

## Imitacja Horacjańska w łacińskiej twórczości Jana Kochanowskiego

Regem te lyrici carminis italus  
Orbis quem memorat, [...]  
Te nunc dulce sequi [...].  
Sic me grata lyre fila trahunt tue,  
Sic mulcet calami dulcis acerbitas.  
(Petranka, *Fam.* XXIV 10, 1–2, 7, 137–138)

### 1. Łacińskie słodko brzmiące nici

Nie będzie żadnym odkryciem stwierdzenie, że liryczny Horacy stał się szczególnie popularnym (zarówno przywoływanym, jak i cytowanym) w dobie renesansu. Co więcej, pomimo przemożnego autorytetu Wergiliusza, mianowanego przez Juliusza Cezara Scaligera twórcą „drugiej natury”, raczej Horacy niż Wergiliusz stał się reprezentatywnym poetą łacińskim humanizmu<sup>1</sup>. Podziwiano i próbowano naśladować Wergiliusza jako wzorzec stylu wzniosłego, arcydzieło dostojnej narracji. „Rzymski Homer” nie tylko nie utracił szacunku, jakim cieszył się w wiekach średnich, lecz nawet zyskał go więcej. Jego poezja przemawiała zarówno do ucha, jak i do wyobraźni. Nie starano się wynosić Horacego nad Wergiliusza. Raczej nadszedł czas, aby docenić zalety poezji Horacego, którą charakteryzowały dojrzałość i intelektualizm, precyzyjna sztuka słowa oraz sugestywna mowa uczuć<sup>2</sup>. Idee Horacjańskie zaczęły wnikać do ludzkich umysłów, do czego na pewno w dużej mierze uutorował drogę Petranka. Kochanowski, na pewno wnikliwy czytelnik jego łacińskiej twórczości, zyskiwał w niej z pewnością jedno z „podglebi” swego horacjanizmu. Innych inspiracji dostarczyć mogło już pierwsze, krakowskie doświadczenie uniwersyteckie, potem zaś przebywanie w kręgu lekturowym nowołacińskich poetów tworzących na gruncie włoskim (Pontano, Marullo, Flaminio, Carbone, Navagero, etc.), jak również poetów Plejady czy George’a Buchanana<sup>3</sup>. Kochanowski nigdzie w swej łacińskiej twórczości nie mówi o Horacym ani nie zwraca się do Horacego. Jedynie w polskim wierszu metapoetyckim nazwał wenuzyjskiego poetę sprawcą „łacińskich, słodko brzmiących nici”, a jego pieśni „nad złoto droższymi”. Zauważmy, że „grata lyrae fila” wymienia także Petranka w swoim liście poetyckim do Horacego (*Fam.* XXIV 10). I jakkolwiek Kochanowski nie wytyczył nigdy w swojej twórczości

---

<sup>1</sup> Por. G. Showerman, *Horace and His Influence*, Boston 1922, s. 105.

<sup>2</sup> *Loc. cit.*

<sup>33</sup> Por. C. Maddison, *Apollo and the Nine. A History of the Ode*, Baltimore 1960, s. 39–141 („Humanist Ode”).

takiego programu horacjańskiej imitacji, jaki wskazuje Petrarca, w swojej praktyce imitacyjnej postępuje, jak się wydaje, ściśle za tym właśnie programem. Jego liryka, zarówno polska, jak i łacińska, jest po prostu przesiąknięta duchem Horacego. Jak wiadomo, horacjańskie wartości w rodzaju *aequa mens* czy *aurea mediocritas* wplatał Kochanowski nie tylko do polskich pieśni i cyklu łacińskich ód, ale także do *Psalterza*, wspomnianych *Szachów*, biblijnej *Zuzanny* itp<sup>4</sup>.

„Program” Petrarki zakłada przede wszystkim bliskość intelektualną i emocjonalną, a dopiero potem strukturalną i formalną. Horacjanizm ten rodzi się z urzeczenia, które pod piórem Petrarki nabiera cech erotycznej niemal fascynacji – uczucia, które rodzi poezja Wenuzyjczyka, określone zostały jako *dulcis acerbitas*, ‘słodka gorycz’ (co bardziej przywodzi na myśl rozkosze świata) albo ‘słodka udręka’ (co odpowiada ściśle Petrarkowskiej idei miłości). Otóż dla renesansowych humanistów, a dla Kochanowskiego w szczególności, jest Horacy przede wszystkim poetą bliskim:

Wergiliusz pozostał tym, którego się podziwia, ale Horacy stał się przyjacielem. Wergiliusz pozostał przewodnikiem, ale Horacy stał się towarzyszem. „Wergiliusz – jak powiedział Oliver Wendell Holmes – był przedmiotem czci osiągającej niemal wymiar religijnego kultu, ale często znajdował się na półce, podczas gdy Horacego miał studiujący na stole, pod ręką”<sup>5</sup>.

## 2. *Lyricorum libellus*. Polifonia i finezja

Nowsza dyskusja filologiczna na temat tomu *Lyricorum libellus* obejmuje przede wszystkim prace Janusza Pelca<sup>6</sup>, Józefa Budzyńskiego<sup>7</sup>, Zofii Głombiowskiej<sup>8</sup>, Jacqueline Glomski<sup>9</sup> i Alberta Gorzkowskiego<sup>10</sup>. Nie wszystkie jednak w tym samym stopniu odsłaniają oblicze ujawniającego się w tym zbiorze horacjanizmu. Janusz Pelc nie zajmuje się właściwie tym zjawiskiem jako takim; Jacqueline Glomski widzi wpływ Horacego przede wszystkim w perspektywie strukturalno-formalnej. Albert Gorzkowski śledząc retoryczne *topoi* wiąże z Horacym głównie miary wierszowe i sporadycznie wychwycone motywy (jak np. *otium sub arbore*) lub idee (np. wpisywania „pieśni eolskiej” w nurt poezji łacińskiej)<sup>11</sup>. Poważna dyskusja nad

---

<sup>4</sup> Por. E. Buszewicz, *Quadrupedum pudor, czyli czego Sarbiewski mógł się nauczyć od łacińskiego Kochanowskiego*, w: *Studia Classica et Neolatina VIII. Ku współczesności...*, Gdańsk 2006 s. 175–183.

<sup>5</sup> G. Showerman, *Horace and His Influence...*, s. 105–106.

<sup>6</sup> J. Pelc, *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*, Warszawa 1980, s. 333–377. Komparatystyczne ujęcie *Pieśni* ksiąg dwojga oraz *Lyricorum libellus* zdecydowanie szerzej traktuje o poezji polskiej; *Lyricorum libellus* ginie w jej cieniu. Badacz zwraca uwagę na niektóre wyróżniki tomu łacińskiego, np. mniejszą proporcjonalnie ilość ód będących erotykami, a większą – posiadających konkretnych adresatów dających się określić jako przyjaciele poety.

<sup>7</sup> J. Budzyński, *Horacjanizm w liryce polsko-łacińskiej renesansu i baroku*, Wrocław 1985, s. 53–90 („Jan Kochanowski horacjanista”).

<sup>8</sup> Z. Głombiowska, *Łacińska i polska muza Jana Kochanowskiego*, Warszawa 1988.

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

<sup>10</sup> A. Gorzkowski, *Bene atque ornate. Twórczość łacińska Jana Kochanowskiego w świetle lektury retorycznej*, Kraków 2004, s. 173–189.

<sup>11</sup> Por. A. Gorzkowski, *Bene atque ornate...*, s. 187–189.

horacjanizmem zbioru *Lyricorum libellus* odbywa się właściwie pomiędzy Józefem Budzyńskim a Zofią Głombiowską. Budzyński dostrzega w horacjanizmie *Lyricorum* realizację *credo* poetyckiego Pietra Bemba, zalecającego „obranie jednego wzoru dla określonego rodzaju literackiego, naśladowanie go bez wzbraniania się od pożyczek oraz postępowanie ze swobodą prawdziwego twórcy”<sup>12</sup>. Nazywa ten zbiór „wyjątkowym rozdziałem imitacji renesansowo-humanistycznej” w twórczości Jana z Czarnolasu<sup>13</sup>. Jeden z przejawów horacjanizmu widzi w przemienności zespołów tematycznych (ód okolicznościowo-patriotycznych, refleksyjnych i erotyczno-biesiadnych), a najbliższa koncepcji cyklu Kochanowskiego wydaje mu się księga IV *Carminum*<sup>14</sup>. Snując swe refleksje nad horacjanizmem zbioru badacz dryfuje często ku wodom odrębnych zagadnień, wskazując np. „elementy językowo-stylistyczne patriotyzmu” (s. 67) czy zapuszczając się w oceny warsztatu elokucyjnego poety. Znajdujemy tu jednak niejednokrotnie próby wskazania horacjańskich wzorów naśladowanych mniej lub bardziej swobodnie przez Jana z Czarnolasu, często tzw. analogii tematycznych, jak np. dla *Ody* 1., wzywającej Henryka Walezego do Polski, z *carmen* IV 5, *Divis orte bonis*, nakłaniającą Augusta do przyspieszenia powrotu do Rzymu (s. 67). Już na przykładzie tej ody można zaobserwować finezyjną polifonię imitacji, określoną przez Budzyńskiego jako „duża kultura literacka twórcy” pozwalająca zachować oryginalność autorską w kontekście *imitationis antiquorum*<sup>15</sup>. Podobnie polifoniczna, choć posiadająca podstawowy wzorzec w hymnie do Fortuny Antyjskiej wydaje się *Oda* 4 (s. 70–71)<sup>16</sup>. Nawet jeśli utwór posiada łatwo identyfikowalny model w księgach *Carminum*, często wzbogacony zostaje o wiele innych, słownikowych czy tematycznych, elementów Horacjańskich, co przynosi w efekcie nowość i swoistą oryginalność utworu (Budzyński podkreśla to zwłaszcza w *Lyr.* 5, s. 71–73)<sup>17</sup>. W niektórych przypadkach (*Oda* 7) technikę imitacyjną nazywa

---

<sup>12</sup> J. Budzyński, *Horacjanizm w liryce...*, s. 54. Por. P. Bembo, *De imitatione ad Picum Mirandulam*, Basileae 1518. W kontekście całej dyskusji Bemba z Gianfrancesco Pico della Mirandola, szerzej omówionej przez Agnieszkę Fulińską, *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*, Wrocław 2000, s. 116–131, trudno utożsamiać postawę Kochanowskiego z dyrektywami Bemba, zwolennika cyceronianizmu i wergilianizmu, dla którego podstawowym założeniem imitacji jest „bezpośredni związek pisarza z naśladowanym modelem, związek oparty jednak nie na duchowym pokrewieństwie, jak u Pica, ale na dosłownym – fizycznym można rzec – obcowaniu z tekstem” (s. 125). Dla Bemba „nie ma [...] nic bardziej absurdalnego niż próba zawarcia różnorodnych form i gatunków wymowy w jednym”, co wydaje się skrajnie odmienne od postawy samego Horacego, a także Kochanowskiego. Zdecydowanie bardziej pokrewna Kochanowskiemu wydaje się wizja imitacji/emulacji opatrzona metaforą pszczoły, kreowana przez Pica, w myśl którego „[o tych], którzy czerpią z własnego umysłu i którzy z wielu zalet wymowy innych sporządzają jedno jakby ciało, można powiedzieć, że najlepiej naśladowują, a nie kradną albo żebrzą” (s. 129).

<sup>13</sup> J. Budzyński, *Horacjanizm w liryce...*, s. 63.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 64–65. Polemizuje natomiast (s. 88–89) z upatrywaniem w tzw. „odach rzymskich” głównego modelu imitacyjnego czarnoleskiego poety, ku czemu skłaniał się np. Tadeusz Sinko, a za nim Bronisław Nadolski czy Waclaw Walecki.

<sup>15</sup> Oprócz pokrewieństw z „odami rzymskimi” oraz innymi odami Horacego z wszystkich czterech ksiąg cyklu odnotowano tu similia z Properejusza, Owidiusza, Wergiliusza i Seneki (por. Budzyński, *Horacjanizm w liryce...*, s. 67).

<sup>16</sup> Podobnie *Lyr.* 8 naśladuje *Carm.* I 29,

<sup>17</sup> Przy sposobności wskazano tu inną znamioną cechę horacjanizmu *Lyricorum*, obecną również w polskich *Pieśniach*, mianowicie paralelizm tematyczny, czyli odpowiedniość obrazów przyrody względem rzeczywistości ludzkiej, zwaną przez innych badaczy za Umberto Eco „pejzażem

badacz horacjańską kontaminacją. Nieraz zaś trudno wskazać wyraźniejsze modele Horacjańskie dla ód z *Lyricorum*, które łączy ze spuścizną Wenuzyjczyka jedynie kilka pokrewieństw i jakieś *nescio quid* – jak w *Odzie 6*<sup>18</sup>. Jako osobliwość cyklu postrzega Budzyński *Odę 2 (In deos falsos)* utkaną głównie z Horacjańskiego słownictwa, lecz pozwalającą mówić „językiem Rzymian, lecz nie jak Rzymianin, a nawet już tym razem nie jak typowy humanista renesansowy[?]”. Ogólnie rzecz biorąc, uważa Budzyński cykl *Lyricorum* za dzieło charakteryzujące się techniką imitacyjną typową dla dojrzałego klasycyzmu (renesansowego), obejmującą nie tylko sprawność wersyfikacyjną, ale także twórcze naśladownictwo językowo-stylowe, pozwalające umieścić Horacjańskie elementy tematyczne, strukturalne i stylistyczne w nowym kontekście społecznym i ideowym<sup>19</sup>; dodalibyśmy – pozwalających uczynić z nich środek wyrazu własnego głosu. Głos ten ujawnia się jednak w opinii Budzyńskiego w odach łacińskich zdecydowanie „sztuczniej” niż w polskich *Pieśniach*, których horacjanizm wydaje się badaczowi bardziej „naturalny” i „swobodny” (s. 87).

Trafniej, jak się wydaje, choć również nie bez pewnego schematyzmu postrzega imitację horacjańską *Lyricorum* Zofia Głombiowska, w żaden sposób zresztą nie wchodząc w dialog z propozycjami Budzyńskiego. Zdaniem badaczki istotną cechą horacjanizmu łacińskiego zbioru ód jest duch oryginalności, manifestujący się w ten sposób, że pomimo istnienia dla niektórych *Lyricorum* odpowiedników w określonych odach Horacego, nie ma tu właściwie ani przeróbek, parafraz czy parodii, ani kontaminacji<sup>20</sup>, nie ma nawet nadmiaru charakterystycznych Horacjańskich zwrotów wprowadzanych tak często sygnalnie przez poetów nowołacińskich<sup>21</sup>. Jest to horacjanizm z ducha, a nie litery. *Carmina* Horacego traktowane są jako wzór, wskazujący „jak ukształtować odę o charakterze podniosłego monologu lirycznego, jak łączyć w jednym utworze dwóch adresatów, jak wiązać w ramach jednej ody różne typy struktur językowych”<sup>22</sup>, wszystko to zaś przy zachowaniu podstawowych tendencji Horacego, mianowicie dążenia do konkretności (poprzez imiona własne precyzyjnie określające miejsce, czas i sytuację) oraz posługiwania się formą zwrotu do drugiej osoby.

Ponieważ i Budzyński, i Głombiowska poświęcili nieco uwagi *Odzie 11 (Na konia)*, przy czym można na tej podstawie wyodrębnić dwie, dosyć rozbieżne, wizje horacjanizmu Kochanowskiego w *Lyricorum*, spróbuję posłużyć się tą odą jako modelowym przykładem uwydatniającym celność spostrzeżeń Głombiowskiej. Budzyński dostrzega w tym utworze bogactwo odwołań mitologicznych, swobodne i nieczęste przywoływanie słownikowych i stylistycznych reminiscencji Horacjańskich,

---

semiotycznym”. Por. J. Danielewicz, *Pejzaż semiotyczny w pieśniach Horacego*, „Eos” 63 (1975), s. 297–302.

<sup>18</sup> J. Budzyński, *Horacjanizm w liryce...*, s. 72–73. Oryginalność dostrzega badacz również w *Lyr.* 10 (s. 84).

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 89–90.

<sup>20</sup> Por. Z. Głombiowska, *Łacińska i polska muza...*, s. 200.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 177–179. Badaczka powołuje się na praktykę poetycką Stefana Doleta, Geronima Alessandra, Ioannesa Secundusa, Konrada Celtisa, Andrei Navagera.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 196–197. Zwraca się uwagę np. na łączenie narracji z modlitwą czy opisu z retoryczną przemową do obywateli i wezwaniem do Boga. Przykłady różnorodnych adresatów w jednej odzie to np. koń i nimfa (*Lyr.* 11) etc.

nawiązanie do kilku pieśni Flakka ze szczególnym uwzględnieniem *carm.* II 13. Upatruje ponadto w utworze części „Horacjańskiej” (inspirowanej *carm.* II 13) i „oryginalnej” (poświęconej „nimfie życia”). Widzi tu dość sztuczne i niezbyt zręczne naśladowanie wzoru, nadmiar „uczonej liryzacji” i rażący [?] powrót do punktu wyjścia, podczas gdy „w odzie Horacego zwrot do przekłętego drzewa [...] przesłonięty wyeksponowaniem osoby „ogrodnika”, który owo drzewo na taką hańbę posadził, nie razi naiwnością i sztucznością, zwłaszcza że dalej przechodzi – po niespodzianej możliwości nawiedzin podziemia cieni i niechybnego spotkania tam duchów poetów – w wysławianie mocy pieśni Alkajosa”<sup>23</sup>.

Głombiowska również podkreśla obfitość erudycji mitologicznej we wspomnianej odzie, ponadto zaś stwierdza, że można ją określić mianem wariacji na Horacjuszowy temat. Jednak nawiązując do ód II 13 i III 8, nie dokonuje Kochanowski wyraźniejszych zapożyczeń z owych tekstów, co więcej – „jest jakby chęć wykazania samodzielności przez odmiennie ujęcie tego samego motywu [...], demonstracyjne zaznaczenie własnej odmienności i własnej erudycji”<sup>24</sup>. Badaczka znalazła się tutaj blisko określenia istoty subtelnej gry prowadzonej przez Kochanowskiego z Horacjańskimi motywami i ideami. Jako wytrawny czytelnik Horacego Kochanowski świetnie znał tej gry reguły, bo poeta z Wenuzji zwykł był się wdawać w intertekstualne zabawy nie tylko z cudzą, ale również z własną twórczością. Aby spróbować zrozumieć technikę imitacji Horacjańskiej Kochanowskiego, dokonajmy wpieryw (pod przewodnictwem Gregsona Davisa<sup>25</sup>) retorycznej analizy struktury *carm.* II 13.

Pieśń Horacego zlorzecząca drzewu liczy dziesięć strof alcejskich. Można ją podzielić na dwie części pięciostrofowe (A, B), w obrębie których da się przeprowadzić subdywizję na całości trójstrofowe (A1, B1) oraz dwustrofowe (A2, B2). W częściach A oraz B daje się zauważyć kontrast między *pietas* a *impietas*. Sferę *impietas* reprezentuje niegodziwy plantator drzewa, *pietas* – gospodarz. Dotyczy to części A1, A2 ma charakter gnomiczny. W części B linia graniczna pomiędzy *pietas* a *impietas* przebiega między B1 a B2 – w B1 ukazano dostojne cienie poetów w Podziemiu, w B2 – potępionych skazańców. W ten sposób kompozycja utworu pomimo polaryzacji zyskuje charakter ramowy i domknięty – na początku umieszczony został domniemany ojciec, który zasadził drzewo, na końcu – potępieńcy z Tartaru, w tym Tantal, określony tu jako „Pelopis parens” (‘ojciec Pelopsa’). Dążenie Kochanowskiego do kompozycji zamkniętej w odzie *In Equum* nie wydaje się więc „rażące”, choć czarnoleski poeta rezygnuje z tak precyzyjnej struktury stroficznej na rzecz wiersza alkmańskiego. Jest to zgodne, jak się wydaje, z zastosowaną przez poetę grą znaczeń; chód konia nazwano „krokiem przemiennym” (*alternare pedem*), nawiązując zapewne zarazem do alternacji metrycznej. Użycie takiego wzorca mogło się też wiązać ze świadomością, że tetrametr „łamię” heksametr, podobnie jak

---

<sup>23</sup> Budzyński, *Horacjanizm w liryce...*, s. 82–83

<sup>24</sup> Głombiowska, *Łacińska i polska muza...*, s. 200–201.

<sup>25</sup> G. Davis, *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley 1991, s. 78–89.

potknięcie się konia zakłóca równomierny tętent kopyt<sup>26</sup>. Również dyspozycja ody *Na konia* pozostaje przez cały czas w dialogu z Horacym. *Maledictio* niefortunnemu rumakowi obejmuje pierwszych dwanaście wersów; wizja możliwej wyprawy w Podziemia – osiem następnych, sekcja gnomiczna (o nieuchronności śmierci) – sześć kolejnych, dziękczynienia dla tajemniczej nimfy – czternaście, oraz wyrok na konia – cztery. Mamy zatem pięć segmentów. W pierwszym, podobnie jak Horacy, bawi się Kochanowski topiką inwektywy. W drugim – pozostaje w sferze *impietas* nakreślając demonstracyjnie inny niż u Wenuzyjczyka obraz Podziemia, w którym przebywają przede wszystkim bohaterowie kojarzący się nieszczęśliwie z koniem (Faeton, Bellerofon, Hipolit etc.). Niezwykle ciekawa jest sekcja gnomiczna, poświęcona śmierci i (podobnie jak w poezji Horacego) włączająca śmiertelność w obręb tematów akceptowanych przez pojemny gatunek liryczny:

Omnibus inque locis passim natura dolosi  
Insevit mala semina leti,  
Quae mortalis ubi pes institit, hostia saevo  
Confestim nova sternitur Orco<sup>27</sup>.

Wersy te w rozbudowanej metaforze zgrabnie łączą Horacjański obraz hipotetycznej śmierci z powodu drzewa, a więc „z nasienia” (czy z rozsady), z czarnoleską wizją możliwego zgonu na drodze, z powodu niefortunnego „nastąpienia”. Segment czwarty wydaje się swoistym „implantem” w tkankę tekstu, jest jednak wysoce uzasadniony w kontekście naczelnej idei *carm.* II 13, w której, jak stwierdza Davis, uniknięcie przedwczesnej śmierci i obraz Podziemi stanowią jedynie pretekst do przedstawienia wizji własnej nieśmiertelności jako poety. Tu zatem pojawia się obraz uratowania przez tajemniczą nimfę, tu też zaczyna się prawdziwa gra z Horacjańskimi ideami. Kojarzy się to z różnymi „mitami autobiograficznymi” Flakkusa, zwłaszcza z obrazem uniesienia poety przez Merkurego z pola bitwy pod Filippi, nakreślonym w *carm.* II 7, opieki Fauna w *carm.* II 17, a także opieki Muz roztaczanej nad ich wieszczem, przedstawionej obrazowo pod postacią gołębi w *carm.* III 4. Końcowa refleksja Kochanowskiego jest projekcją ofiary złożonej tajemniczej bogini (co znów prowadzi nieuchronnie do skojarzeń z Horacego ołtarzami ku czci Wenus, np. *carm.* I 19). Można tu widzieć bardzo dojrzałe rozumienie poezji Horacego, gdyż, jak stwierdza Davis, „Merkury (z Faunem), Kaliopie (z Muzami) oraz Bachus są wymienne w obrębie funkcji ratowniczych i każdy epizod nabiera znaczenia jedynie w

---

<sup>26</sup>Horacy eksperymentował w podobny sposób w *carm.* I 3. Jak zauważa L. P. Wilkinson, Horacy przyzwyczajają nas przez 28 wersów do tego, że kadencja w zdaniu czy jakiejś jego części wypada na końcu dystychu, po wierszu asklepiadejskim. Jednak łamie ten rytm, gdy zaczyna mówić o śmierci. Tu zdanie kończy się po glikoneju. Wiersz zdaje się naśladować przemianę ludzkiego losu po śmiałym postępku Prometeusza i nieroztropnym uczynku Pandory. Życie, niegdyś długie, stało się znacznie krótsze; śmierć wdarła się brutalnie i skróciła perspektywę, „przyśpieszyła kroku”, podobnie jak wiersz: „Post ignem aetheria domo/ Subductum macies et nova februm/ Terris incubuit cohors/ Semotique prius tarda necessitas/ Leti corripuit gradum”. Por. L. P. Wilkinson, *Horace and His Lyric Poetry*, Cambridge 1968.

<sup>27</sup>„Wszędzie, we wszystkich miejscach natura zasiała nasiona podstępnej śmierci; gdy na nie nadeprze ludzka noga, złożona zostaje nowa ofiara dla srogiego Orkusa”. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie przekłady pochodzą od autorki artykułu.

odniesieniu do swego emblematycznego charakteru”<sup>28</sup>. Zakończenie utworu natomiast powraca, jak się wydaje, do tak charakterystycznego dla Horacego dystansu, a zarazem, jak już zauważyła Głombiowska, umieszcza antycznie stylizowaną całość w konkretnym polskim kontekście (kopalnia soli)<sup>29</sup>. W *Odzie XI* zyskujemy zatem próbkę kunsztownej, polifonicznej i finezyjnej imitacji Horacjańskiej, jaka charakteryzuje w gruncie rzeczy cały tomik *Lyricorum*.

### 3. Między gatunkami

Kochanowski podąża w *Lyricorum libellus* po śladach wenuzyjskiego mistrza nie tylko w zakresie imitacji form, lecz także idei; okazuje się również znakomitym jego uczniem pod względem swobodnego operowania konwencjami gatunkowymi, w wyniku czego jego utwory liryczne wchłaniają motywy bukoliczne, epickie, epigramatyczne itp.<sup>30</sup>. Dlaczego zatem nie należałoby się spodziewać horacjanizmu w innych niż ody utworach łacińskich Jana z Czarnolasu? Jak podkreśla Głombiowska, „Horacy na poezję Kochanowskiego wywarł wpływ przemożny, sięgał poeta polski do jego *Carmina* na każdym niemal kroku”<sup>31</sup>. Nie tylko polski, dodajmy, ale i łaciński. Horacjanizm (w bardzo kunsztownej formie) przejawia się w łacińskiej twórczości Kochanowskiego również w *Elegiach* i *Foriceniach*. Niektóre jego aspekty przywoływał już w swych badaniach Albert Gorzkowski, zwracając uwagę np. na szereg motywów i toposów horacjańskich w *El. II 2*, na czele z „*Vita brevis longam spem non amat, abice curas,/ Qui sapis; effusis labitur annus equis*”<sup>32</sup>. To rzeczywiście swoista *epitome carm. I 11*, z przymieszką *carm. IV 7*. Podobne nuty mogą nas uderzyć choćby w sympotycznym epigramie *In Bacchum (For. 15)*: „*Cui fas futura scire est?/Incerta vita nostra Est*”<sup>33</sup>...etc.

Nie chodzi jednak tylko o to, żeby znajdować w *Elegiach* „loci Horatiani”, na przykład po to, by stwierdzać, że świadczą one o dobrej znajomości liryki Horacego już w okresie padewskim<sup>34</sup>. Spróbujmy poszukać bardziej wyrafinowanej inspiracji liryką Horacego i odwołać się do elegii otwierającej trzecią księgę *Elegiarum libri IV, (Rursus ad arma redis...)*. Intertekstualna gra z Horacym wydaje się tu oczywista już od pierwszych wersów:

Rursus ad arma redis, pharetrati mater Amoris,  
Nulla tibi mecum pax diuturna placet.  
Vix bene convaluit primo de vulnere pectus,  
En iterum saevus cor mihi fixit Amor.

---

<sup>28</sup> G. Davis, *Polyhymnia...*, s. 89.

<sup>29</sup> Głombiowska, *Łacińska i polska muza...*, s. 201.

<sup>30</sup> Por. S. Harrison, *The Literary Form of Horace's Odes*, w: *Horace, l'oeuvre et les imitations. Un siècle d'interprétation*, ed. W. Ludwig, Vandoeuvres 1993, s. 131–162.

<sup>31</sup> Z. Głombiowska, *Łacińska i polska muza...*, s. 167.

<sup>32</sup> Por. A. Gorzkowski, *Bene atque ornate...*, s. 120–121.

<sup>33</sup> „Któż może znać rzeczy przyszłe? Życie nasze jest niepewne”.

<sup>34</sup> J. Budzyński, *Horacjanizm w liryce...*, s. 62. Tam też wskazano „miejsce Horacjańskie” w *Foricoenium 80*, zestawionym z *carm. III 1, 3*.

Parce, precor, primae ludum revocare iuventae,  
Insanisse semel sit, Cytherea, satis<sup>35</sup>.

Chociaż ukazanie miłości jako walki pozostaje w zgodzie z konwencjami elegii miłosnej, w której na różne sposoby pojawia się topos *militia amoris*<sup>36</sup>, a u Tibullusa znajdujemy skierowane do Wenery błaganie: „At mihi parce, Venus: semper tibi dedita servit/ Mens mea: quid messes uris acerba tuas?”<sup>37</sup>, wstępna partia elegii Kochanowskiego podąża zarówno inwencyjnie, jak i argumentacyjnie za *carm.* IV 1 Horacego (oba utwory mają zresztą inicjalny charakter w ramach książki<sup>38</sup>). Mamy tu do czynienia z zasygnalizowaniem niespodziewanego i przedsięwziętego w niestosownym czasie ataku bogini miłości, a także z podkreśleniem dojrzałości i stateczności „ja” lirycznego, broniącego się przed mocą uczucia:

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<sup>39</sup>.

Na dialog obu utworów wskazują także formuły słowne (*rursus, parce, precor, mater*). Potem, zdawałoby się, drogi poetów się rozchodzą. W drugiej części *carm.* IV 1 Horacy odsyła Wenus pod inny adres, do domu młodszego Paulusa Maksimusa; w części ostatniej zaś, po ostentacyjnym zadeklarowaniu braku zainteresowania miłością, eksploduje lirycznym wyznaniem namiętności do obojętnego Liguryna; znajduje ona ukojenie tylko w sennych marzeniach. Tymczasem elegia

---

<sup>35</sup> „Znów stajesz do boju, matko uzbrojonego w strzały Amora. Nie podoba ci się długotrwały pokój ze mną. Serce ledwo ozdrowiało z pierwszej rany, a oto znów srogi Amor przeszył mą pierś. Poniechaj, proszę, przywoływania igraszek pierwszej młodości. Cytereo, niechaj jednego wystarczy szaleństwa”.

<sup>36</sup> Por. R.O.A.M. Lyne, *Propertius and Tibullus. Early Exchanges*, w *idem, Collected Papers on Latin Literature*, New York 2007, s. 251–282. Na temat zastosowań toposu *militia amoris* zwł. s. 261 nn. Znakomite porównanie miłości do służby żołnierskiej przeprowadził Owidiusz w *El.* I 9 (*Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido...*)

<sup>37</sup> *Tib. El.* I 2, 98–100.

<sup>38</sup> Horacjański charakter retoryki w *El.* III 1 widać jeszcze wyraźniej, kiedy weźmie się pod uwagę elegię kończącą drugi cykl z *Elegiarum libri duo*. Jest to w tym zbiorze *El.* II 11, pożegnanie z Wenerą i z „Lidią”: „Nil mihi sit tecum, Venus, amplius! En age vectes,/ En age nocturnas accipe, diva, faces!” W kontekście tej „odprawy” bardziej uzasadniony retorycznie jest pierwszy wers *El.* III 1: „Rursus ad arma redis, [...] mater Amoris...” Horacy podejmując na nowo liryczną poezję miłości w *carm.* IV 1 zaczyna od pozornej *recusatio* nawiązując do szumnego złożenia broni, a zarazem lutni, do pożegnania z miłosnymi wojnami i wierszami, z rekwizytorium *militiae amoris* (pochodnie, łuki, łomy), a także z dumną Chloe („Vixi puellis puer idoneus/ et militavi non sine gloria;/ nunc arma defunctumque bello/ barbiton hic paries habebit...” *carm.* III 26).

<sup>39</sup> *Hor. Carm.* IV 1, 1–8. „Więc znowu chcesz, Wenero, wszczynać/ przerwane dawno wojny? Oszczędź, proszę, proszę,/ ja już nie jestem, jakim byłem,/ pod władzą cnej Cynary, więc przestań, słodziutkich/ matko okrutna Kupidynów,/ bo nie łatwo ulegać rozkoszным rozkazom,/ gdy dziesięć piątek mija; odejść, gdzie przymilne wzywają cię prośby młodzieży”; Horacy, *Dzieła wszystkie*, przeł. i oprac. A. Lam, Warszawa 1996, s. 104.



Kochanowskiego przynosi w dalszym ciągu refleksje nad sytuacją polityczną i ewentualnością wojny z Moskwą – strategię retoryczną „odpierania wroga” przenosi czarnoleski poeta na innego adresata – nieprzyjaciela zbrojnego nie w alegoryczny, lecz w rzeczywisty oręż, „Moskwicina”. To do niego, nie do Wenery, skierowane jest wezwanie „flecte pedem retro”. Pełni ono jednak tę samą funkcję, co u Horacego – zwodniczej retardacji<sup>40</sup>. U Wenuzyjczyka prowadzi ona do odsłonięcia miłosnego dramatu, u Kochanowskiego – do zadeklarowania wewnętrznego konfliktu serca, który nie jest z konieczności skazany na klęskę: „At mihi nil opus est externum quaerere bellum,/ Intus adest hostis, qui mea corda ferit./[...] Tu tamen, o pro qua bellum gerit ipsa Dione,/ Pasiphile, paci non inimica veni!”<sup>41</sup>. Ostatnia część elegii zawiera zatem deklaracje położone niejako „wbrew” czy „na przekór” Horacemu; przewija się tu *quodlibet* Tibullusowych motywów, zakończonych typową dla tego elegika wizją miłości sięgającej po, a nawet poza grób:

Tecum, Pasiphile, liceat mihi vivere et olim  
In gremio vitam deposuisse tuo<sup>42</sup>.

W ten sposób refleksja całkowicie zgodna nie tylko z konwencją elegijną, ale również z tradycją Tibullusa (i częściowo Propercjusza) została wpisana w Horacjański schemat retoryczny.

#### 4. Między słowami, między wierszami...

Dojrzałość imitacji Horacjańskiej Kochanowskiego polega właśnie na tym, że nie realizuje się ona na płaszczyźnie mechanicznego podstawienia formuł słownych, lecz poprzez „myślenie Horacym”, przetwarzanie idei, adaptację obrazów. Dokonuje się to u Kochanowskiego poprzez subtelną grę w tonie tak poważnym, jak żartobliwym. Ton serio obserwować możemy np. we wszczepleniu alegorii okrętu-ojczyzny z *carm.* I 14 do *Lyr.* 3, na co zwrócił uwagę już Budzyński<sup>43</sup>. Ton żartobliwy choćby w *Carmen macaronicum*, kiedy uczestniczący w agonie parenetycznym Ziemiańin, wchodząc w dialog z materią Wergiliańską (*Georgiki*) i Horacjańską (*Epoda* II), z przymrużeniem oka i z manifestacyjną przekorą deklaruje:

Nulli flecto genu, sum wolnus, servio nulli,  
Gaudeo libertate mea pewnoque pokojo.  
Non expono animam wiatris longinqua petendo  
Lucra neque occido biednum lichwiando człowiekum,  
Nec habeo wielkos, sed nec desidero, skarbos.  
Contentus sum sorte mea własnamque paternis

---

<sup>40</sup> W odniesieniu do *carm.* IV 1 zwrócił na to uwagę N. E. Collinge, *The Structure of Horace's Odes*, London 1961, s. 81.

<sup>41</sup> „Nie ma sensu, bym szukał zewnętrznej wojny – mam wewnątrz wroga, który godzi w me serce. Ty zaś, Pazyfilo, w imieniu której bój toczy sama Wenus, przybądź jako przyjaciółka pokoju”.

<sup>42</sup> „Z tobą, Pazyfilo, niechaj mi życie będzie dane, i kiedyś oddać ducha na twym łonie”. Na temat koncepcji miłości dozgonnej u Tibullusa por. O. Lyne, *Propertius and Tibullus*, s. 251–282.

<sup>43</sup> J. Budzyński, *Horacjanizm w liryce...*, s. 68–69.

Bobus aro ziemiā quae me sustentat alitque.  
Ipsi epulas nati cnotliwaque zōna ministrat  
Omne gotowa pati mecum, quodcumque ferat sors<sup>44</sup>.

Horacjanizm łacińskiego Kochanowskiego jest głęboko zakorzeniony w ideach przenikających twórczość Wenuzyjczyka. Z Horacjańskiego, i nie tylko Horacjańskiego tworzywa, z dostępnej w skarbcu *latinitatis* materii językowej, buduje czarnoleski poeta nowe konstrukcje, ogarniające większość „miejsc Horacjańskich” rozumianych znacznie szerzej niż *similitudo verborum*<sup>45</sup>. Taki zresztą program naśladowania wyznaczył już Petrarca w swym poetyckim liście do Flakka. Zwrócił tam wyraźnie uwagę na rozmaite funkcje tej liryki – pochwałę, nagane, szyderstwo, wyznanie miłości etc. – a zwłaszcza na unieśmiertelniający aspekt poezji:

Sculpunt que rigido marmore durius  
Heroas veteres sique forent, novos,  
[...]  
Sic vatū studiis sola faventibus  
Virtus perpetuas linquit imagines<sup>46</sup>.

Przede wszystkim jednak pokazał Kochanowski, że pod piórem Horacego stała się poezja liryczna formą pojemną, uniwersalną i doskonałą, odkrywającą różnorodne scenerie natury i pejzaże literackie, a także umieszczającą człowieka w cyklicznym wymiarze czasu i akceptującą zasadę *varietas* nie tylko w jej formalnym kształcie, lecz również w odniesieniu do świata przedstawionego.

Non me proposito temporis aut loci  
Deflectet facies; ibo pari impetu  
Vel dum feta uterum magna parens tumet,  
Vel dum ros nimis solibus aruit,  
Vel dum pomifero fasce gemunt trabes,  
Vel dum terra gelu segnis inhorruit<sup>47</sup>

Przestrzeń liryczna ukształtowana przez Horacego wydaje się najbardziej stosownym obrazem świata, który „i mienić, i musi się psować”.

---

<sup>44</sup> „Przed nikim nie padam na kolana, jestem wolny, nikomu nie służę, cieszę się mą wolnością i pewnym pokojem; nie powierzam swej duszy wiatrom szukając zamorskich zysków, ani nie uciskam biednego człowieka lichwą. Nie mam wielkich skarbów, ale ich nie pragnę. Jestem zadowolony ze swej doli i orzę ojcowskimi wołami własną ziemię, która mnie utrzymuje i karmi. Do stołu podają mi dzieci i cnotliwa żona, gotowa znieść wraz ze mną wszystko, co los zdarzy”. Por. Hor. *Ep.* 2: „Beatus ille, qui procul negotiis, / ut prisca gens mortalium, / paterna rura bobus exercet suis, / solutus omni foenore”.

<sup>45</sup> Zwraca na to uwagę Głombiowska, *Łacińska i polska muza...*, s. 203–210, mówiąc o Horacjańskich tematach i założeniach filozoficznych w *Lyricorum libellus*.

<sup>46</sup> „Które [wiersze] rzeźbią trwalej niż w twardym marmurze dawnych oraz nowych (jeśli będą) bohaterów [...] Tak dzięki staraniom poetów jedynie cnota zostawia trwałe obrazy”. Por. Kochanowski *Lyr.* 1 1–4; już Głombiowska (*Łacińska i polska muza...*, s. 207) dostrzegła tu wyraz przekonania, że zadaniem poezji jest opiewanie mężów, wyróżniających się cnotą.

<sup>47</sup> „Nie odciągnie mnie od wyznaczonego celu obraz żadnego miejsca ani czasu – z takim samym pójdę zapalem, czy to pęcznieje łono płodnej Natury, czy zbytni żar słońca pali rosę, czy strop ugina się pod ciężką od owoców gałęzią, czy gnuśna ziemia drętwieje od mrozu”.