> Zob. uwagi zawarte w cytowanym wydaniu A. Kiesslinga-R. Heinzego (s. 452).



*inportunus enim transvolat aridas  
quercus et refugit te quia luridi  
dentes, te quia rugae  
turpant et capitis nives.*

Zwraca uwagę anaforyczne powtórzenie *audivere*, powtórzenie imienia. To samo imię nosiła bohaterka pieśni III, 10. *Plusquamperfectum* sygnalizuje czas, jaki ułynął. Nieubłagany był on dla Lyce. Okrucieństwo też zdaje się brzmieć w ostrych, jak smagnięcie bicia, dźwiękach, malujących stan terazniejszy: *fis anus, vis formosa videri, ludis, bibis inpundens* (12 i i 7 s na przestrzeni jednej strofy). Zresztą w wizerunku Lyce wyraźne są analogie z satyrycznie kształtowanymi postaciami: Lydii z pieśni I, 25 i Chloris z ody III, 15, skąd też przeniesione jest przeciwstawienie starzejącej się matki córce. Tu Lyce przeciwstawiona jest młoda Chia, ukazana tradycyjnie z nieodłącznym instrumentem jako *puella docta pulchris genis*, uosabiająca nie tyle w ogóle element erotyczny, ile młodość. Jej metaforyczny epitet *virens* znajduje ostrą antytezę w metaforycznej strofie trzeciej, notującej starcze rysy w wizerunku adresatki.

Ostatnia metafora *capitis nives*, którą Kwintyliian określa jako *dura*<sup>27</sup>, według Dillenburgera budzi śmiech<sup>28</sup>. W tej pieśni taki efekt jest zamierzony, ale nie chodzi tu tylko o złośliwy i szydery śmiech, choć jeszcze następna strofa z naciskiem anaforycznego *nec* wytyka niewczesnej miłośnicy bezskuteczność strojenia się. Jednakże już kadencja tej strofy piękną metaforą wprowadza moment uogólnienia:

*nec Coae referunt iam tibi purpurae  
nec cari lapides tempora, quae semel  
notis condita fastis  
inclusit volucris dies.*

Następne strofy, piąta i szósta, umieszczone w kulminacyjnym punkcie pieśni, brzmią ogromnie sugestywnie z racji potrojonych, dramatycznych pytań przełamujących kadencję wersową, z racji powtórzeń (*illius, illius*), zwielokrotnienia zaimków pytających (czterokrotne *quo*), anaforycznego *quae* i wykrzyknienia (*heu!*). Ta szczególna siła emocjonalna wypowiedzi przykuwając uwagę odbiorcy wypunktowuje zarazem dominantę znaczeniową i nastrojową utworu. Złośliwość, szyderstwo wobec adresatki zaprawione są goryczą i żalem za minionym oczarowaniem jej urodą, która wzbudziła miłość, żalem za młodością. Wspomnia-

<sup>27</sup> *Inst.* VII, 6, 17.

<sup>28</sup> Q. Horatii Flacci Opera Omnia recognovit et commentariis in usum scholarum instruxit G. Dillenburger. Bonnæ 1860 s. 271.

na przedwczesna śmierć Cynary jest potwierdzeniem nieodwracalnej utraty przeszłości. Bezsilny żal obraca się znów w zakończeniu przeciw Lyce, która porównana jest do długowiecznej wrony. Pieśń zamyka odwrócenie tradycyjnej „ognistej” metafory właściwej poezji erotycznej, a zwłaszcza elegijnej. Pochodnia, atrybut zwycięskiego Erosa, leży zagasła w popiele, nie rozpala już serc, lecz budzi śmiech:

*possent ut iuvenes visere fervidi  
multo non sine risu  
dilapsam in cineres facem.*

Tradycyjny temat z literatury hellenistycznej — zaproszenie na ucztę — jest rozwinięty w pieśni IV, 11. Mamy tu kalendarzową dokładność daty i okazji (idy kwietniowe, urodziny Mecenas), wieku (*nonum superantis annum*) i nazwy (*Albanum*) wina, mamy mnogość rekwizytów pojawiających się w toku ogromnie dynamicznego opisu przygotowań do uczty. Już na wstępie trzykrotne anaforyczne *est* wzmaga wrażenie bogactwa. Cały obraz zaś jest ruchliwy i ożywiony. Zwracają uwagę personifikacje: *ridet argento* (zastawa odświętna) *domus, ara [...] avet [...] spargier*". Uderza dynamika krótkich, paralelnych, asyndetycznych zdań. Wszystkie te zjawiska szczególnie wyraziste są w strofie trzeciej:

*cuncta festinat manus, huc et illuc  
cursitant mixtae pueris puellae,  
sordidum flammae trepidant rotantes  
vertice fumum.*

Potoczny, codzienny język (*est mihi, multa vis, avet spargier, cursitant*) wiąże się nie tylko z opisem praktycznej krzątaniny, lecz i z adresatką. Cały bowiem ten opis zawarty jest w strukturze apelu, o charakterze potocznej rozmowy, skierowanego do Fillidy zaproszonej na ucztę, którą bynajmniej nie dla niej, ani nie na jej cześć zorganizowano. Ma ona jedynie wziąć udział w urodzinowym święcie Mecenas. Uczuciowe wyznanie podmiotu określającego znaczenie tej daty dla niego i centralne miejsce tego wyznania w układzie kompozycyjnym pieśni ograniczają rolę adresatki. Jest ona zapewne lutnistką lub cytrystką i reprezentuje stały element topiki sympotycznej (carm. I, 17, II, 11, III, 14).

Z takim schematem konstrukcyjnym adresatki wiąże się typowe dla bohaterki horacjańskich imię mówiące: Phyllis — to zielona liściasta gałąź. Tak też jest pozowana na wstępie — z wieńcem zieleni na włosach. Uosobieniem „zielonej młodości” pozostaje także w końcowej partii utworu, gdzie uwikłanej w bezwzajemną miłość udziela podmiot autorytatywnych rad, popartych mitycznymi przykładami. Jej ukochany, Telephus (imię znane z wcześniejszego sympotyku 19 i z banalnego

układu sytuacyjnego erotycznej pieśni I, 13), występuje jako komponent tak częstego w pieśniach miłosnych schematu „trójkąta” — czy nawet szerzej — łańcucha miłosnego ze wspomnianej pieśni do Tibulla. Znane stamtąd określenie *grata compepe* jest tu wprost powtórzone:

*Telephum, quem tu petis, occupavit  
non tuae sortis iuvenem puella  
dives et lasciva tenetque grata  
compepe vinctum.*

Cały więc ten wątek erotyczny kończący pieśń sympotyczną ma charakter elementu tradycyjnego, nie stanowi zawężenia dramatycznego. Pozostaje zaś w harmonii z sytuacyjną rolą Fillidy, potwierdzającą się dobitnie w ostatniej strofie poprzez rozkaz: *condisce modos, amanda voce quos reddas*.

Podmiot liryczny, utożsamiający się w tej pieśni z autorem poprzez nawiązanie do powszechnie znanej przyjaźni ze swym protektorem, z kreatorskim dystansem odwołuje się do własnej twórczości wprowadzając znowu, tu w pointowej pozycji utworu, motyw żegnania się z miłością. Poprzedzające go mityczne *exempla* K. Reckford<sup>29</sup> wiąże nie z Fillidą, a z Horacym i przez to włącza jego sytuację emocjonalną w schemat miłosnego łańcucha (poeta — Phyllis — Telephus — *puella dives et lasciva*). Jednakże przeczy temu zakończenie. Zamiast zazdrości o Telephusa (jak w pieśni I, 13) — charakterystyczna (por. *Carm.* I, 5 i III, 14) bierność, rezygnacja, wycofanie się: *mearum finis amorum (non enim posthac alia calebo femina)*. Toteż końcowe metaforyczne sformułowanie, reprezentatywne dla elegii miłosnej: *minuentur atrae carmine curae*, kryje przy całym niedopowiedzeniu raczej troski dziewczyny niż przejawy wypalającego się uczucia podmiotu<sup>30</sup>.

Według K. Kumanieckiego<sup>31</sup> z pieśni sympotycznej starej liryki greckiej wywodzi się forma artystyczna i tonacja sympotyków Horacego. Materiału dostarczył im epigram. Oda IV, 12 ma bardzo wiele z epigramu, choć zakres motywów przywodzi na myśl Alkajosa i Anakreonta. Związek nastroju sympotyków z przyrodą, z pogodą jest momentem wyjściowym i dla tej pieśni. U Horacego opis wiosny rozbudowany jest

<sup>29</sup> *Some Studies in Horace's Odes on Love*. „Classical Journal” A. 55: 1959/60 s. 29.

<sup>30</sup> Uważny czytelnik Pieśni bez trudu skojarzy Phyllis ze służebną o tym samym imieniu z ody II, 4. Podmiot liryczny także i tam utożsamiający się z autorem wyznawał swe *désinterressement*, już wtedy przed laty tłumacząc się wiekiem. I tam była ona bohaterką cudzego romansu. Poeta pozostawał na zewnątrz miłosnego kręgu.

<sup>31</sup> *Pieśni biesiadne Horacego*. „Meander” R. 3:1948 s. 79.

szeroko. G. Pasquali określa go jako bukoliczny w guście późnego hellenizmu. Wskazuje na inspirowane epigramem motywy: zefir, jaskółka, kwitnące łąki <sup>32</sup>.

*Iam veris comites, quae mare temperant,  
inpellunt animae lintea Thraciae,  
iam nec prata rigent nec fluvii strepunt  
hiberna nive turgidi.*

*nidum ponit Ityn flebiliter gemens  
infelix avis et Cecropiae domus  
aeternum opprobrium, quod male barbaras  
regum est ultra libidines.*

*dicunt in tenero gramine pinguium  
custodes ovium carmina fistula  
delectantque deum cui pecus et nigri  
colles Arcadiae placent.*

Trzy wstępne strofy zachowują najwyraźniej autonomię. Tworzą zamknięty obraz obejmujący najpierw najszersze tło: spokój w powietrzu i na morzu, na ziemi uwolnionej z okowów mrozu i groźby powodzi, dalej odradzanie się życia wśród ziemskich lotnych mieszkańców z wiosną podejmujących zwykłą krzątanicę wśród gniazd, następnie w centralnym punkcie pasterska grupa przy fletni, w otoczeniu owiec. Stylizacja bukoliczna całego obrazka jest jeszcze wyraźniejsza poprzez nawiązanie do arkadyjskiego bóstwa.

Połączenie tego wstępu z resztą pieśni dokonuje się za pośrednictwem strofy czwartej. Do inicjalnego, anaforycznego *iam* zdaje się nawiązywać jej pierwszy wers: *adduxere sitim tempora [...]*. Dalej wprowadzone zostają sympotyczne rekwizyty, sformułowane zaproszenie. Motyw zaprosin bogatego gościa przez ubogiego gospodarza znany z komedii i poezji hellenistycznej tutaj ma charakter żartobliwy i wyraźnie przywołuje katullowy liryk 13. Dodatkową analogię spostrzegamy w odwróconym motywie pachnącego olejku, tutaj wyeksponowanego powtórzeniem spinającym strofy czwartą i piątą:

*nardo vina mērebere [...]  
nardi parvus onyx eliciet cadum [...].*

Nastrój pełen humoru, swobodnego przekomarzania się towarzyszy temu żartobliwemu zaproszeniu, sprecyzowanemu ostatecznie w końcowych słowach pieśni:

<sup>32</sup> Jw. s. 335.

*verum pone moras et studium lucri,  
nigrorumque memor dum licet ignium  
misce stultitiam consiliis brevem:  
dulce est desipere in loco.*

Powraca w tym sympotyku tak charakterystyczna dla Horacego zachęta do ucieczki w bachiczny nastrój przed groźnym memento przemijania, do szukania rekompensaty w chwilowej beztrósce: *dulce est desipere in loco*. To ostatnie określenie ma oczywiście znaczenie czasowe: 'w nadarżającej się chwili' i nawiązuje do inicjalnego *iam* wprowadzającego opis wiosny. Kunsztowna zatem klamra kompozycyjna zamyka ten okolicznościowy utwór: *iam*. [...] *aduxere sitim tempora* [...] *dum licet* [...] *dulce est desipere in loco*.

Motyw nieuchronnego przemijania, tak istotny dla znaczenia tej ostatniej pieśni, snuł się niby *sorum fila trium atra* i przez wcześniejszy zbiór liryków Wenuzyńczyka. Jednakże w ostatnich odach, w łąbedzim śpiewie poety, brzmi silnie nuta dumy z dokonań poetyckich. Motyw twórczości będącej najwyższą nobilitacją wieszczą, motyw sławy zapewniającej mu nieśmiertelność wiążą się z przeważającą w tej księdze konstrukcją podmiotu autorskiego. Stąd nawiązania do własnej wcześniejszej twórczości tak znamienne w erotykach, stąd odwołania do tradycji literackiej, stąd *recusationes* będące dowodem świadomego wyboru drogi poetyckiej. Opozycja wobec wzorca lirycznego popularyzowanego przez elegików, obserwowana w pieśniach miłosnych pierwszego zbioru, przejawia się i tutaj, w erotykach IV księgi. Podmiot ujawnia raczej swe kreatorskie poczynania niż osobiste doznania miłosne. Miłość, jaką przeżywają stypizowani, jak zawsze u Horacego, bohaterowie, łączy się w nierozzerwalną parę z młodością. Stąd tak charakterystyczne żegnanie się z miłością, jakie deklaruje podmiot, jest także żegnaniem się z młodością i żegnaniem się z twórczością liryczną.

POESIES EROTIQUES ET SYMPOSIAQUES  
DANS LE SECOND RECUEIL DE CHANTS D'HORACE

Résumé

Les chants d'amour et de festin appartiennent à une même famille d'oeuvres en raison de la similitude de motifs et de ton. Dans la tradition littéraire les thèmes érotiques rejoignent également ceuz de symposiaques. Dans le second recueil de chants d'Horace, ce type d'ouvrages forment manifestement un seul bloc annoncé en quelque sorte par le chant d'introduction. Ce chant constitue comme une ouverture pour le recueil; il esquisse la problématique du nouveau livre et encadre l'ensemble en rejoignant la dernière ode du recueil qui est en même temps *recusatio*. Ces liens, et d'autres encore, assurent à l'ensemble une concision parfaite. Sur l'exemple de chants choisis il est possible de suivre l'évolution de

l'adaptation créatrice des motifs traditionnels mis en profit par Horace, soit s'il s'agit de παιδική μούσα hellénique, soit dans la reprise du motif épigrammatique de la coquette vieillissante. Il semble que la poésie érotique d'Horace se forme en opposition à celle des élégiaques dont la popularité ne cesse de croître, en opposition au modèle de ressentir que ces derniers proposent. On le voit dans le caractère consciemment stylisé de ses poésies érotiques, dans la distance créatrice du sujet littéraire par rapport aux motifs traditionnels popularisés par les élégiaques et par rapport à leurs procédés poétiques conventionnels. Avec la construction, prédominant dans le livre, du sujet en tant que sujet littéraire vont de pair les renvois à ses propres oeuvres, les déclarations métapoétiques. Il y apparaît la fierté de ses réalisations créatrices; le motif de la gloire poétique, la foi en la durée victorieuse du chant en dépit de l'écoulement du temps, s'y font également sentir. Et la conscience du temps qui passe est particulièrement forte dans ce chant de cygne du poète.