

## Forma gatunkowa ody w łacińskiej poezji Jana Kochanowskiego (*Lyricorum libellus*)

### 1. Oda nowołacińska – „wynalazek” renesansowych humanistów

Monografistka gatunku na gruncie polskim, Teresa Kostkiewiczowa, potraktowała historię ody nowołacińskiej jako „niezbędny kontekst”, swoiste podglebie przygotowujące rozwój szczytowej formy wernakularnej, za jaką uważa odę doby Oświecenia. Wynika to z przyjętych założeń, w myśl których „przedmiotem zainteresowania i opisu są przede wszystkim dzieje gatunku w jego realizacji polskojęzycznej”<sup>1</sup>. Dlatego też nie omawia zbyt szczegółowo form łacińskich, uważając, że istnieją znaczące różnice w sposobach realizacji tego gatunku w łacińskim i polskim nurcie naszej poezji, wymagające „przywołania odmiennych kontekstów, a nawet narzędzi badawczych”<sup>2</sup>. Sugeruje to – pomimo długiej historii i zauważalnej ciągłości tradycji – pewną odrębność gatunkową ody nowołacińskiej, która domagałaby się zatem osobnej – dla poetów związanych z Polską – monografii.

Wciąż instruktywnym (choć zapewne nie zawsze zgodnym ze współczesnymi paradygmatami myślenia filologa, a zwłaszcza z perspektywą badawczą ogarniającą Europę Środkową) dziełem poświęconym odzie nowołacińskiej jest praca Carol Maddison *Apollo and the Nine*<sup>3</sup>. Wywód opiera się na konstatacji, że ta forma gatunkowa została na nowo „wynaleziona” przez renesansowych humanistów, a jej nazwa *ode* (gr. ὕδῃ), wzięta z greki, sugerowała uwznioślenie bardziej popularnego łacińskiego słowa *carmen*, znaczącego to samo, czyli ‘pieśń’. Była to jednak dla renesansowych humanistów pieśń szczególna, gdyż opiewała bieżącą, współczesną rzeczywistość w myśl gustu i reguł starożytności. Zarówno konteksty ideowe, jak i paradygmaty metryczne zdeterminowane były zwłaszcza przez wpływ trzech starożytnych poetów – w pierwszej kolejności Horacego, potem zaś Pindara, wreszcie Anakreonta. Gatunek ten odznaczał się większym rygoryzmem formalnym i większą oficjalnością względem swobodnej pieśni popularnej. Słowem:

Oda była zwarta, naszpikowana aluzjami do wszystkich dziedzin ludzkiego poznania. Była wierszem sławiącym człowieka, jego doświadczenie i dzieła. Była raczej erudycyjna, oficjalna i publiczna niż prywatna czy osobista. Stale odnosząc się metrycznie i frazeologicznie do wspaniałej przeszłości, która ustanowiona została teraz klasyką czy normą, oda stała się zupełnie nowym typem utworu poetyckiego<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> T. Kostkiewiczowa, *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*, Wrocław 1996, s. 29.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 28.

<sup>3</sup> C. Maddison, *Apollo and the Nine. A History of the Ode*, London 1960.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 2: „The ode was concentrated and packed with allusion to all branches of human experience. It was the poem that glorified man, his experience, and his works. It was learned, formal,

Zanim jeszcze Pindar roztoczył nad tradycją nowołacińską ody swój patronat, elementy pindaryckie przeniknęły do jej struktury ideowej za pośrednictwem Horacego. Za jego sprawą ukształtował się zwłaszcza określony typ podmiotu mówiącego, kreacja wieszczka-kapłana. Nie bez znaczenia było też przekonanie piszącego o uniwersalnej ważności, swoistej ogólności przedmiotu refleksji, postrzegania nawet indywidualnych wydarzeń jako części uniwersalnego *continuum*. „Pewna doza oficjalności – podkreśla Maddison – uwzględnienie audytorium, poczucie odpowiedzialności ze strony poety oraz obrazowanie odnoszące bezpośredni temat do szerszego kontekstu i nadające utworowi stosowną godność i powagę – wszystkie te cechy są istotnymi cechami ody i wszystkie zostały przejęte od Pindara”<sup>5</sup>. Poezja anakreontyczna mogła wzbogacić przestrzeń inwencyjną nowożytną ody, gdyż była erudycyjna, imitacyjna i ceremonialna. Wpisywała gamę uczuć indywidualnych w wymiar uświęconego tradycją uniwersalnego doświadczenia ludzkości<sup>6</sup>. Przede wszystkim jednak kanon liryki łacińskiej ukształtował Horacy, w którego poezji spotykają się zarówno motywy wzięte z Pindara i Anakreonta, jak i z Alkajosa i Safony.

W ten sposób, jak zauważa Maddison, wzorcami strukturalno-ideowymi nowego, poczynającego swój rozwój w renesansie, gatunku byli „poeta-kapłan Pindar, *bon-vivant* Anakreont oraz pogański moralista – Horacy”<sup>7</sup>. Stella Revard dodaje w tym zakresie jeszcze jedno spostrzeżenie, w pierwszej chwili być może zaskakujące: Poezja Pindara przyczyniła się również do podniesienia stylu tzw. „lekkiej ody” – pośród epinikiów i innych wierszy Pindara znajdujemy bowiem fragmenty świadczące o tym, że był on także, jak Anakreon, piewcą uroków życia<sup>8</sup>.

## 2. Ody Kochanowskiego a wzorce strukturalno-ideowe gatunku

Ody Kochanowskiego nie były zbyt często poddawane analizie według takiego paradygmatu wzorców, ponieważ nie jest on w ogóle często wskazywany w polskich badaniach historyczno- i teoretycznoliterackich. Próbę spojrzenia na *Lyricorum libellus* w tym kontekście przynosi mało na naszym gruncie znane studium Jacqueline

---

and public, rather than private or personal. With its constant allusion in metre and turn of phrase to the glorious past which was now set up as the classic or norm, the ode became a completely new type of poem”. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszelkie przekłady z języków obcych na polszczyznę pochodzą od autorki niniejszego studium [E.B.].

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 4: „A certain amount of formality, then, a presumed audience, a sense of responsibility on the part of the poet, and imagery that relates the immediate subject to a larger context and adds fitting dignity and weight to the poem are all characteristics that are intrinsic to the ode, and all characteristics that were acquired from Pindar”.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 20: „They are imitations, ceremonious and learned, and not the impulsive expression of individual emotion but the traditional expression of universal human experience”.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 38 „These, then, were the men, Pindar the poet-priest, Anacreon the *bon-vivant*, and Horace the pagan moralist, whose works served as models for the new ode genre developed by the Renaissance”.

<sup>8</sup> S. Revard, „The Graces in their Merriment. Pindar and the Light Ode” w: *eadem*, *Pindar and the Renaissance Hymn-Ode. 1450–1700*, Tempe 2001, s. 277–317. Oprócz przykładów zaczerpniętych z epinikiów badaczka podkreśla zwłaszcza utwór adresowany do Teoksenosa, określanego w scholiach jako ukochanego chłopca, w którego ramionach zmarł Pindar (s. 281).

Glomski<sup>9</sup>. Autorka wskazuje, że głównym modelem strukturalnym łacińskich utworów lirycznych Kochanowskiego były *Carmina* Horacego, przy czym pod względem treści można je zaklasyfikować jako „pindaryckie” lub „anacreontyczno-safickie”<sup>10</sup>. Pindaryzm przyporządkowany został przez Glomski sześciu utworom o tematyce polityczno-patriotycznej, których charakter wydaje się dość oficjalny, a obrazowanie poetyckie majestatyczne i bogate. Są to według zaproponowanej przez nią klasyfikacji ody: 1. (*Ad Henricum Valesium*), 3. (*In conventu Stesicensi*), 4. (*In Concordiam*), 5. (*Ad Nicolaum Firleum*), 6. (*In conventu Varsaviensi*) oraz 12. (*De expugnatione Polottei*). Ody „anacreontyczno-safickie” ukazane zostały jako wypowiedzi liryczne o charakterze bardziej osobistym, mimo którego wyraźnie dają się zauważyć zgodne z wymogami gatunku powściągliwość i tendencja uogólniająca. I tak, *In deos falsos* (2), ma być wypowiedzią w sprawie „pogodzenia pogańskiego humanizmu z tradycją chrześcijańską”, *Ad Andream Patricium* (8) – przestrożą dla przyjaciela zaczynającego karierę kościelną, *In villam Pramnicanam* (10) – opisem idyllicznego *otium* w wiejskiej posiadłości, *Ad Venerem* (9) – dyskursem erotyczno-filozoficznym, *In equum* (11) – wyrazem osobistych uczuć, które zostały jednak „zretoryzowane za pomocą ciągu diatryb przeciwko koniowi”, zaś *Ad Lycen* (7) ujawniającą charakterystyczny dystans repliką erotycznej ody Horacjańskiej<sup>11</sup>.

Jest to oczywiście jedna z możliwych propozycji lektury. Rzecz jasna paradygmat Horacjański jest nadrzędny, a w jego przestrzeni jest też miejsce dla wpływów Pindara czy Anakreonta. Na pewno duchowy patronat Pindara da się zauważyć w odach „politycznych”, ale czy zastosowany przez Glomski podział ód na „polityczne” i „nie-polityczne” (zwane przez Zofię Głombiowską „prywatnymi”<sup>12</sup>) jest niepodważalny? Najwięcej wątpliwości budzi w tym zakresie oda piąta, adresowana do Mikołaja Firleja. Glomski uważa ją za wiersz „polityczny”, a zatem osadzony ideowo w tradycji pindaryckiej. Głombiowska traktuje ją jako utwór „prywatny”. I słuszniej jest tak. „Oda V – spostrzega trafnie Głombiowska – to chwila wytchnienia, wyłączenia się na chwilę z trudnych spraw politycznych”<sup>13</sup>. A także: „Nie sprawy publiczne dominują w utworze (...). Cały utwór jest bowiem (...) zachętą do odpoczynku, wina i pieśni”<sup>14</sup>. Odnajdujemy tu zatem w dużej mierze treści anacreontyczne, przefiltrowane bardzo wyraźnie przez idee i motywy Horacjańskie: „*Custos sepositi villica Massici/ Fumoso propere deme picem cado,/ Et rorantibus hauri/ Divinum laticem scyphis*” (ww. 17–20)<sup>15</sup>. Z Horacjańskiego obrazowania znajdziemy tu nie tylko odkorkowywanie amfory i szafowanie winem, ale również znaną z ody *Do Deliusza* zachętę do świętowania na trawie, pośród wonności i kwiatów róży, w cieniu drzewa, nazwanego *platanus*, co można chyba uznać za

<sup>9</sup> J. Glomski, *Historiography as Art. Jan Kochanowski's "Lyricorum libellus" (1580)*, w: *Renaissance Culture in Context. Theory and Practice*, ed. Jean R. Brink, William F. Gentrup, Aldershot 1993.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 147.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 148.

<sup>12</sup> Z. Głombiowska, *Łacińska i polska muza Jana Kochanowskiego*, Warszawa 1988, s. 80.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 87.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 83.

<sup>15</sup> „Wiejska strażniczko zapasów massyckiego wina,/ Pokwap się zdjąć czop z omszałej baryłki/ i rozlać do zroszonych/ pucharów boski napój”. Wszystkie cytaty z ód Jana Kochanowskiego według pierwodruku: Ioannis Cochranovii *Lyricorum libellus*, Cracoviae 1580.

klasyczne udostojnienie swojskiego „jaworu”, w którego cieniu nakazywał Kochanowski zastawiać stół w sarmackiej wersji ody *Ad Delium*. Uważna lektura strofy mówiącej o platanowym cieniu pozwala sądzić, że bliska jest Kochanowskiemu również Horacjańska idea, nazwana później przez literaturoznawców „pejzażem semiotycznym”, w którym obrazy natury odpowiadają ludzkim zachowaniom i emocjom. W odzie *Do Deliusza* Horacy wspomina o sośnie i topoli, które z lubością splatają swe gałęzie, aby powiększyć cień – każe to myśleć nie tylko o kojącym wytchnieniu, ale i o bliskości cielesnej, a może wręcz miłości fizycznej ludzi. W odzie V Kochanowskiego będący źródłem miłego cienia *platanus* „ictus calidi sideris igneus/ parvipendit, amicta/ spisso tegmine frondium” (ww. 10–12) „odziany gęstym listowiem, lekceważy ognisty żar słońca”, co znakomicie harmonizuje z propozycją oddania się beztroskiemu *otium* w niepewnej sytuacji politycznej, gdy w bliżej nieoczekiwanej przyszłości (jakże sugestywne *cras*) może okazać się potrzebna gotowość bojowa, zobrazowana poprzez polerowanie zardzewiałego oręża. Na przykładzie tej ody widać też finezję Kochanowskiego w łączeniu różnych tradycji, umiejętność (inspirowaną zapewne Horacym) intertekstualnego „podróżowania” w przestrzeni genologicznego universum: strofa druga włącza również tonację bukoliczną – mamy tu do czynienia z elementami drugiej eklogi Wergiliusza.

Można na tym przykładzie stwierdzić, że ody z *Lyricorum libellus* Kochanowskiego trudno klasyfikować jako bezpośrednio „pindaryckie”, czy „anakreontyczne”. Ody Kochanowskiego są „horacjańskie” nie tylko formalnie. Ich horacjanizm jest swego rodzaju pryzmatem czy filtrem, przez który przepuszczone zostają zarówno idee bliskie poecie z Beocji czy z Teos, jak i całe polifoniczne bogactwo postaw lirycznych i alternatyw genologicznych<sup>16</sup>.

Podobnie według ukształtowanych przez Horacego reguł ujawnia się patronat Pindara. Według Maddison, jego głównym przejawem jest manifestacja podmiotu wypowiedzi jako kapłana-wieszcz-proroka. Widzimy to wyraźnie w *Odzie I*, w której Kochanowski deklaruje swą gotowość opiewania przyszłych triumfów Henryka Walezego: „Tum me nec Orpheus, nec fidicen Linus/ Vincat canendo<sup>17</sup>” (ww. 37–38), Postawę „napominacza-kaznodziei” dostrzec można w zakończeniu *Ody III*: „Minas furentis ne nimium, o viri,/ Horrete, sed nec temnite, barbari” (ww. 41–42)<sup>18</sup>, tu widać także echo postawy „Absiste, vulgus”, swego rodzaju selekcję audytorium, którym mają być *cives integri*, nieposzlakowani, szlachetni obywatele. Kreację kapłana Muz i Apollina – w początku *Ody VI*: „Musarum et Clarii cultor Apollinis” (w. 1.). Wieszcz przyzywający Muzę jest także podmiotem wypowiedzi w *Odzie XII*. Da się też wskazać określoną przestrzeń inwencji wynikającą z ducha epinikiów. Możemy powiedzieć, że jest to rzeczywistość polityczna, za którą stoi określony porządek

---

<sup>16</sup> Na tę polifoniczność liryki Horacego zwraca uwagę Gregson Davis, *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley 1991, passim. O motywach Wergiliańskich i bukolicznych, a z drugiej strony – elegijnych por. s. 181–188. Najważniejszą tezą tej pracy jest odrzucenie stereotypu o powierzchowności i prostocie pieśni Horacego. Autor odsłania ich wielowarstwowość, której budulcem są retoryczne toposy, nawracające motywy oraz konwencje genologiczne.

<sup>17</sup> „Wtedy nie pokonają mnie w śpiewaniu ani Orfeusz, ani grający na lirze Linus”.

<sup>18</sup> „Mężowie! Nie lękajcie się zbyt grózb szalejącego barbarzyńcy, ale ich też nie lekceważcie”.

społeczno-etyczno-religijny<sup>19</sup>. Pindar to najlepszy patron poezji oficjalnej, okolicznościowej, a począwszy od doby renesansu, stał się dla niej również wzorcem formalnym<sup>20</sup> – cały czas mamy też w pamięci dwa formalnie pindaryzujące utwory Kochanowskiego, Epinikion dla Stefana Batorego oraz *Epithalamion* na ślub Jana Zamoyskiego i Gryzeldy Batorówny, które domagały się pokazu publicznego, oprawy muzycznej itp. dla poezji. Tu jednak bardziej interesujące wydaje się przeniknięcie ducha poezji dircejskiej do miar Horacjańskich. Zdaniem Stelli Revard, wpływ Pindara widać nie tylko w formach okolicznościowej poezji politycznej, lecz także, a może przede wszystkim, w rozwoju tradycji hymnicznej i ukształtowaniu się formy hymnu-ody. Ci sami włoscy poeci – mówi Revard – którzy przeszli od Pindara kult Muz i Apollina (Pontano, Marullo, Crinito), zaczęli pisać hymny do bóstw pogańskich oraz alegorycznych ubóstwionych personifikacji, oni wreszcie zapoczątkowali humanistyczne hymny do Boga i świętych chrześcijańskich<sup>21</sup>. Ta tradycja, również zresztą po części zapośredniczona przez Horacego, nie wydaje się mało istotna w łacińskiej lirycznej twórczości Kochanowskiego, skoro pośród dwunastu ód możemy znaleźć aż trzy takie formy hymniczne; hymniczność *Ad Concordiam* i *Ad Venerem* nie podlega dyskusji, a oda *In deos falsos* jest w dwóch ostatnich strofach modlitwą – miniaturowym hymnem pochwalnym na cześć judeochrześcijańskiego Boga Jedynego. Szata stylistyczna przejęta z Horacego i Wergiliusza okrywa tu materię biblijną, pokrewną Psalmowi 51 (50)<sup>22</sup>. Być może w umyśle Kochanowskiego krystalizuje się wówczas wyraźniej (pod wpływem Buchanana?) koncepcja psalmu utrzymanego w paradygmacie pieśni horacjańskiej; gatunek ten uzyskał jednak pod piórem Kochanowskiego postać rodzimą, nie łacińską. Charakter „hymniczny” w stylu typowo Horacjańskim ma zresztą również *Oda X*, w której struktura właściwa hymnowi (apostrofa z laudacją + modlitwa) przyporządkowana jest nie bóstwu ani pojęciu ogólnemu, lecz dziełu rąk ludzkich – tu: wzniesionej przez Samuela Maciejowskiego willi będącej rezydencją Piotra Myszkowskiego.

Maddison mówi obrazowo o „palecie barw” Pindara obejmującej niemal wyłącznie „złoto, srebro, brąz, biel i purpurę”<sup>23</sup>. Kochanowski, o którym często mówi się, że jego epitety są konwencjonalne, a wyczucie malarskości – nikłe, w odach „oficjalnych” najwyraźniej tej palety się trzyma. W *Odzie I* pojawia się złota korona, srebrna ostroga i zaprzężona w białe rumaki triumfalna kwadryga („łamią” ten schemat jedynie błękitne wody); w *Odzie VI* – złote słońce, złoty rydwan sławy, purpura – wprawdzie napiętnowana jako cudzoziemski przepych i skonstrastowana z domową wełną – w *Odzie XII* – lutnia z kości słoniowej i żar płomieni. Biel i złoto manifestują się również w odach o charakterze hymnicznym, „oficjalnej” (*Ad Concordiam*), nasuwającej skojarzenia z *Hymnem do Fortuny Antyjskiej* Horacego, oraz „prywatnej” (*Ad Venerem*), będącej przekładem wiersza Safony. Niemniej jednak

---

<sup>19</sup> Por. A. Szastyńska-Siemion, wstęp w: Pindar, *Wybór poezji*, Wrocław 1981, s. XXIII–XXVI (BN II 199).

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. LVI.

<sup>21</sup> S. Revard, *Pindar and the Renaissance Hymn-Ode...*, s. 121.

<sup>22</sup> J. Budzyński, *Horacjanizm w liryce polskiej i łacińskiej renesansu i baroku*, Wrocław 1985, s. 79, kojarzy z kolei apostrofy tego utworu z hymnem-pieśnią *Czego chcesz od nas, Panie*.

<sup>23</sup> C. Maddison, *Apollo and the Nine...*, s. 19.

złoto i purpurę znajdziemy również w odach „prywatnych” (często z negatywnym nacechowaniem emocjonalnym, jak w odzie adresowanej do Andrzeja Patrycego)<sup>24</sup>.

Jak wiadomo, styl utworu lirycznego zależał od jego tematu; w zależności odeń mógł być wysoki lub średni, nieraz nawet schodząc w stronę niższego. Kochanowski podnosi styl mając na względzie dostojność adresata; często są to *personae gravis* (bóstwo, władca, zgromadzenie szlachty). Jednak nawet te teksty, w których styl powinien się obniżyć, posiadają swe równoważące ten rejestr kontrapunkty, np. (*Na konia*) – opis zaświatów, pochwałę tajemniczej nimfy-Poezji(?) albo (*Do Like*) wzmiankę o Amorze i Wenerze „porzucających” starzejącą się kobietę. Dokonuje zatem – podobnie jak Horacy – uwznioślenia spraw zwykłych. Podobnie czytał lirykę Horacego Juliusz Cezar Scaliger, doceniając zarówno podniosłe utwory Flakka w stylu wysokim (np. *carm.* III 1–3), które wynosił ponad Pindara ze względu na żwawość sentencji, jak i pełne uroku pieśni utrzymane w niższym stylu (np. *Vitas hinnuleo...*, *Maecenas atavis*, *Quem tu*, *Melpomene semel...*, *Donec gratus eram tibi...*) i wyrażając swą pochwałę bardzo wymownie: „Wolałbym ułożyć podobne do nich, niż do wielu pytyjskich i nemejskich Pindara, wolałbym ułożyć podobne do nich, niż być królem całej Hiszpanii”<sup>25</sup>.

Pomimo różnych funkcji, genezy i przeznaczenia, wszystkie ody z *Lyricorum libellus* mieszczą się zarówno pod względem tematycznym, jaki i strukturalnym, w kosmosie poetyckim Horacego, za jego też pośrednictwem przenikają do nich pokrewieństwa międzygatunkowe<sup>26</sup> i tradycje związane z Wielkimi Imionami starożytności.

### 3. Struktury i formy

Najmniejszą strukturą wyznaczającą ukształtowanie formalne ód Kochanowskiego jest wers (lub strofa). Jak wielokrotnie podkreślano, w wersyfikacji *Lyricorum...* odnajdujemy wyłącznie formy występujące u poety z Wenuzji. W cyklu tym strofa alcejska występuje cztery razy, asklepiadejska II – trzy razy, saficka mniejsza –

---

<sup>24</sup> Mogłoby to potwierdzać sugestię Revard o uniwersalnym wpływie pindaryzmu na kształt renesansowej ody, także „lekkiej”.

<sup>25</sup> J. C. Scaliger, *Poetices libri septem*, Lugdunum (Lyon) 1586 (Liber VI, qui et Hypercriticus. Iudicium de aetatibus poeseos Latinae), s. 880. „Quarum similes malim a me compositas, quam Pythionicarum multas Pindari et Nemeonicarum, quarum similes malim composuisse, quam esse totius Tarraconensis rex”. Ten swoisty kult Horacego widać również nieco wcześniej (s. 879): „Carminum igitur libri vel iucunda inventione, vel puritate sermonis, vel figurarum novitate maiores sunt omni non solum vituperatione, sed etiam laude; neque solo dicendi genere humili, quemadmodum scripsit Quintilianus, contenti, verum etiam sublimes maxime commendandi” („Księgi Pieśni dzięki trafnej inwencji, czystości języka oraz świeżości figur są nie tylko ponad wszelką naganę, ale i pochwałę; nie ograniczają się, jak napisał Kwintyliusz, jedynie do niskiego stylu wypowiedzi, lecz także w najwyższym stopniu zalecają się wzniosłym”). Podobnie, choć bez przydania pindaryckiego dostojności, traktuje utwory liryczne Konrad Celtis: „Poemat liryczny (*poema lyricum*). W nim opiewane są igraszki dziewcząt i biesiady młodzieńców z rodów królewskich. Nazwę zaś wziął od liry – ponieważ podczas biesiad przy wtórze kitary i liry jest wygłaszany. Pisali w tym rodzaju Waleriusz Marcjalis, Cassius Bassus i Horacy – z którym nikt nie może być porównywany; nie zaniedbał go Prudencjusz w *Hymnach*”. Przeł. J. Mańkowski, w: *Poetyka okresu renesansu*, wybór, wstęp i oprac. E. Sarnowska-Temierusz, Wrocław 1982, s. 16.

<sup>26</sup> O pokrewieństwach z bukoliką i hymnem była już mowa, warto jeszcze dodać wpływ elegii (paraklausithyron) i epigramatu w odzie *Do Like*.

dwukrotnie, asklepiadejska większa, asklepiadejska I oraz alkmańska – raz<sup>27</sup>. Kochanowski nie eksperymentuje w obrębie form horacjańskich, przenosi całe schematy wierszowe i stroficzne nie dokonując żadnych melanzów.

Większość poetyk renesansowych (w tym również Scaliger) dzieliła *carmina lyrica* również na inne struktury, unaoczniające różnorodność układów metrycznych oraz organizację stroficzną tekstu. Utwór, w którym powtarza się regularnie tylko jeden ciąg metryczny (np. wiersz asklepiadejski mniejszy, asklepiadejski większy), nazywano *monocolos*, utwór, w którym wiersz układa się w naprzemienne dystychy o różnej budowie metrycznej – *dicolos distrophos* (jeśli zaś dwa ciągi metryczne układały się w strofę czterowersową – *dicolos tetrastrophos*), jeśli pojawiały się trzy rodzaje wiersza, ułożone w strofę czterowersową – np. dwa wersy asklepiadejskie mniejsze, ferekratej, glikonej – *tricolos tetrastrophos* etc. Według takiej klasyfikacji ody Kochanowskiego zostałyby opisane następująco: I, II, III, V, VIII, X, XII – *ode tricolos tetrastrophos*; IV, VI, IX – *dicolos tetrastrophos*, VII – *monocolos*, XI – *dicolos distrophos*.

Struktura logiczna ody Kochanowskiego, podobnie jak pieśń Horacego, osiąga niekiedy trójczłonową konstrukcję ody pindaryckiej, a nieraz finezję epigramatu. Przykłady najlepiej pokazać na formach krótkich, co w drugim przypadku jest oczywistością. Przykładem epigramatycznej finezji jest oczywiście oda *Ad Lycen*, stylistycznie utrzymana w niższej strefie stanów średnich, z uwydatnioną dosadną pointą: „Scilicet ut satur ructet carnem alius, reliquis pascar ego ossium”<sup>28</sup>. Trójczłonowość można zaobserwować w odzie *In deos falsos*. Odpowiednikiem „strofy” byłyby zatem trzy pierwsze zwrotki asklepiadejsko-glikonejskie poświęcone pogańskiej religii przeszłości, odpowiednik „antystrofy” stanowić mógłby fragment (jedna zwrotka) odpowiadający – poprzez antytezę – chrześcijańskiej terażniejszości, która te wszystkie bóstwa zagrzebała w ciemnościach Orku, rodzajem zaś „epody” – dwuzwrotkowy hymn do Boga Jedynego, wykładający zarazem ideę prawdziwej pobożności.

---

<sup>27</sup> Wpływem poetów klasycznych na łacińską twórczość Kochanowskiego zajmowali się głównie badacze dziewiętnastowieczni, np. Piotr Parylak, *O elegiach i odach łacińskich Jana Kochanowskiego z uwzględnieniem poetów klasycznych*, w: *Sprawozdanie Gimnazjum w Stanisławowie*, Lwów 1880, s. 3–15. Stosunkowo najnowszym spojrzeniem przez rygorystyczne „szkiełko i oko” na łacińską wersyfikację Kochanowskiego jest tekst Mieczysława Brożka, *Łacińska wersyfikacja Jana Kochanowskiego. Próba charakterystyki*, dołączony do materiałów konferencyjnych *Cracovia litterarum. Kultura umysłowa i literacka Krakowa i Małopolski w dobie Renesansu. Księga zbiorowa Międzynarodowej Sesji Naukowej w czterechsetlecie zgonu Jana Kochanowskiego (w Krakowie, 10–13 października 1984 r.)*, Wrocław 1991, s. 335–348. Wzorce liryczne (alcejski, saficki mniejszy, asklepiadejski I–II, asklepiadejski większy, alkmański) omawia się na s. 343–344. Opinia jest zbieżna dla większości odmian – technicznie poprawne, zgodne ze schematem Horacego, za dużo elizji! Na s. 344–347 charakterystyka utworów pindaryckich (w których znowu z pewną egzaltacją dostrzeżono natłok elizji). Nb. badacz dziwi się wielce, dlaczego *Epithalamion* ułożył Kochanowski w wersach naśladowujących Pindara, a nie w którymś z dostępnych paradygmatów poezji łacińskiej. Nie powinno to zbytnio dziwić, jeśli weźmie się pod uwagę wspomniany przez Revard renesansowy postulat pindaryzowania utworów oficjalnych, a więc również okolicznościowych związanych z życiem ważnych osobistości publicznych. Kochanowski wprowadził do tej liryki epinicium i epitalamium, brak tylko epicedium, które pojawi się wraz z Szymonem Szymonowiczem (na śmierć Jakuba Górskiego) i Andrzejem Schoenem (na śmierć Stanisława Sokołowskiego).

<sup>28</sup> „Po to zapewne, abym ja ogryzał resztki kości, kiedy inny już przesycił się mięsem”.

Struktura retoryczna uprawianego przez Kochanowskiego gatunku uwidacznia się na różnych poziomach. Możemy wskazać tu sprawne operowanie figurami słowa i myśli – antytezą, anaforą, aliteracją, hyperbatonem, kunsztowną apostrofą, metaforą, ironią. Scaliger poświęcał wiele uwagi figurom poetyckim, a wartość poezji (nie tylko lirycznej, lecz poezji w ogóle) wyznaczały według niego cztery *virtutes*: *prudentia*, *varietas*, *efficatia*, *suavitas*<sup>29</sup>.

Z figurami myśli i rodzajami retorycznymi wiążą się też – według Juliusza Cezara Scaligera – funkcje całych utworów. Zastanawiając się bowiem nad materią nadającą się do ujmowania w miarach lirycznych, pokazuje Scaliger, że skarbiec inwencji ukrywa w sobie *implicite* figury perswazji, pochwały lub nagany. W centrum fabuły lirycznej stoi poeta, jego decyzje, poglądy, chęć wygłoszenia nauki moralnej czy przedstawienia ogólniejszej sytuacji:

Cokolwiek jest właściwe krótkiemu poematowi, słusznym jest zawrzeć to w miarach lirycznych. Pochwały, uczucia miłości, spory, wyszydzanie, *commessoria*, nagany, życzenia, zachęty do nieskrępowania [lub] przeciwnie – zalecenia trzeźwości, ogólne wyjaśnienia czynów, pragnienia, uzalania się, wyjaśnienia dotyczące miejsc i czasów, nowe postanowienia, zastanawianie się, podejmowanie się spraw, odrzucanie podjętych, zaproszenia, odrzucenia, odstręczanie, złorzeczenia, i jeśli są jakieś inne. Lubi zaś ten rodzaj swobodę ducha [...]. Wymaga zaś wielkiej liczby sentencji [...]. Zwięzłością cieszył się Horacy i my ten sposób również jak najbardziej polecamy. Nic bowiem nie jest przyjemniejszego niż móc skosztować wielu potraw<sup>30</sup>.

Scaliger wskazuje tu na określone funkcje retoryczne: *laus*, *vituperatio*, *recusatio*, *accusatio* etc. Takie rozróżnienie leżało zapewne u podstawy ukształtowanego później, sformułowanego m.in. przez Macieja Kazimierza Sarbiewskiego podziału ód według *genera dicendi*<sup>31</sup>, którym i dzisiaj chętnie się posługujemy, nie traktując jednak form *vituperatio* czy *dirae* jako osobnego rodzaju „oskarżycielskiego<sup>32</sup>”, pokrewnego *genus iudiciale*, lecz jako możliwości wyznaczone przez *genus demonstrativum* (nagana jako lustrzane odbicie pochwały). Reprezentującymi *genus demonstrativum* odami enkomiastycznymi są zatem IV, IX, X, XII, ganiącymi, złorzeczącymi bądź szyderczymi – II, VII, XI. Do *genus deliberativum* należą: I, III, V, VI, VIII. Niekiedy można te retoryczne funkcje

---

<sup>29</sup> J. Mańkowski, *Poetyka okresu renesansu*, op. cit., s. 265, tłumaczy je: roztropność, różnorodność, skuteczność, słodycz. Warto sprecyzować, że w wywodach Scaligera *prudentia* to właściwie erudycja i poprawność merytoryczna, zaś *efficatia* to siła i energia słowa przejawiająca się m.in. w umiejętności obrazowania.

<sup>30</sup> Przełożył J. Mańkowski, *ibidem*, s. 295–296.

<sup>31</sup> M. K. Sarbiewski, *Characteres lyrici seu Horatius et Pindarus – Charaktery liryczne, czyli Horacy i Pindar*, w: *Praecepta poetica – Wykłady poetyki*, przeł. S. Skimina, Wrocław 1958, s. 22: „Jeden zaś rodzaj jest p o p i s o w y, i od jego treści pochodzi nazwa ód enkomiastycznych, czyli pochwalnych [...]. Inny jest d o r a d c z y; od niego noszą nazwę ody etyczne, które w ogóle pełne są sentencji i nauk moralnych i albo coś doradzają, albo odradzają. Trzeci rodzaj jest podobny do s ą d o w e g o, który zawiera złorzeczenia. Do tego rodzaju zalicza się przekleństwa, jak np. miotane w księdze II 13 na drzewo, które swym upadkiem o mało nie zgładziło poety w posiadłości sabińskiej, nadto w Epodzie 3, gdzie poeta złorzeczył czosnkowi”.

<sup>32</sup> Jakkolwiek w pewnym sensie, pomimo całej finezyjnej budowy *Ody* XI, elementy tego *generis dicendi* są w niej zawarte. Odwołanie do mowy oskarżycielskiej mogłaby np. sugerować finalna propozycja wyroku zesłania nieszczęsnego rumaka do kopalni....



określić ściślej, np. w *Odzie I – invitatio*, w VII – *recusatio*, w XI – *maledictio*, etc. Mają one niekiedy w obrębie utworów swe antytetyczne kontrapunkty. W *Odzie I invitatio* przesycona jest laudacją, w II – „demaskacja” fałszywych bogów przeciwstawiona została pochwalę Najwyższego, w XI – szydercze złorzeczenie koniowi ustępuje miejsca pochwalę tajemniczej nimfy.

Jako podstawowe postulaty formy lirycznej wymienia Scaliger właściwe Horacemu *brevitas* i *varietas*, dość istotne w kompozycji cyklicznej. *Lyricorum libellus* jest na pewno pierwszym zbiorem ód horacjańskich ułożonym świadomie z zastosowaniem tych zasad. *Brevitas* można określić z matematyczną precyzją: długość poszczególnych ód pozostaje na ogół w przedziale od 20 do 48 wersów; jedyny wyjątek stanowi ostatnia oda o zdobyciu Połocka, która ma ich 100, ale i ona nie grzeszy nadmierną długością, będącą częstym defektem nowołacińskich imitacji Horacego<sup>33</sup>. *Varietas*, wyraźna i świadoma, dotyczy zarówno tematyki, jak i metryki. Ody napisane w tym samym metrum nigdy tu ze sobą nie sąsiadują. Kompozycję zbioru pod względem tematyki, jego powinowactwa z IV księgą ód Horacjusza i zasadę *variatio* harmonijnych ciągów myślowych omówił szczegółowo Józef Budzyński<sup>34</sup>. W każdym razie mamy tu wielką różnorodność, co nie tak łatwo osiągnąć umieszczając w zbiorze jedynie dwanaście pieśni. Kochanowski przeplata ody pochwalne z ganiącymi, „polityczne” – z osobistymi, perswazyjne – z modlitewno-hymnicznymi. Spróbujmy w pełni uświadomić sobie tę *varietas*. *Oda I* jest doradcza, polityczna; II – popisowa, hymniczna, z kontekstem społecznym; III – polityczna, doradcza; IV – hymniczna, popisowa, z kontekstem politycznym; V – doradcza, prywatna, z kontekstem politycznym; VI – doradcza, polityczna; VII – prywatna, popisowa; VIII – prywatna, doradcza; IX – prywatna, hymniczna; X – prywatna, quasi-hymniczna; XI – prywatna, popisowa; XII – polityczna, popisowa. Ważne wydaje się również zamknięcie całego cyklu w ramach dwóch ód politycznych, z których każdej patronuje inny władca: pierwszej – niefortunny Walezy, ostatniej – triumfujący Batory. W samym zaś środku cyklu znajduje się *Oda VI*, wyrażająca nastroje bezkrólewia i pragnienie oddania się pod rządy dobrego władcy. Możemy zatem mówić o precyzyjnie zakomponowanym cyklu (także według zasady chronologii, jak chce Głombiowska, i wiążącej się z nią „akcji” zewnętrznej i wewnętrznej), układającego się w emblematyczny zapis zarówno procesu historycznego, jak i przemian świadomości

#### 4. Miejsce w kosmosie

Pora na zamknięcie tych spostrzeżeń kilkoma uwagami pieczętującymi miejsce zbioru *Lyricorum libellus* w uniwersum genologicznym, a zwłaszcza w historii nowołacińskiej ody.

---

<sup>33</sup> Por. L. P. Wilkinson, *Horace and his Lyric Poetry*, Cambridge 1945, s. 169.

<sup>34</sup> J. Budzyński, *Horacjanizm...*, s. 63–90. Badacz (s. 63) nazywa ten zbiór wyjątkowym rozdziałem imitacji renesansowo-humanistycznej w twórczości Jana z Czarnolasu. O koncepcji cyklu szerzej Z. Głombiowska, *Łacińska i polska muza...*, s. 71–90. Oprócz reguły *varietas* (metrycznie, tematycznie, funkcjonalnie) badaczka wskazuje jeszcze zasadę chronologii (s. 85) oraz „akcji” (86–88) zewnętrznej (wypadki polityczne) i wewnętrznej (emocje podmiotu).

Ody Kochanowskiego nie wykazują żadnego niemal pokrewieństwa z wstępnym etapem rozwoju tego gatunku na naszym gruncie, dostrzegalnym zwłaszcza na obszarze promieniowania kultury niemieckiej, u nas zaś wyraźniej w działalności Konrada Celtisa, Pawła z Krosna czy Wawrzyńca Korwina. W tym kontekście odę można by nazwać gatunkiem „uniwersyteckim”<sup>35</sup>, łączącym modlitwę, laudację lub edukację z wpajaniem norm językowych i metrycznych (jak np. wierszowana biografia Horacego etc.). Jedyńm ogniwem łączącym jakoś *Lyricorum libellus* z tym nurtem można by określić odę *In deos falsos*. Tradycje łączenia ody z epiniciem dostrzegamy natomiast przed Kochanowskim w odzie Jana z Wiślicy na zwycięstwo pod Orszą<sup>36</sup>.

Oda Kochanowskiego wpisuje się w uniwersalny schemat ukształtowany przez nowołacińskich poetów działających we Włoszech w XV i XVI w. (Marullo, Pontano), nakazującym łączyć ody (utwory oficjalne i ceremonialne, a zarazem refleksyjne i filozoficzne, uczuciowe i sugestywne<sup>37</sup>) w cykle<sup>38</sup> zorganizowane wokół jakiejś idei. Można też dostrzec wpływ francuskich poetów nowołacińskich, łączących w odach motywy okolicznościowe, religijne i bukoliczne<sup>39</sup>.

Autorzy poetyk renesansowych mówili na ogół o „pieśniach lirycznych” wskazując odę jako jedną z odmian rodzaju lirycznego, dopiero się wówczas konstytuującego w świadomości genologicznej<sup>40</sup>. W dawnym systemie gatunków i rodzajów literackich liryka nie miała statusu rodzaju, wyróżniano bowiem w zależności od proporcji między narracją odautorską a dialogiem bohaterów *genus imitativum* (dramat itp.), *enarrativum* (proste narracje) oraz *mixtum* (narracja z elementami dialogu – należała tu zarówno epika, jak i liryka [!]). Jednak już u Antonia Minturna (*De poeta*, 1559) ujawnia się dążenie do nadania liryce statusu *genus*<sup>41</sup>. Lektura cyklu Kochanowskiego każe myśleć o dojrzałej świadomości formy gatunkowej ody nowołacińskiej, ukształtowanej na pograniczu ody i hymnu, ale przejawiającej również i inne pokrewieństwa międzygatunkowe, zwłaszcza pod wpływem Horacego, jak również charakterystycznego dla drugiej połowy XVI wieku zainteresowania Pindarem i Anakreontem. *Lyricorum libellus* jest przemyślanym i starannie ułożonym cyklem poetyckim.

---

<sup>35</sup> Por. W. Salmen, *European Song: 1300–1530*, w: *The New Oxford History of Music*, v. 3, ed. D. A. Hughes, G. Abraham, London 1970 (reprint z 1960), s. 370; G. Reese, *Music in the Renaissance*, New York ca. 1959, s. 705; por. też: T. Kostkiewiczowa, *Oda...*, s. 82–84, A. Gorzkowski, *Paweł z Krosna. Humanistyczne peregrynacje krakowskiego profesora*, Kraków 2000, s. 246–250.

<sup>36</sup> Kostkiewiczowa, *Oda...*, s. 83.

<sup>37</sup> C. Maddison, *Apollo and the Nine...*, s. 44. Por. T. Kostkiewiczowa, *Oda...*, s. 74.

<sup>38</sup> Wprawdzie już Celtis skomponował *Libri quattuor Odarum, cum Epodo et Saeculari Carmine*, ale to dzieło, jak kąśliwie zauważył Lawrence V. Ryan, można porównywać z dorobkiem Horacego niemal jedynie pod względem ilości. Por. L. V. Ryan, *Conrad Celtis' Carmen Saeculare. Ode for a New German Age*, w: *Acta Conventus Neo-Latini Bononiensis: Proceedings of the Fourth International Congress of Neo-Latin Studies Bologna, 26 August to 1 September 1979*, ed. R. J. Schoeck, Binghamton 1985, s. 594.

<sup>39</sup> T. Kostkiewiczowa, *Oda...*, s. 74.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 77–81.

<sup>41</sup> T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*, Wrocław 1974, s. 68.