

ANDRZEJ BUDZISZ

Z BADAŃ NAD RETORYCZNYMI ZASADAMI KOMPOZYCJI EPIGRAMATÓW KRZYCKIEGO I JANICKIEGO *

Giulio Cesare Scaligero w swej poetyce przedstawia taką oto definicję epigramatu: „Epigramma igitur est poema breve cum simplici cuiuspian rei vel personae vel facti indicatione: aut ex propositiis aliquid deducens”¹. Podaje również cechy epigramatu: „Epigrammatis virtutes peculiare: brevitatis et argutia. Hanc Catullus non semper est assecutus. Martialis nusquam amisit”. W dalszej części swych wywodów Scaligero wyraźnie usiłuje dostosować klasyfikację epigramatów do Arystotelesowskiego podziału mów, gdy pisze: „Epigrammatum tot sunt genera, quot causarum”. Wymienia też oraz ilustruje przykładami trzy rodzaje: iudiciale, suasorium, demonstrativum². Nic w tym dziwnego, gdyż przekonanie o wzajemnym przenikaniu się poezji i retoryki było wspólne już teoretykom, mówcom i poetom starożytnym, a stanowisko to przetrwało aż do epoki Oświecenia. Mówca Ciceron tak mówi o pokrewieństwie retoryki i poezji:

Est finitimus oratori poeta, numeris asstrictior paulo, verborum autem licentia liberior, multis vero generibus orandi socius ac paene par, in hoc quidem prope certe idem nullis ut terminis circumscribat atque definiat ius suum, quo minus ei liceat eadem illa facultate et copia vagari, qua velit³.

Podobnie poeta Horacy nie przeciwstawia swej twórczości retoryce, lecz wręcz zaleca korzystanie z jej reguł:

Et sermone opus est modo tristi, saepe iocoso,
Defendente vicem rhetoris atque poetae⁴

* Najważniejszą pracą na temat epigramatu w Polsce jest książka Aliny Siomkało *Ewolucje epigramatu (do początków romantyzmu w Polsce)* (Wrocław 1983). Szkoda tylko, że epigramatom Krzyckiego i Janickiego poświęciła autorka zaledwie kilka bardzo ogólnych zdań (s. 27—28).

¹ G. C. Scaligero. *Poetices libri septem*. III c. 126.

² Tamże.

³ Q. Horatius Flaccus. *Sermones*. I, 10, 19—20.

⁴ Horacy. *Sat.* I, 10, 19—20.

Przecież Sarbiewski uważał *Eneidę* za najdoskonalszy wzór retoryki, twierdząc, że poeta powinien się posługiwać wszystkimi ozdobami retorycznymi⁵.

Z wykształceniem i formacją retoryczną związane jest też nastawienie twórców na odbiorcę, gdyż retoryka podkreśla mocno rolę adresata:

Cały nadawczy proces literacki uruchomiony jest przez wzgląd na odbiorcę; czy to gdy autor szuka kontaktu bezpośredniego z publicznością, czy gdy podmiot literacki projektuje odczytanie utworu przez wirtualnego odbiorcę, czy kiedy podmiot mówiący wiąże swą wypowiedź z przywołanym w tekście adresatem⁶.

Starożytni twórcy liczą się z gustem i zapotrzebowaniem słuchaczy lub czytelników, jak wyznaje Seneka Retor: „multa autem dico non quia mihi placent, sed quia audientibus placitura sunt”⁷. Bardzo wyraźnie i bez ogródek przyznaje się do takiego postępowania epigramatyk Marcjalis, dodając, że postępowanie takie wiele go kosztuje, gdyż wpływa na rodzaj jego twórczości (V 16):

Seria cum possim, quod delectantia malo
Scribere, tu causa es, lector amice mihi,
Qui legis et tota cantas mea carmina Roma:
Sed nescis, quanti stet mihi talis amor⁸.

Podobnie zresztą decydujący wpływ na formę utworów ma przewidywany zbiorowy czytelnik epigramów Janickiego — dwór królewski, który lubi krótkie szaty i krótkie wiersze (*Epigr. 1*)⁹:

Aulae gratus eris fortasse, libelle, quod inde,
Rusticus es quamvis, ipse putare potes:
Vult longos cyathos, vult prandia longa dapesque
Aula, breves tunicas et breve carmen amat.

Przechodząc teraz do sposobu ujęcia przez rzymską teorię retoryczną konkretnej wypowiedzi literackiej, należy wymienić trzy podstawowe płaszczyzny, pod kątem których jest ono rozpatrywane, a mianowicie in-

⁵ *De perfecta poesi. Sive Vergilius et Homerus. O poezji doskonałej*. Przeł. M. Plezia. Oprac. S. Skimina. Wrocław 1954 s. 150.

⁶ K. Zarzycka-Stańczyk. *Nasonis tres libelli. O debiucie poetyckim Owidiusza*. Lublin 1981 s. 20.

⁷ Seneca. *Controversiae*. VIII. 6, 12.

⁸ *M. Valerii Martialis „Epigrammaton libri”*. Rec. W. Heraeus. Leipzig 1976. Wszystkie cytaty wg tego wydania.

⁹ K. Janicki. *Carmina. Dzieła wszystkie*. Wyd. J. Krókowski. Wrocław 1966. Skrótów oznaczają: *Epigr.* = *Epigrammatum liber*; *VRP* = *Vitae Regnum Polonorum*; *VAG* = *Vitae Archiepiscoporum Gnesnensium*.

ventio (znalezienie tematu), dispositio (układ mowy lub utworu poetyckiego) oraz elocutio (dostosowanie właściwych wyrazów i zdań do wymyślonej treści). Warunkami osiągnięcia doskonałości na wszystkich płaszczyznach istnienia dzieła są: ars (teoria), exercitatio (sprawność, wyćwiczenie), imitatio (naśladowanie)¹⁰. Ostatni warunek już od czasów starożytnych ma szczególne znaczenie. Zajmują się tym problemem Cyce-ron i Seneka, szerzej omawia Kwintylian, który poświęca zagadnieniu naśladowania pierwsze dwa rozdziały X księgi swej *Institutio oratoria*¹¹. U progu europejskiego Renesansu imitatio została uznana za główną regułę poetycką i stanowiła praktyczny program literacki tej epoki, wynikający z nawrotu do tradycji antycznej¹². W renesansowej „imitatio antiquorum” chodziło nie tylko o stworzenie czegoś podobnego, lecz równocześnie innego, a nawet lepszego, jak świadczą o tym słowa Petrarcki w jego słynnym, przejętym z Seneki, porównaniu twórców do pszczół: „Nulla quidem esset apibus gloria, nisi in aliud et in melius inventa converterent” (*Fam.* 1, 7). W innym miejscu Petrarcka porównanie to przekształca w wyraźny nakaz: „Ut scribamus scilicet sicut apes mellificant, non servatis floribus, sed in favos versis, ut ex multis et variis unum fiat, idque aliud et melius” (*Fam.* 23, 19).

Celem artykułu jest próba ukazania niektórych aspektów „imitatio antiquorum” na płaszczyźnie kompozycji utworu i budowy poszczególnych jego części poprzez analizę epigramów Krzyckiego i Janickiego. Epigramy polsko-łacińskie przedstawione będą także na tle współczesnego im epigramu łacińskiego.

W trakcie analizy omówione zostaną dokładniej część wstępna i zakończenie epigramów. Ramowe bowiem części utworu, które otwierają i zamykają wypowiedź, są najważniejsze z punktu widzenia retorycznej kompozycji tekstu. W części wstępnej najczęściej ujawnia się mówiący i występuje tak ważne w krytyce retorycznej przywołanie adresata. Wstęp jest ważny także i z tego powodu, że skupia uwagę odbiorcy i rzutuje bardzo wyraźnie na spójność tekstu oraz budowanie napięcia, tak istotne w epigramie. Właściwy rozwój „oczekiwania” (Erwartung), tej pierwszej części strukturalnej epigramu, ma duży wpływ na konstrukcję zakończenia (Aufschluss), które jest zaspokojeniem ciekawości — puentą¹³. Po-

¹⁰ *Rhetorica ad Herennium* (I 2, w. 3): „Haec omnia tribus rebus adsequi poterimus, arte, imitatione, exercitatione”.

¹¹ Por. H. Gmelin. *Das Prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance*. „Romanische Forschungen” 46:1932 z. 1—2 s. 118 nn.

¹² Zob. T. Michałowska. *Poetyka i poezja*. Warszawa 1982 s. 153 n.

¹³ Por. G. E. Lessing. *Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm und einige der vornehmsten Epigrammatisten*. *Gesamt. Werke* Bd 6. Leipzig 1841 s. 219.

nadto istotną rolę pełnią całości wstępne przez zwrócenie uwagi odbiorcy na przedmiot epigramu (w tym wypadku odnoszą się w jednakowy sposób do adresata lirycznego, jak i wirtualnego czytelnika jako odbiorcy utworu). W gatunku tak bardzo związanym z „przedmiotem” nieraz decydujący wpływ na puentę ma punkt wyjścia, pewna suma wiedzy wspólnej nadawcy i odbiorcy, która pozwala w wielu wypadkach zachować napisowy charakter utworu.

W poezji epigramatycznej charakterystyczne są dla początku utworu zwroty do drugiej osoby, pytania, sentencje, często występują zaimki wskazujące i *verba videndi* (czasowniki wyrażające spostrzeganie)¹⁴. W artykule tym, mającym charakter analityczny, będącym fragmentem przygotowywanego większego studium na temat epigramu polsko-łacińskiego, omówione zostaną tylko niektóre sposoby budowania wstępu (*exordium*, *proemium*) w utworach Krzyckiego i Janickiego, a mianowicie używanie *verbum videndi* i pytania jako przejętych z tradycji antycznej elementów otwierających epigram.

Bardzo często spotykanymi zwrotami w funkcji ekspozycji, skierowanymi do wirtualnego czytelnika bądź też do adresata lirycznego, są prośby o zwrócenie uwagi na jakiś przedmiot, osobę lub sytuację, wspomniane z reguły w tytule utworu. Występują w nich *verba videndi* połączone nierzadko z zaimkami wskazującymi. W ten też sposób ujawnia się często podmiot mówiący. Ale adresat liryczny lub wirtualny czytelnik przywoływany jest we wstępie nie tylko przez *verba videndi*, lecz również za pomocą pytań, jakie kieruje do niego przedmiot mówiący lub narrator. Pytanie takie wprowadza najczęściej temat utworu, jest to więc pytanie o jakąś informację, której ma dostarczyć epigram. Pytania *exordialne* służą też wyrażaniu różnego rodzaju afektów, wprowadzają uogólnienia sytuacji, są ważnym czynnikiem wprowadzenia dialogu; bardzo często są nośnikami informacji — nie oczekuje się wtedy na nie odpowiedzi. Jest to tzw. pytanie retoryczne, czyli *interrogatio*. Pytania stojące na początku epigramu wyrażają więc przede wszystkim ciekawość, która pełni w tym gatunku wielką rolę w przygotowaniu puenty.

W epigramach religijnych Krzyckiego¹⁵ *In imaginem passi redemptoris nostri* (I 9) oraz *In Virginem matrem sub cruce* (I 10) spotykamy wyróżniające się wstępy, kierujące uwagę adresata na sytuację wyjściową utworu, którym odpowiadają również wyraźne zakończenia. Widoczna jest więc ramowa kompozycja obu utworów. Obie części kompozycyjne

¹⁴ Zob. E. Siedschlag. *Zur Form von Martials Epigrammen*. Berlin 1977 s. 2 i passim.

¹⁵ *Andreae Cricii „Poemata”*. Ed. Cas. Morawski. Kraków 1888. Wszystkie cytaty wg tego wydania.

odróżniają się od reszty utworu, tzn. od jego środkowej części, strukturą językową: apel na początku i na końcu utworu wyznaczony jest użyciem drugiej osoby, cała zaś część środkowa zawiera narrację prowadzoną w trzeciej osobie.

Exordia w obu epigramach są bardzo krótkie, w porównaniu z całymi utworami, należącymi do dłuższych (30 i 24 wiersze), i składają się w pierwszym utworze z jednego, w drugim z dwóch dystychów. Ale przecież *brevitas* to nakaz poezji epigramatycznej, a dla utrzymania uwagi słuchacza retoryka wymagała także zwięzłego wstępu. Oprócz zwrócenia uwagi na sytuację przedstawioną na obrazach (nie na obraz jako dzieło sztuki) wstęp wprowadza od razu czytelnika w nastrój całego utworu. Żal i smutek wyrażają takie zwroty, jak „*miser mortalis*”, „*lumina maesta*” (I 9) czy „*carus discipulus*”, „*tormenta*”, „*rabidi lupi*” (I 10). W pierwszym z utworów powagi dodaje także uroczyste i kunsztowne wyrażenie „*dirige lumina maesta*” zamiast często spotykanego w epigramach „*vide*”, „*aspice*” czy „*suspice*” (I 9, 1—2):

Si qua tibi miser est mortalis cura salutis,
Dirige in hunc unum lumina maesta scopum!

Sytuacja wstępna w utworze I 10 zarysowana jest bardziej szczegółowo, z przejmującą wprost wyrazistością (w. 1—4):

En etiam domini miserandam suspice matrem,
Solam cum caro sub cruce discipulo.
Spectantem innocui tormenta immania nati
Et sua per rabidos viscera scissa lupos.

Oba utwory łączą się z sobą i należy je omawiać wspólnie — świadczy o tym nie tylko zamieszczenie ich obok siebie, lecz przede wszystkim zwrot „*En etiam [...] suspice*” rozpoczynający drugi epigram, a będący wyraźnym nawiązaniem do poprzedniego utworu. Adresatem w obu utworach jest ktoś bliżej nie określony. W pierwszym utworze przywołuje go bardzo ogólny zwrot „*miser mortalis*”, w drugim adresat nie jest w ogóle nazwany. Amplifikacja sytuacji ukazanej w exordium zawarta jest w części środkowej obu utworów, zbudowanej z nagromadzenia przeciwieństw i posiadających charakter bardzo emocjonalny, przez co oba te utwory stają się podobne do elegii¹⁶. Identyczny jest w obu utworach wyraz wprowadzający puentę — *ergo*. Zakończenie staje się jak gdyby logicznym wnioskiem wypływającym z narracyjnego przedstawienia w

¹⁶ Zob. A. Budzisz. *Funkcje antytezy w epigramie religijnym I połowy XVI w. (na przykładzie utworów Krzyckiego i Janickiego)*. „Roczniki Humanistyczne” 30: 1982 z. 3 s. 81—90.

części środkowej ponadczasowej sytuacji Golgoty, będącej tematem obu utworów (I 9, w. 25—30):

Ergo salutiferi spectans pia pondera ligni
 Roreque deciduo pectora tonsa rigans.
 Non tibi divitias Croesi, non Nestoris annos
 Sed petit dexter quod sibi latro, pete.
 Pro cuius vilis suprema sorte latronis
 Augustus soritem nunc daret ipse suam.

W utworze tym następnikiem zdania warunkowego rozpoczynającego utwór („si qua tibi miser est mortalis cura salutis”) pod względem gramatycznym jest zdanie następne („dirige in hunc unum lumina maesta scopum”), jednak wydaje się, że konstrukcja myślowa sięga aż do puenty, która jest uzupełnieniem pierwszego zdania epigramu.

Jak wspomniano, puenta następnego utworu wprowadzona została w podobny sposób (I 10, w. 20—24).

Ergo ut fluctisonum peragrat dum navita pontum
 Observat dubiae sidera certa viae.
 Sic Mariam observes si vis contingere portum,
 Haec una est nostri stella benigna maris.

W obu epigramach nie ma nawet elementarnej informacji o nadawcy, choć często ukazuje się on już w pierwszych słowach utworu.

Podobną formę exordium widać w trzech epigramach Krzyckiego z księgi VII: *In imaginem mortis et infantis* (VII 5), *In triumphum mortis* (VII 7) oraz *In triumphum famae* (VII 8). Budowa epigramu VII 5 jest dwuczłonowa, choć utwór ten składa się tylko z jednego dystychu. Pierwsza część, wstępna, przygotowuje puentę. Przedstawiona jest tutaj sytuacja ante (przeszłość) i sytuacja post (przyszłość). Wezwanie „aspice”! podkreśla ważność obu sytuacji, łączy też ściśle epigram z tytułowym imago. Sytuacja aktualna pozostaje tajemnicza, przez co budzi u odbiorcy ciekawość, wyrażoną pytaniem: „Quod medium?” Puenta jest odpowiedzią na to pytanie (VII 5):

In imaginem mortis et infantis
 Qualis eras primum, qualis sis deinde futurus
 Aspice! Quod medium? Spes, labor atque nihil.

W epigramie *In triumphum mortis* (VII 7) apel odnosi się prawdopodobnie również do oglądających jakiś obraz. Nadawca nie jest ujawniony, adresatem są „mortales miseri”, co brzmieniowo łączy się z mors, występującą w tytule. Zdanie zależne od wezwania „spectate” przedstawia dokładniej sytuację tytułową. Środkowa część to uzasadnienie (argumentatio) w formie zdania uogólniającego. Puenta przybiera znów pos-

tać apelu. Przeciwwstawienie wezwania końcowego początkowemu jest wyraźne, wystarczy zestawić wyrażenia antonimiczne: „mortales miseri”, „mors” — „vive”, „vivas”. Następny epigram z tej książki (*In triumphum famae*) łączy się ściśle z poprzednim; użycie słowa „potius” przeciwstawia sytuację przedstawioną w tym utworze sytuacji z epigramu poprzedniego: obraz sławy obrazowi śmierci.

Tego rodzaju wstępy, kiedy to verbum videndi kieruje uwagę adresata na sytuację wyjściową, pojawiają się również w częściach wstępnych utworów o treści mniej poważnej. Przykładem może być także „tryumfalny” epigram zatytułowany *In triumphum amoris pictum*, otwierający księgę VI, w wydaniu Morawskiego zatytułowaną *Carmina amatoria*. Jego budowa jest dwuczęściowa: pierwszy dystych tworzy część wstępną, wzywając do przyjrzenia się pokazanej sytuacji, drugi natomiast jest pentą, polegającą na antytezie młodość — starość. W dystychu tym heksametr mówi o młodości w czasie teraźniejszym, pentametr zaś o starości jako o nieuniknionym etapie życia („coactus eris”) (VI 1):

Quisquis es aligero puero qui colla recusas,
Aspice ut hic homines subicit atque deos.
Haec iuga si viridi refugis portare sub aevo,
Turpius illa senex ferre coactus eris.

Podobną funkcję spełnia verbum videndi w części inicjalnej dwóch utworów Krzyckiego, a mianowicie w epitafium *Fortuna dea irata regi Alberto quod Virtutem deam plus quam se coluerat, ideo illum deseruit* (V 8) oraz w obscenicznym epigramie *De Lassicia famulum conducente* (VI 35). W utworach tych dostrzeżona sytuacja wyjściowa, opowiedziana przez narratora, staje się pretekstem do wypowiedzi monologizowanej — exordium przygotowuje jak gdyby pojawienie się osoby mówiącej. Zastanawiać może tylko fakt, że identyczna technika proemium (wstępu) zastosowana została w epigramach o diametralnie różnej treści. W epitafium narrator wprowadza na wstępie postać bogini Fortuny i podaje powód jej gniewu (V 8, w. 1—2):

Viderat Albertum Fortuna excellere regem
Virtute, hanc alias praeter amare deas.

Dalszy ciąg utworu to monolog Fortuny, wprowadzony dodatkowo słowem inquit: „Ergo inimica mihi Virtus praeponitur, inquit [...]” (w. 3). O głównym bohaterze, królu Olbrachcie, mówi się cały czas w osobie trzeciej, a Fortuna używa w stosunku do niego zaimków wskazujących iste lub ille, przez co jak gdyby odcina się od jego osoby¹⁷. Po monologu For-

¹⁷ Por. Stolz-Schmalz. *Lateinische Grammatik*. München 1928 s. 473—482 (Demonstrativa).

tuny do głosu dochodzi znów narrator i przedstawia rezultat zazdrości i gniewu bogini (w. 9—10):

Sic dea vicinos subito transivit ad hostes
Ira: a his regnis et mala multa dedit.

Gdyby powyższy dystych był ostatnim dystychem utworu, można byłoby mówić o ramowej budowie tego epitafium, ale po nim następuje jeszcze apostrofa do zbiorowego adresata (mieszkańców ziemi), zakończona sentencją (w. 11—12):

Qui colitis mundum, Fortunam quaerite, Virtus
Forsitan in caelo: sors at in orbe regit.

Mamy tu do czynienia z kompozycyjnym incrementum, naruszającym podstawową trójczłonowość utworu literackiego: ostatni zwrot jest jakby supra summum adiectio dla wyrażenia ogólnej prawdy w sposób bardziej ekspresywny¹⁸.

Drugi utwór, obsceniczny, *De Lassicia famulum conducente* ma budowę dwuczłonową. Wstęp odcina się od reszty utworu narracyjnym charakterem wypowiedzi przedstawiającej sytuację wyjściową. Wprowadzona zostaje też postać, która w dalszej części staje się podmiotem mówiącym. W epigramie tym brak podsumowania końcowego dokonanego przez narratora, który już nie dochodzi do głosu. Funkcję puenty pełni obsceniczna przestroga Lassicii pod adresem kochanka-sługi. W obu omówionych utworach decydujący jest moment dostrzeżenia drugiej osoby, który staje się przyczyną działania, sytuacją wyjściową akcji. Informacja o tym podana jest we wstępie z przeznaczeniem dla wirtualnego czytelnika jako odbiorcy.

Takie zastosowanie verbum videndi w partiach exordialnych (wskazanie na sytuację wyjściową) spotyka się już u epigramatyków starożytnych. Jako przykłady służyć mogą utwory Marcjalisa: IV 3, VI 38, IX 36. Punktem wyjścia wymienionych utworów jest sytuacja ukazana oczom adresata. W utworze VI 38 exordium za pomocą verbum videndi przedstawia zabawę dziecka, co prowadzi w zakończeniu utworu do apostrofy pod adresem bogów — puenta staje się modlitwą o pomyślność dziecka i jego rodziców. Podobną formę exordium widać też w innym utworze Marcjalisa — IV 3; verbum videndi wskazuje na niezwykle w Rzymie zjawisko opadów śniegu (w. 1—2):

Aspice quam densum tacitarum vellus aquarum
Defluat in vultus Caesaris inque sinus.

¹⁸ Por. Lausberg. *Handbuch der literarischen Rhetorik*. München 1960 s. 243, s. 222.

Amplifikacja tego zjawiska zawarta jest w części środkowej, narracyjnej, a jej cel to charakterystyka cesarza. Część ostatnia zbudowana jest na zasadzie pytanie — odpowiedź. Pytanie wydaje się tu początkowo niepotrzebne, gdyż sprawcę zjawiska (Jowisza) sugeruje już wiersz trzeci, hiperbolicznie charakteryzuje cesarza, jako wybaczonego Jowiszowi jego nietakt („indulget ille Iovi”). Zaskakująca odpowiedź sprowadza całą sytuację z nieba na ziemię: śnieg okazuje się sypany przez sługę cesarza prawdopodobnie w czasie uczyty czy innej uroczystości (w. 7—8):

Quis siccis lascivit aquis et ab aethere ludit?
Suspisor has pueri Caesaris esse nives.

Wstępy zawierające *verbum videndi* służące do wyeksponowania monologu spotyka się u renesansowego poety, z pochodzenia Greka, Michaela Marulla¹⁹. Jako przykład niech służy jego epigram *De Aristomene* (III 43):

Viderat armates uni dare terga cohorto
Iuppiter et Martem credidit esse suum.
Mox ut Aristomenes notis procul agnitus armis
Et fulsit volucris auxiliaris apex,
„Macte” ait „o iuvenis, si te mea bella tulissent,
Non alia caelum tunc eguisset ope”.

I w tym utworze, tak jak w epigramach Krzyckiego, dostrzeżona sytuacja wyjściowa opowiedziana przez narratora staje się pretekstem do wprowadzenia monologu.

Sytuacja wyjściowa utworu przedstawiana jest często w epigramach za pomocą pytania — jest to często spotykana w tym gatunku funkcja pytań. W epigramie IV 55 Krzyckiego pytanie rozpoczynające utwór zawiera informację o sytuacji, która właściwie należy do przedakcji — pełni więc jakby funkcję prologu. Pytania następne informują o sytuacji „tu i teraz” oraz wzbudzają ciekawość, gdyż szukają przyczyny braku konsekwencji w postępowaniu adresata, którym jest nie byle kto, bo sam Michał Archanioł:

AD ES MICHAELEM ARCHANGELUM CUIUS TEMPLUM
EST IN ARCE CRACOVIENSI
Quando est in caelo commissum Archangele bellum,
Nonne fuit per te, cum draco victus erat?
Quando parem summi nolebas ferre Tonantis
Et peteret solio Lucifer alta suo.

¹⁹ Marullus Constantinopolitanus, Michael Tarchoniata (Michele Marullo), ok. 1453—1500. Od 1486 przebywa w Neapolu, potem w Rzymie i Florencji. Oprócz epigramów tworzył hymny i ody, napisał również komentarz do Lukrecjusza. Cytaty wg wydania: *Michaelis Marulli „Carmina”*. Ed. A. Perosa. Turici 1951.

Cur sinis ut tecum sit draco celsus in arce,
 Qui sibi ius domini vindicat omne sui?
 An superare nequis mediam nunc ense sagittam?
 Depicum in galea num diadema times?
 Depicum forsan tu verum in pectore cernis,
 Imperium domini cum gerit iste sui!
 At geret iste quidem nobis dominoque volente;
 Salvare invitos nec Deus ipse potest.

Ostatnie dwa dystychy uzupełniają zawartą w pytaniach informację: smok w herbie Odrowąża okazuje się namalowany. Zresztą smok (czyli Szydłowiecki) działa za zgodą króla i wszystkich innych, stąd puenta tłumacząca opieszalność Archaniola: wbrew woli człowieka nawet Bóg nie może zbawić.

Bardzo dynamicznie ukazana jest sytuacja oglądana na obrazie Lukrecji w utworze Krzyckiego *In Lucretiam sese interficientem* (VI 8). Przyczyny desperackiego czynu Lukrecji, przedstawione w pytaniach obejmujących dwa pierwsze dystychy, w części środkowej zostają zdeprecjonowane, stają się nieaktualne, spóźnione. Jednak w puencie pojawia się stwierdzenie, że czyn ten nie był daremny i pozory zwyciężyły.

Zarys sytuacyjny tworzą pytania w epigramie Janickiego *Pulex Isabellae regiae filiae* (*Epigr.* 2), składające się na pierwszy dystych. Dwuwiersz następny to stwierdzenie bezsensu tej sytuacji oraz puenta o charakterze pytania uogólniającego. Podmiotem mówiącym jest tu pchła, adresatem królowna Izabella. Utwór w całości jest bardzo wyszukany panegirycznym (*Epigr.* 2):

Quid me tam stricta religas Isabella, catena?
 Ne fugiam, si me solveris, anne times?
 Non fugiam; teneor formae florentis amore.
 Quis velit a manibus stultus abire tuis?

Pytanie ostatnie pełni szczególną rolę także jako element ujawniający zaangażowanie emocjonalne podmiotu wobec adresata lirycznego. Taką kompozycję utworu spotykamy już u Katullusa²⁰, a najbliższym przykładem może być utwór IX tego autora (*Verani omnibus e meis amicis*). Sytuacją wyjściową jest w nim powrót przyjaciela, o czym informuje pytanie ekspozycyjne, które nadaje również wyrazu uczuciowego temu epigramowi. Związek uczuciowy pomiędzy podmiotem a adresatem lirycznym podkreśla jeszcze mocniej exclamatio następujące bezpośrednio po pytaniu, zamykając jakby część wstępną (w. 1—5):

Verani omnibus e meis amicis
 antistans mihi milibus trecentis,
 venistine domum ad tuos penates

²⁰ C. Valerii Catulli „*Carmina*”. Rec. R. A. B. Mynors. Oxonii 1980.

fratres unanimos anumque matrem?
Venisti, o mihi nuntii beati.

Utwór ten jest wyraźnie dwupłaszczyznowy z punktu widzenia czasu: pytanie exordialne oraz exclamatio referuje przeszłość, mówi o przedakcji, część narracyjna natomiast prezentuje przyszłość leżącą w sferze oczekiwań podmiotu. Puenta w postaci jeszcze jednego pytania (utwór ma budowę ramową) uzewnętrznia pełnię uczuć podmiotu (*Cat.* IX, w. 10—11):

O quantum est hominum beatiorum,
quid me laetius est beatiusve?

U Marcjalisa tego rodzaju funkcje pytań inicjalnych występują w wielu utworach, a przykładem niech będzie tu epigram VII 6, w. 1—2:

Ecquid Hyperboreis ad nos conversus ab oris
Ausonias Caesar iam parat ire vias?

Podobnie, jak widać to u epigramatyków polskich i Katullusa, pytanie wstępne w tym utworze przekazuje (z pewną dozą niedowierzania) informację o sytuacji wyjściowej. Również epigramatycy renesansowi posługiwali się tą techniką wstępu w swoich utworach. Pytanie w funkcji ekspozycji sytuacji wyjściowej częste jest u Beccadellogo²¹, Campanusa²², Landinusa²³. Charakterystycznym przykładem jest satyryczny epigram Landinusa *De Bindo lusco* (II 13):

Quid mirum, uxorem luscus si non potes uno
Servare a moechis lumine, Marce, tuam?
Centum oculos habuit quondam Iunonius Argus,
Nec servata tamen credita nympha diu est.

Sytuacja przedstawiona we wstępnym pytaniu, zestawiona z sytuacją mitologiczną (motyw Eurydyki), traci wszelkie cechy niezwykłości.

Na plan pierwszy wysuwają się też w epigramach pytania stawiające jakiś problem, który należy rozwiązać — dalsza część epigramu staje się więc odpowiedzią na pytanie wstępne. Pytania te zwykle są pytaniami zależnymi, poprzedzają je zdania wprowadzające sytuację i ujawn-

²¹ Antonius Panormita (Beccadelli) 1394—1471. Jego zbiór niezwykle swobodnych wierszy *Hermaphroditus* został zakazany pod groźbą ekskomunikacji. Cyt. według wyd. *Antonii Panoramitae „Hermaphroditus”, „Apophoreta”*. Von C. F. Forberg. Privatdruck [b. r. m.].

²² Giovanni Antonio Campano (1429—1477). Cytaty wg *Ioannis Antonii Campani „Epistolae et Poemata”*. Rec. J. B. Menckenius. Lipsiae 1707.

²³ *Christophori Landini „Carmina omnia”*. Ex codicibus manuscriptis primum edidit A. Perosa. Firenze 1939.

niające osobę, która pyta. W epigramie Krzyckiego *De monacho et confitente illi* pytanie o informację doprowadza do zaskakującej odpowiedzi wyrażającej zdziwienie również formą pytajną (*Cric. IV 17*):

Confessum explorat monachus, num daemona quando
 Crederet, an diris cantibus usus erat?
 Parce, pater, confessus ait, tam indigna putare;
 Daemona quis credam qui male credo Deum?

W innym epigramie Krzyckiego (*IV 22, De aegroto et medico vinoso*) niewinne pytanie chorego, skierowane do lekarza, jest przyczyną nieoczekiwanej sytuacji: pijaństwa, którego skutkiem jest wyzdrowienie chorego.

Pytań zależnych, wprowadzających problem czy temat, nie spotykamy prawie wcale w twórczości epigramatyków starożytnych. Funkcję tę pełnią u Katullusa, Marcjalisa i Ausoniusza²⁴ pytania zadawane wprost, przeważnie przez podmiot mówiący. I tak w epigramie 80 Katullusa na początku utworu stoją dwa pytania, skierowane wprost do adresata. Pierwsze pytanie dotyczy przyczyny błądności ust Gelliusza, drugie, oddzielone od pierwszego stwierdzeniem: „nescio, quid certe est”, przywołuje rozpowszechnioną pogłoskę na ten temat. Wprowadzający zakończenie zwrot „sic certe est”, umieszczony paralelnie do poprzedniego (oba otwierają kolejne dystychy), łączy wyraźnie puentę z ostatnim pytaniem.

U Marcjalisa w epigramie IX 66 pytanie także jest skierowane do adresata bezpośrednio, po wcześniejszym przedstawieniu sytuacji wyjściowej (w. 1—2):

Uxor cum tibi sit formosa, pudica, puella.
 Quo tibi natorum iura, Fabulle, trium?

Puenta jest odpowiedzią na to pytanie, stwierdza ona nielogiczność zabiegów Fabulla, który ma młodą żonę, o rzymskie „prawo trojga dzieci”, a ponadto charakteryzuje adresata niezbyt przychylnie poprzez dwuznaczność słowa „arrigere” (w. 3—4):

Quod petis a nostro supplex dominoque deoque,
 Tu dabis ipse tibi, si potes arrigere.

Również Ausoniusz w epigramie 82 wprowadza temat pytaniem skierowanym wprost do adresata: „Eune, quid adfectas vendentem Phyllida odores?” Trzeba jednocześnie zauważyć, że epigramy, o których mowa,

²⁴ Ausonius. *Opuscula*. Ed. S. Prete. Leipzig 1978.

należą do różnych rodzajów retorycznych. Epigramy Krzyckiego IV 17 i IV 22 to jakby scenki rodzajowe z podziałem na role, chociaż nie można tu mówić o czystej formie dialogowej — zaliczyć należałoby je do *genus demonstrativum*. Epigramy natomiast Katullusa, Marcjalisa i Ausoniusza, które przed chwilą były omawiane, to *genus iudiciale*, gdyż odpowiedzią na wstępne pytanie są zarzuty stawiane adresatowi — staje się on w pewnym stopniu oskarżonym.

Inna funkcja *exordium* w epigramie to charakterystyka postaci. I w tym wypadku autorzy posługują się użyciem *verbum videndi* bądź też pytaniem w całości otwierającej utwór. Zadaniem *verbum videndi* jest skierowanie uwagi adresata bądź też czytelnika na osobę, której poświęcony jest utwór. Charakterystycznym tego przykładem jest nastawiony utwór Krzyckiego na Erazma Ciołka, biskupa plockiego (IV 43):

Istum, quem pueri videtis ire
Saeptum tot famulis, equo superbo
Germanoque nimis tumere fastu

Część wstępna charakteryzuje Ciołka od strony wyglądu zewnętrznego, dlatego uzasadnione jest słowo *videtis*. Po tych trzech wierszach, wprowadzających nie tylko bohatera paszkwilu, ale i adresata (*pueri*), następuje dalsza charakterystyka biskupa, obejmująca jego działalność polityczną, publiczną, pochodzenie, herb, a nawet próby literackie. Podobnego wstępu użył Krzycki w *Epit. Ioannis Alberti regis Poloniae, aliud* (V 7, w. 1—2):

Hoc sub marmore, quod tueris hospes,
Albertus iaceo; inquires, quis iste?

Różnica w stosunku do epigramu poprzedniego polega na tym, że punktem wyjścia do charakterystyki zmarłego (jest on podmiotem mówiącym) staje się jego pomnik. Pozorny dialog utrzymywany jest w całym utworze, przez co dystans pomiędzy adresatem a podmiotem mówiącym (tzn. dystans między żywym a zmarłym) ulega zmniejszeniu. Zbliżony formą wstęp występuje już u Katullusa w utworze 4: „*Phasellus ille quem videtis hospites*”, a także w kilku utworach Marcjalisa, jak np. w epigramie II 57: „*Hic, quem videtis gressibus vagis lentum*”, czy w epigramie IV 53: „*Hunc, quem saepe vides intra penetralia nostrae / Pallados [...]*”. Oba utwory Marcjalisa są tak samo inwektywą, jak utwór Krzyckiego na Ciołka, różnice pojawiają się w porównaniu wstępów do całości obu utworów. U Krzyckiego część wstępna, zawierająca zewnętrzną charakterystykę atakowanego biskupa, jest zwięzła w porównaniu z częścią następną, u Marcjalisa natomiast część wstępna jest rozbudowana, a

zakończenie poprzez swą zwięzłość jest bardziej epigramatyczne, powoduje bowiem większe zaskoczenie. Wspomniany utwór Katullusa różni się przede wszystkim tematem od utworów Krzyckiego i Marcialisa — jest to pochwała małego stateczku, a nie inwektywa czy epitafium. Ponadto Krzycki w epitafium używa czasownika *tueris*, zamiast *vides*, przez co wstęp staje się bardzo uroczysty. Wstęp tego rodzaju występuje też w utworze Campanusa *Epitaphium D. Car. de Columna* (III 31):

Ne tu hoc despice, quod vides sepulcrum,
Seu sis advena. seu Quiritum unus.

Podobieństwo do epitafium Olbrachta jest tu dość duże, gdyż punktem wyjścia do charakterystyki zmarłego stał się również nagrobek. Obaj poeci, Krzycki i Campano, przetworzyli podobnie wzór antyczny, wykorzystując go w tak specyficznej formie epigramu, jakim jest epitafium.

Sytuacja, gdzie *verbum videndi* otwierające epigram służy ujawnieniu podmiotu mówiącego, występuje w religijnym epigramie Krzyckiego *Sub imagine Christi crucifixi in templo s. Catharinae Cracoviae, aliud* (I 12). Podmiotem mówiącym w tym epigramie jest Chrystus²⁵. Epigram ten dzieli na dwie części struktura językowa: w części pierwszej wypowiedź utrzymana jest w drugiej osobie, w końcowej występuje pierwsza osoba. Wyraźnie rzucają się w oczy dwa wezwania, otwierające kolejne wiersze, „*Aspice*” i „*Respice*”, połączone ze zdaniem podrzędnymi. *Verba videndi* użyte w tak eksponowanych miejscach pełnić muszą niepoślednią rolę. „*Aspice*” ma zwrócić uwagę adresata na sytuację podmiotu mówiącego, a następujące potem zdanie ujawnia związek przyczynowy pomiędzy postępowaniem adresata i cierpieniami Chrystusa. Zaakcentowana jest wina adresata, zmuszająca go do refleksji, przez co także podmiot okazuje się cierpiący niewinnie, pokrzywdzony. Podobnie, jak ma to miejsce w mowach sądowych, występuje tu apostrofa do oskarżonego — bo w takiej roli stawia podmiot mówiący adresata²⁶. W formie bardzo skondensowanej, na przestrzeni jednego wersu, następuje charakterystyka adresata i nadawcy. Wers następny to wezwanie do retrospekcji (*respice*). Te dwa heksametry przygotowują odbiorcę do przekazania mu bardzo ważnej treści, zawartej w przedostatnim wersie — jest to parafraza słów z Ewangelii św. Jana (15, 13): „*Maiorem dilectionem nemo*

²⁵ Wprowadzenie Chrystusa jako podmiotu mówiącego ma w tych utworach szczególną wartość ekspresywną (zob. K. Stawecka. *Religijna poezja łacińska w Polsce*. Lublin 1964 s. 44).

²⁶ Kwintyliian wymienia potrzebę autoprezentacji w *exordium* (Inst. IV 1, 6) oraz podkreśla znaczenie apostrofy (Inst. IV 1, 64).

habet, ut animam suam ponat pro amicis suis”²⁷. Warto przytoczyć ten utwór w całości (I 12):

Aspice, qui transis, quia tu mihi causa doloris,
Respice mortalis, si fuit umquam passio talis.
Ut vivas morior, qua est non dilectio maior,
Hic tibi monstravi, quantum te gratis amavi.

Przeciwstawienie podmiotu i adresata widać wyraźnie w zestawieniu pierwszego i ostatniego heksametru: „[tu] aspice” — „[ego] monstravi”, „tu mihi causa doloris” — „[ego] te gratis amavi”.

Bardzo ciekawe jest użycie verbum videndi w następnym utworze z cyklu *Sub imagine Christi crucifixi in templo s. Catharinae Cracoviae*, a mianowicie I 13. Nie pojawia się ono we wstępie, który udziela adresatowi informacji o sytuacji wyjściowej. Zmiana tej sytuacji zapowiedziana jest już w pierwszym dystychu. Heksametrami dystychu ostatniego wyjaśnia, na czym ta zmiana ma polegać. Utwór kończy się wezwaniem do adresata „vivens prospice quisque sibi”:

In cruce vos moneo pendens, hic plangite vestra
Crimina, non eadam tempora semper erunt.
Saevus ero vindex, veniae nunc prodigus; atra
Mors properat, vivens prospice quisque sibi.

W odróżnieniu od poprzednich utworów verbum videndi umieszczone zostało na końcu utworu. Jest to zabieg ze strony poety dość oryginalny: postać przemawiająca z jakiegoś wizerunku (obraz lub krucyfiks) nakazuje człowiekowi, aby przyjrzał się sobie. Krzycki nie naśladuje tu nikogo z poprzedników, idąc w tym wypadku własną drogą.

Charakterystyce adresata lub autoprezentacji podmiotu mówiącego służą w wielu wypadkach obok verba videndi również pytania. Taką funkcję pełnią np. pytania wstępne w utworze Krzyckiego *Cantilena in Threncinio cantata* (II 3), poświęconym królowej Barbarze Zapolya. Wyrażają one także podziw podmiotu połączony z nutą niedowierzania:

Tune haec es virgo toto nunc inclita mundo?
Tune Polonorum principis uxor eris?
Tune es quam propter regesque ducesque vocantur,
Ut videant manibus sceptrum superba tuis?
Ut videant regnum immensum populumque potentem
Reginam domini ferre sub astra sui?
O felix virgo, felicia tempora quae te
Ad tantum patriae progenuere decus.

²⁷ Cyt. wg *Novum Testamentum Graece et Latinae*. Ed. E. Nestle. London 1969.

Emocjonalne zabarwienie pytań podkreśla trzykrotna anafora tune. Podsumowaniem informacji zawartej w pytaniach staje się ostatni dystych, a jego forma (exclamatio) dodaje zwartości tekstowi, który jest pełnym podziwu panegirykiem.

Podobnie w utworze *De fuga exercitus Germanici a principibus Germaniae Cruciferis in auxilium missi* (III 8) część pierwsza, panegiryczna, rozpoczyna się pytaniem uogólniającym, które informuje o zaletach króla — adresata (w. 1—2):

Quas tua non meruit rex invictissime laudes
Haec pietas belli consiliumque tui?

Egzemplifikacja tej informacji zawarta jest w wierszach następujących, a cała część panegiryczna kończy się, podobnie jak utwór poprzedni, wykrzyknieniem, uwydatniającym podziw dla monarchy: „o rari principis officium!” W drugiej części następuje zmiana adresata — podmiot mówiący zwraca się do wojska niemieckiego. Charakterystyce armii przysłanej na pomoc Krzyżakom służą też pytania, retoryczne interrogationes, na które nie oczekuje się odpowiedzi; są one ostrym szyderstwem pod adresem wojska niemieckiego:

Hem tibi magnificis tua verba minantia coeptis
Quo redeunt? montes quid peperere tui?
Milia qui centum voluisti vincere nostra,
Vi speculatorum tam cito pressus abis?

Charakterystyce adresata służy też wprowadzające pytanie w inwektywie Krzyckiego *Apollo ad vatem stercorem* (IV 39, w. 1—2):

Non tibi tot rhythmus dabit, ut respublica vestes,
Cur stolidum turbas stulte poeta caput?

Pytanie charakteryzuje adresata także w epigramie Janickiego *In tumulo Thomae Rosnovii C[anonici] C[racoviensis]* (*Epigr.* 6):

Stulte, quid insanis, fulvum qui congeris aurum?
Anne auro vinci fata superba putas?
Quidquid habes, effunde inopi, dum vivis; ab auro
Sic vinci iusti iudicis ira potest.

W pierwszym dystychu ujawniona zostaje nie tylko głupota adresata, ale również jego przekupny charakter. Kontrastową sytuację przedstawia dystych ostatni — jest to rada, a właściwie nakaz skierowany do adresata,

w jaki sposób należy wykorzystać złoto do zbawienia i „przekupienia” Chrystusa: „rozdać ubogim”.

Podobnie negatywną charakterystykę adresata widzimy w *Vitae Regum Polonorum* Janickiego, w utworze poświęconym Popielowi I (VRP 1). Pytanie zwrócone bezpośrednio do bohatera stawia go od razu pod pręgierzem poważnych zarzutów. Charakterystyka ta polega na antytezie „lectus” — „clipeus armaque” oraz „Venus” — „Gradivus” (Mars) (w. 1—4):

Anne tibi lectum tantum, lascive, reliquit,
Non etiam clipeos armaque dura pater,
Et Veneri tantum iussit servire, Gradivo
Non etiam, o noster Sardanapale, suo?

Całostka wstępna w postaci pytania rzutuje na dalszy ciąg utworu, który rozwija negatywną charakterystykę na zasadzie amplifikacji.

W cyklu *Vitae Archiepiscoporum Gnesnensium* charakterystyce postaci służą pytania rozpoczynające cztery utwory (4, 16, 21 i 26). Dwa z nich to utwory pochwalne (epigram 4 poświęcony Wojciechowi i 21 — Włostyborowi), natomiast pozostałe dwa charakteryzują adresata negatywnie. Utwór 4 na św. Wojciecha zbudowany jest z pytań charakteryzujących sławnego biskupa bardzo ogólnie, bez większego zindywidualizowania cech. Zwrot do Gniezna jako adresata utworu uzasadnia taką powierzchowną charakterystykę, gdyż grób świętego ma wszystko o nim powiedzieć:

Qualis Adalbertus fuerit, quid Gnesna requiris?
Nonne vides sancti busta beata viri?
Quis facit haec vivus, facit hic quae mortuus, aut quis
Nunc feret ob dominum, quae tulit ille, suum?

W epigramie poświęconym Włostyborowi funkcją pytań jest nie tylko przedstawienie adresata, lecz także wyrażenie podziwu dla jego osoby:

Vlostiborius Polonus
Vlostibori quid agis? Cur sic tibi vita modesta est?
Dignus es et sacras pascere spernis oves?
Nicoleos causa est, fuerat quae causa Philippo.
Gaudeo, facta animi quod rata vota tui.

Dubitatio rozpoczyna utwór poświęcony Wincentemu I (VAG 16). Podmiot mówiący, zastanawiając się nad cechami pozytywnymi adresata, znajduje tylko jedną — szlachetne pochodzenie. Lecz samo pytanie pozwala więcej się domyślić niż następująca po nim skąpa charakterystyka

Wincentego. Pytania o przyczynę postępowania arcybiskupa Suchywilka (VAG 26) pozostają bez odpowiedzi — rozbudzona ciekawość czytelnika musi szukać zaspokojenia w domysłach:

Ioannes Suchywilk Polonus
 Quid clerum, Suchywilce, premis furiosus in ira,
 Cognatos tantum natus amare tuos?
 Anne tibi mores concessit avunculus istos,
 Concessit tanti cum tibi iura loci?

W epigramie tym informacja pozostaje właściwie poza tekstem, nie znaczy to jednak, że sposób stawiania pytań nie charakteryzuje postaci adresata.

Tylko w dwóch utworach pytanie zwrócone do adresata służy auto-prezentacji podmiotu mówiącego. W parodii epitafium *Lepus captus in venatione per reginam Bonam de fato suo* (Cric. II 43) pytanie skierowane jest do przechodnia, a podmiotem lirycznym jest zając upolowany przez królową Bonę (w. 1—2):

Interitum laudesne meum doleasne viator
 Nescio: nam dubia non ratione caret.

Pytanie to służy jednak raczej wyszukanemu komplementowi pod adresem królowej niż zasięgnięciu informacji o śmierci zwierzaka. Drugi utwór to również Krzyckiego epigram *In Lucretiam lascivius depictam* (VI 6). Exordium w formie pytania charakteryzuje tu nie tylko podmiot, lecz również adresata lirycznego. Zresztą podmiot prezentuje siebie jak gdyby oczami drugiej osoby, właśnie adresata lirycznego:

Si videor lasciva tibi spectator imago,
 Dic mihi specimen quale pudoris habes?
 Virtutem factumque meum mireris in ista
 Forma, sic fiam religiosa tibi.

W ostatnim dystychu podmiot prezentuje się w innym świetle — jako wzór cnoty i pobożności. Podmiot stara się tu zjednać sobie przychyłność widza, tak jak mówca stara się zjednać przychyłność słuchaczy w sprawie wątpliwej (*genus dubium*)²⁸.

Rzuca się w oczy mała liczba utworów, w których podmiot dokonuje swej prezentacji za pomocą pytań. Jednak należy stwierdzić, że także u epigramatyków starożytnych niezwykle rzadko występuje pytanie w tej funkcji. U Katullusa tylko dwa utwory (30 i 104) rozpoczynają się

²⁸ Quintilianus. *Institutio oratoria*. IV 1. w. 6: „[...] nam exordium duci nonnumquam etiam ab auctore causae solet, quamquam enim pauciora de se ipso dicit et parcius, plurimum tamen ad omnia momenti est in hoc positum, si vir bonus creditur”.

pytaniem, które służy autoprezentacji podmiotu mówiącego, z tym że w utworze 30 nie jest to główna funkcja pytania. Służy ono przede wszystkim charakterystyce adresata, dopiero przez jego oskarżenie podmiot przedstawia się jako niewinny. W drugim ze wspomnianych utworów pytanie jest wyraźnie nośnikiem informacji o podmiocie, który stara się zaprezentować jako uczciwy i kochający, a w jego słowach brzmi nuta oburzenia na próbę podważenia jego dobrej opinii (*Cat.* 104):

Credis me potuisse meae maledicere vitae,
ambobus mihi quae carior est oculis?
non potui, nec, si possem, tam perditae amarem:
sed tu cum Tappone omnia monstra facis.

Marcjalis też tylko w kilku wypadkach posługuje się pytaniem w konstruowaniu wypowiedzi będącej autoprezentacją podmiotu mówiącego. W utworze IV 50 koncepcja Marcjalisa podobna jest do tej, jaką widać w epigramie Krzyckiego *In Lucretiam lascivius depictam*. Pytanie prezentuje podmiot słowami adresata, natomiast właściwa prezentacja następuje w zdaniu następnym (*Mart.* IV 50):

Quid me, Thai, senem subinde dicis?
Nemo, est, Thai, senex ad irrumandum.

Technikę taką zastosował Campano w epigramie *Ad Cardinalem Papiensem* (VI 10, w. 1—2):

Num pirata tibi videor, Papiensis, ut auro
Te redimas? aurum non peto, verba peto.

We wszystkich tych epigramach widać realizację retorycznej reguły, kiedy to podmiot mówiący chce przedstawić się adresatowi z jak najlepszej strony.

Ostatnią funkcją exordium epigramatycznego, wyrażonego intonacją pytającą, jaka została omówiona w tym artykule, jest jego rola w tworzeniu nastroju i wyrażaniu różnych odcieni przeżyć emocjonalnych. Dzięki pytaniom i często towarzyszącym im wykrzyknieniom powstaje „sensus acrior et vehementior”²⁹, jak np. w utworze Krzyckiego *De evecto per regem noxio et illi noto* (VI 1, w. 1—6):

O factum indignum! quis non miretur et ipsi
Rem monstro similem quis precor esse neget?
Rex tulit ecce sciens summaque in sede locavit
Perniciem patriae perniciemque suam.
Sed Deus ipse sciens olim cum daemona fecit,
Perniciem terrae perniciemque poli...

²⁹ „Interim tamen et est proemio necessarius sensus aliquis, et hic acrior fit atque vehementior ad personam directus alterius” (tamże IV 1, w. 64).

Pytanie wraz z exclamatio wyraża oburzenie i niechęć w stosunku do przeciwnika. Ponadto pytanie, mające charakter uogólniający, adresowane jest do wirtualnego czytelnika w celu zwrócenia uwagi na niegodziwość osoby atakowanej i narzucenia czytelnikowi punktu widzenia podmiotu mówiącego. O emocjonalnym charakterze tej wstępnej całości świadczą użyte słowa: „factum indignum”, „rem monstro similem”, „miretur”. Część narracyjna wyjaśnia, o jaki fakt chodzi. Zdarzenie ulega amplifikacji przez porównanie „rex” — „Deus”, a wyrazistości temu porównaniu dodaje paralela między osobą atakowaną a szatanem, bazująca na anaforycznym powtórzeniu określenia pernicies. Puenta utworu ma znowu formę pytania, a funkcjonuje na zasadzie antytezy: „ignara mens hominum” — „rex sciens et Deus” (w. 9-10):

Et quid mens ignara hominum sibi fidere possit,
Cum rex ipse sciens erret et ipse Deus.

Utwór ma wyrazistą konstrukcję ramową, w której z racji odmienności charakteru i funkcji całośćka początkowa i końcowa wyodrębniają się wyraźnie z całości utworu.

Często tę funkcję pytań (wyrażanie afektów) spotyka się w epigramach erotycznych, kiedy to ujawniają one uczucia podmiotu lirycznego. Cierpienia kochanka są przyczyną pytań skierowanych przez niego do dziewczyny w utworze Krzyckiego *Ad Diamantam puellam* (*Cric.* VI 13)³⁰. Utworem szczególnie emocjonalnym jest epigram VI 21 Krzyckiego, *De furore suo*. Otwiera go pytanie: „Heu mihi, quis furor hic?” Uczuciowe rozdarcie podmiotu wyrażają w dalszej części utworu antytezy i wykrzyknienia. Podobny charakter ma pierwsza strofa kolejnego erotyku Krzyckiego *De amore suo* (VI 23), składająca się z pytań retorycznych wyrażających stan ducha podmiotu mówiącego:

Quis furor tanti rabiesque morbi,
Quae lues, quae vis animum fatigat,
Quod malum? serpit, vorat et medullas
Dulce venenum.

Również Janicki w swych utworach korzysta ze szczególnej przydatności pytań do wyrażenia uczuć. W utworze *De corona pinea* (*Epigr.* 9) seria pytań skierowanych do adresatki ma wydobyć powód ofiarowania kochankowi sosnowego wieńca. Rozważanie możliwych przyczyn służy

³⁰ *Ad Diamantam puellam*
Cur mea capta tuis oculis praecordia laedis
Et tota es nomen, perfida, facta tuum?
Toxica fert adamas, mortalia, vulnera fiunt,
Dum feris, ecce tuis emoriar manibus.

wyznaniu miłości, które dokonuje się w ostatnim dystychu, będącym puentą przygotowaną przez pytania.

Janicki nie tylko w erotyku posługuje się pytaniami w ukazywaniu strony emocjonalnej swych utworów. Bardzo ekspresywny obraz Chrystusa frasobliwego siedzącego na kamieniu ukazuje się w pytaniu otwierającym utwór *In imaginem Christi in lapide sedentis* (Epigr. 7, 1—2):

Quid versas animo, saxo male fultus acuto
Et nixus subito, languide Christe, caput?

Odpowiedź na to pytanie tworzy środkową część, narracyjną, puenta natomiast, która jest prośbą do Chrystusa, nawiązuje swą treścią do wstępnego pytania (w. 5—6):

Da precor, haec eadem mediter, dum vivo, meumque
Dextra tua oppressum fulciat alma caput.

Żałoba i smutek brzmi w pytaniu na początku epitafium *In funere Annae Gorcanae, Petri Cmitae coniugis* (Ian. Epigr. 46, w. 1—4):

Dicite, Cmitarum manes, quis luctus in alta
Vos requie, qualis corripuitque dolor,
Cum vestros inter cineres tumulanda veniret
Gorcana et vestra contegeretur humo?

Część następna różni się od exordium narracyjnym charakterem komunikatu i przedstawia zalety Anny.

Używając pytań do przekazywania emocji, epigramatycy nasi mieszczą się całkowicie w tradycji literackiej gatunku. Jednak u epigramatyków starożytnych pytania rzadziej wyrażają uczucie miłości, co nie znaczy, że zawarte w utworach natężenie emocji jest mniejsze. Przykładem niech będzie utwór 52 Katullusa; pytanie, pojawiające się w ramowych częściach utworu, służy do uzewnętrznienia oburzenia, zdziwienia i rezygnacji, uczuć spowodowanych sytuacją polityczną w Rzymie:

Quid est Catulle? quid moraris emori?
sella in curuli struma Nonius sedet,
per consulatum peierat Vatinius:
quid est, Catulle? quid moraris emori?

Uderza po mistrzowsku skondensowany sposób wyrażania uczuć, w porównaniu z którym utwory naszych epigramatyków sprawiają wrażenie „rozgadanych”. Wstępne pytanie buduje też emocjonalne napięcie we

wspomnianym już utworze 9 Katullusa *Verani omnibus e meis amicis*, wyrażając zaskoczenie a jednocześnie radość z powrotu przyjaciela. Finałna część tego utworu stawia natężenie emocji w punkcie kulminacyjnym (w. 10—11):

O quantum est hominum beatorum,
quid me letius est beatiusve.

Również u Marcialisa spotykamy się z innym odcieniem uczuć wyrażanych za pomocą pytań. Brakuje tu wyznań cierpiących kochanków, dużo natomiast jest gniewu, niechęci, czasem podziwu graniczącego z pochlebstwem, jak np. w *Epigr.* 3 (w. 1—2):

Quae tam seposita est, quae gens tam barbara Caesar,
Ex qua spectator non sit in urbe tua?

Używanie w pytaniach inicjalnych wielu słów nacechowanych emocjonalnie jest charakterystyczne u autorów renesansowych, uderza też u nich duża ilość epigramów erotycznych rozpoczynających się od pytania. Landinus w kilku utworach wprowadza czytelnika w żaloszny nastrój pytaniami retorycznymi, skierowanymi najczęściej do samego siebie. I tak w wierszu I 14 pyta: „Si non vexat amor, quidnam mea pectora vexat?” Również utwór 17 (w. 1—4) z tej samej książki informuje nas w podobny sposób o przeżyciach podmiotu mówiącego:

AD SE IPSUM
Quid facis infelix? Quidnam Landine miselle
te iuvat ad flammam addere ligna tuas?
Quid laqueum texit quo mox capiaris et amens
iam referas dextra vulnera facta tua?

W zbiorze zatytułowanym *Hermaphroditus* Beccadellogo znajduje się utwór, na początku którego podmiot liryczny zwraca się pełnym czułości pytaniem do zapłakanej kochanki (*Herm.* II 9, w. 1—2):

Quid fles? en nitidos turbat tibi fletus ocellos!
Quid fles, o lacrimis Ursa docora tuis?

Również Campano, skarżąc się na nieczułość dziewczyny w utworze *Queritur de Diana*, rozpoczyna swe żale pytaniem (I 10, w. 1—2):

Quid faciam, sterili nequiquam fessus arena?
Ingenium exercet dura puella meum.

Podobnie w dwóch utworach księgi II wyraża za pomocą dubitatio stan swojego ducha (oba utwory zatytułowane są *Ad se ipsum* — II 11, w. 1—2 i II 12, w. 1):

Quid faciam? maneamque domi reditumque puellae
Exspectem? an lento subsequar ipse gradu?

Quo propero demens, aditu offensurus amicam?

Utwory te przypominają erotyki Krzyckiego i Janickiego, omawiane wyżej. Widać z tego, że Krzycki, Landinus, Beccadello i Campano nie do epigramatyków nawiązywali w tych utworach. Bliższe wydają się one elegii miłosnej, gdyż duży jest w nich ładunek liryzmu. Starożytni bowiem określali współczesną sobie elegię jako *flebiles modi, molles querellae* lub *miserabiles elegi*³¹. W twórczości elegijnej od Katullusa (*carmen* 68) przez Tibullusa i Propercjusza do Owidiusza z motywami erotycznymi łączą się motywy lamentacyjno-konsolacyjne. Istotą starożytnej elegii miłosnej często jest *querimonia*, której przyczyną jest *infida, dura puella*³² — podobnie jak w erotykach Krzyckiego i innych epigramatyków renesansowych. Dominantą tej grupy epigramatów staje się osobista ekspresja podmiotu, a charakterystyczną formą monolog liryczny, *soliloquium*, który często koliduje z wymaganiem *brevitatis* w odniesieniu do epigramu.

Świadczy to o mieszaniu się gatunków w epoce Renesansu, a jest rezultatem także pewnego zamętu w teorii i praktyce poetyckiej autorów epigramatu³³. Przecież istniała teoria Robortella stwierdzająca, że epigramat jest częścią większego poematu³⁴. Bogactwo możliwości, jakiego dostarczała literatura antyczna, było kuszące, a ponadto pozwalało na stworzenie czegoś nowego w obrębie starego gatunku, czy nawet (w przekonaniu samych twórców) lepszego — „*ut ex multis et variis unum fiat, idque aliud et melius*” (Petrarka). Przeprowadzona analiza porównawcza potwierdza, że było to, w odniesieniu do epigramu, zjawisko powszechne w poezji łacińskiej Renesansu.

Na podstawie analizy daje się także zauważyć, że naśladowanie wzorów starożytnych, przynajmniej pod względem kompozycji utworu oraz budowy poszczególnych jego części, prowadziło do konwencjonalizacji

³¹ Horatius. *Carmina*. II 9, w. 9 i 17; I 33, w. 2.

³² Por. Zarzycka-Stańczyk, jw. s. 124—125.

³³ Por. K. Stawecka. O „*Foriceniach*” Jana Kochanowskiego. „*Roczniki Humanistyczne*” 27:1979 z. 3 s. 95.

³⁴ F. Robortello. *Eorum omnium quae ad methodum et artificium scribendi epigrammatis spectent explicatio*. W: *Trattati di poetica e retorica del cinquecento*. A cura di B. Weinberg. Vol. 2. Bari 1970 s. 508—516.

formy. Na tym tle warto przypomnieć pozytywny przykład Krzyckiego, kiedy to w utworze I 13 odwraca przejęty z tradycji literackiej schemat. Verbum videndi, nakazujące zwykle oglądanie dzieł sztuki, wykorzystane zostało jako apel, skierowany przez postać z krucyfiksu pod adresem człowieka: wejrzyj w siebie.

ÜBER DIE UNTERSUCHUNGEN
DER RHETORISCHEN KOMPOSITIONSPRINZIPIEN DER EPIGRAMME
VON KRZYCKI UND JANICKI

Zusammenfassung

Das Ziel des Artikels, der analytischen Charakter hat, besteht im Aufzeigen einiger Aspekte der imitatio antiquorum auf der Ebene der rhetorischen Kompositionsprinzipien des Werks und des Baus seiner einzelnen Teile. Die Analyse der Epigramme von Klemens Janicki und Andrzej Krzycki wurde auch auf dem Hintergrund des ihnen zeitgenössischen lateinischen Epigramms vorgestellt. Im Verlauf der Analyse wurden die Rahmenteile des Werks, nämlich Einführung und Schluss, als die vom Gesichtspunkt der rhetorischen Komposition des Textes wichtigsten Teile genauer besprochen, wobei die Verwendung von verba vivendi und Fragen als von der antiken Tradition übernommenen, das Epigramm eröffnenden Elementen besonders berücksichtigt wurde. Aufgrund der Analyse wird eine Konventionalisierung der Epigrammform ersichtlich, die eine Folge der Nachahmung antiker Muster ist. Nur Krzycki verwendet in seinem Epigramm I 13 (*Sub imagine Christi crucifixi in templo s. Catharinae Cracoviae, Aliud*) das aus der Tradition des literarischen Altertums übernommene Schema anders. Darüber hinaus wird in der poetischen Praxis der Renaissanceepigrammatiker eine Vermischung der Gattungen ersichtlich: die Epigramme erotischen Inhalts scheinen der antiken Liebeselegie näher zu stehen — zur Dominante dieser Gruppe von Werken wird die persönliche Expression des Subjekts, ihre charakteristische Form ist der lyrische Monolog, der oft mit den Anforderungen der brevitatis in Bezug auf das Epigramm kollidiert.