

Monika Szczot

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Renesansowe imitacje horacjańskie w Polsce – teoria i praktyka literacka

Francesco Robortello w traktacie *Paraphrasis in librum Horatii qui vulgo „De arte poetica ad Pisones” inscribitur*, wydanym po raz pierwszy we Florencji w 1548 roku, przedstawia, zgodnie z tytułem, rozważania na temat poetyckich założeń Horacego. Rozwijając myśli antycznego tekstu, wykładowca Uniwersytetu Padewskiego i nauczyciel Jana Kochanowskiego zastanawia się nad celami, które przyświecają poecie¹. Słynne, sentencjonalne już zdanie z Horacjańskiej *Ars poetica* „aut prodesse volunt aut delectare poetae” (*Ars* 333) interpretuje w duchu wskazówek wenuzyjskiego poety. Jego zdaniem, nic nie są warci poeci, którzy nie wypełniają przynajmniej jednego ze wskazań: poeta powinien uczyć (*prodesse*) albo bawić (*delectare*), albo robić jednocześnie jedno i drugie. Użyteczność poetów, zdaniem padewskiego humanisty, dotyczy ich roli jako strażników zasad moralnych i społecznych. W nauce należy być jednak zwięzłym, a utwór powinien zawierać niewiele pouczeń (to omówienie Horacjańskiej wskazówki: „quidquid praecipies, esto brevis”: *Ars* 335). Zmyślenia w twórczości poetyckiej powinny podlegać zasadzie prawdopodobieństwa; zapewni to wiarygodność utworom, a poecie szacunek i sławę. Jest jeszcze jeden ważny aspekt pojawiający się u Horacego i Robortella: połączenie rzeczy

¹ Patrz: *Źródła wiedzy teoretycznoliterackiej w dawnej Polsce. Średniowiecze – renesans – barok*, wstęp, wybór i oprac. M. Cytowska i T. Michałowska, Warszawa 1999, s. 341–342.

poważnych z przyjemnością pozwoli pozyskać różnych odbiorców, ponieważ każdy bez względu na wiek i wykształcenie znajdzie ukontentowanie w utworze. Antyczny ideał „utile cum dulci” (łączenia przyjemnego z pożytecznym), wzmocniony autorytetem włoskiego humanizmu, pozostanie bliski Janowi Kochanowskiemu i jego twórczości, inspirowanej Horacym i innymi poetami epoki augustowskiej.

Humanistyczne zainteresowanie antykiem zaowocowało chęcią reaktywowania starożytnej rzeczywistości literackiej i kulturowej, a jedną z najważniejszych dróg do tego wiodących była teoria imitacji. W rzymskiej teorii literatury stopniowano wartościowość nawiązań do wcześniejszych wzorów, wyróżniając kilka ich rodzajów. Po pierwsze: tłumaczenie dosłowne (*interpretatio verbum pro verbo*), którego nie ceniono zbyt wysoko i o którym wzmianka znajduje się w chyba najchętniej przywoływanym w renesansie fragmencie *Ars poetica* (*Ars* 128–135)². Bardziej ceniono naśladowanie (*imitatio*), które zakładało podobieństwo pod względem formalnym i treściowym. Horacy w swojej poetyce za najważniejsze i najambitniejsze zadanie poety uważa emulację, czyli twórczy stosunek do tradycji, neguje natomiast wartość przekładu i „niewolniczej” imitacji. Kwintylijan pisze w *Institutio oratoria*, że „nihil autem crescit sola imitatione” (*Inst. orat.* X 2, 8), potwierdzając tym samym, że zadania imitacji są ambitne i jej celem jest tworzenie nowych wątków, a nie tylko niewolnicze powtarzanie. Rzymska i hellenistyczna teoria imitacji proponowała więc imitację twórczą, którą można jeszcze wzbogacić o postulowane przez Senekę naśladowanie opierające się na wielu wzorach. Najbardziej nośną i obrazową metaforą dla wyrażenia „wielowzorcowej” imitacji jest porównanie twórcy do pszczoły. Ta metafora pszczoły i miodu o proveniencji antycznej stanie się bazą dla rozważań Petrarcki, który zbuduje na niej własną koncepcję jedwabnika; poeta nie tylko wyszukuje wśród literackich poprzedników rzeczy najciekawsze, ale łączy tradycję z własnym

² Rozważania o imitacji antycznej, patrz: A. Fulińska, *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*, Wrocław 2000, s. 27–49.

ingenium i staje się twórczym imitatorem, a raczej emulatorem. W głośnym renesansowym sporze o cyceronianizm powróci problem mono- i poliimitacji, a Pico della Mirandola, polemizując z kardynałem Bembo, posłuży się Petrarkowskim pomysłem łączenia inspiracji płynących z różnych źródeł literackich z cechami własnego umysłu. Dopiero taki zabieg pozwala zaistnieć imitacji „właściwej”, czyli rozumiejącej; autor nie tworzy tylko centonu z zebranych kwiatów, ale na wzór Senecjańskiej pszczoły, dzięki prawdziwej imitacji, tworzy coś nowego, wyrażając również siebie i swój indywidualizm.

Jest jeszcze inna, ważna dla renesansowych humanistów, Horacjańska myśl zawarta w *De arte poetica liber*. Myśl ta, podejmowana już przez badaczy, wiąże się z teorią imitacji i zawiera pochwałę łączenia w jedną oryginalną całość tradycyjnych wzorów i nowych, współczesnych autorowi elementów. Horacy (*Ars* 285–288) chwali rzymskich poetów za to, że porzucili „ślady” greckie i wprowadzili do swojej twórczości pierwiastek rodzimy. Sam chlubi się, że przyswoił poezji łacińskiej greckie miary wierszowe. Kochanowski będzie doceniany za imitacje horacjańskie w utworach polskojęzycznych.

W Polsce XVI wieku ceni się Horacego jako poetę i jako teoretyka poezji. Popularność wiele razy wydawanego i komentowanego listu do Pizonów określiła estetykę renesansową i przyczyniła się do naśladowania liryki antycznego poety. Od połowy XV wieku Horacy był przedmiotem wykładów na Uniwersytecie Krakowskim. Warto dodać, że objaśniano i czytano również innych poetów: Wergiliusza, Owidiusza, Marcjalisa, Tibullusa i Propercjusza. Wzory imitacji poetów antycznych dał polskim poetom Filip Buonaccorsi, zwany Kallimachem, nawiązujący głównie do poetów doby augustowskiej – twórców elegii łacińskiej. Wzorami jego byli również Katullus i Marcjalis. Napisany w Polsce zbiór *Fannietum*, adresowany do Fanni Swentochy, przynosi znajomość topiki miłosnej elegików rzymskich, zapożyczenia motywów, tematów i pomysłu na układ całego zbioru, który dzięki zasadzie *variatio* nie nuży jednostajnością. Znajdziemy w utworach Kallimacha wiele similiów językowo-stylistycznych z tekstami

rzymskiej elegii miłosnej³, ale chyba najciekawsza jest przejęta właśnie z elegii starorzymskiej i później obecna w łacińskich elegiach Kochanowskiego konwencja, mieszająca realia z fantazją literacką. Dzięki temu zabiegowi tworzy się specyficzny portret kochanki, na poły realny, na poły nierzeczywisty i idealizowany przez miłość, a rozpiętość emocjonalna zbioru sytuuje jego autora w kręgu najciekawszych humanistycznych imitatorów. Kallimach realizuje również zasady poliimitacji, czerpiąc inspirację z różnych antycznych źródeł; oprócz starożytnych elegików i epigramatyków naśladuje Horacego, posługując się strofą saficką i wierszem asklepiadejskim.

Zarówno Kallimach, jak i wędrowny humanista niemiecki Konrad Celtis, autor wzorowanych na Owidiuszu *Amores*, zainicjowali pisanie łacińskich elegii miłosnych w Polsce. Znają i naśladują elegików renesansowi poeci łacińscy, jak na przykład Jan Dantyszek, którego zapożyczenia z antyku są wyważone i subtelne. Jego poezja w dużej mierze ma charakter okolicznościowy i dotyczy działalności politycznej i kościelnej, traktuje o ważnych wydarzeniach z życia poety. Twórczość ta, wzbogacana podróжами i lekturami, kielkowała pod wpływem Pawła z Krosna – dobrego znawcy i wielbiciela literatury greckiej i rzymskiej; wykładał on na Uniwersytecie Krakowskim starożytną literaturę łacińską, w tym *Eneidę* Wergiliusza, *Heroides* Owidiusza, Lukana. Antyczna wersyfikacja i topika użyta przez Krośnianina we własnych utworach literackich o bieżącej i religijnej tematyce była cenną próbą włączenia tej poezji w krąg kultury humanistycznej.

W opracowaniach na temat recepcji rzymskiej elegii miłosnej w Polsce przywołuje się, jako przykład imitacji inspirowanej twórczością Owidiusza, a przede wszystkim jego miłosną topiką z *Amores*, erotyczny utwór Dantyszka z 1517 roku *Ad Gryneam*, który zawiera pożegnanie z ukochaną o mitologicznym imieniu, będącym jednym z przydomków Apollina. Wiersz ma swoje źródło w autentycznym wydarzeniu z życia poety, który jako poseł

³ Por. skrupulatne studium J. Domańskiego, *De Philippo Callimacho elegicorum Romanorum imitatore*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1966, s. 9–138.

w Innsbrucku przeżył romans, przerwany przez rozkaz wyjazdu. Z powodu nagłego rozstania z kochanką zrodziła się harmonijna pod względem stylistycznym, językowym i kompozycyjnym elegia miłosna, wykorzystująca antyczne wzorce zgodnie z humanistycznymi (głównie włoskimi) założeniami twórczości lirycznej. Utworowi patronuje przede wszystkim Owidiusz i jego elegie miłosne, ale pobrzmiewają w liryku również inne teksty tego poety, jak *Tristia*, *Heroides* i *Metamorphoses*.

Często zapomina się o tym, że Klemens Janicki, który inspirował się przede wszystkim „płaczliwymi” elegiami Owidiusza (*Tristia* i *Epistulae ex Ponto*), pisany przez antycznego poetę już na wygnaniu, znajdował upodobanie również w lekturze *Amores*. Wyrażna jest zależność poety z Januszkowa od melancholijnych wierszy Tibullusa, który marzy o szczęśliwym życiu z kochanką na wsi. Utwór Janickiego napisany na urodziny Krzyckiego (*Var. Eleg. 2*) ma wiele elementów wspólnych z elegią I 7 Tibullusa, chwalać dzień urodzin Messali.

Jeśli Janicjusz, inspirowany wygnańczymi elegiami Owidiusza, znajduje się na jednym biegunie twórczości elegijnej, to Jan Kochanowski ze swoim zbiorem *Elegiarum libri IV*, wydanym w Krakowie w 1584 roku, sytuuje się na biegunie *res amores*. Robortello w swojej *Paraphrasis in librum Horatii...* wskazuje, że już na greckim etapie rozwoju gatunku elegia była zróżnicowana tematycznie; mówiła o prawach, obyczajach, wojnie, moralności i miłości. Dla Scaligera w *Poetices libri VII* elegia jest utworem o tematyce miłosnej i żalobnej (epicedia, epitafia) i może także przyjmować formę listu, jak w twórczości Owidiusza (*Heroides*, *Tristia*, *Epistulae ex Ponto*)⁴. Może warto tu przypomnieć, że w okresie odrodzenia znajomość różnic genologicznych zaowocowała imitacją „wieloraką”, uwzględniającą różne wzory w zależności od gatunku, na przykład dla epepei były to wzory Homera i Wergiliusza, dla epigramu – Marcjalisa, Katullusa i poetów *Antologii greckiej*, dla elegii – Owidiusza, Tibullusa i Propercjusza, dla pieśni – Horacego. Tomikiem

⁴ Por. *Poetyka okresu Renesansu. Antologia*, wybór, wstęp i oprac. E. Sarnowska-Temeriusz, Wrocław 1982, s. 296–297.

łacińskich elegii Kochanowskiego rządzi charakterystyczna dla zbiorów poetów augustowskich zasada *variatio*. Odnajdziemy ją zresztą we wszystkich zbiorach poezji Kochanowskiego: zarówno tych pisanych po łacinie, jak i tych stworzonych po polsku.

Badacze wielokrotnie podkreślali związki elegii polskiego poety z rzymską elegią miłosną Tibullusa i Propercjusza. Zofia Głombiowska po wnikliwych analizach wykazała, że tym bliższym Kochanowskiemu w elegiach pozostaje jednak Propercjusz⁵. To jego dokładny i zindywidualizowany portret Cynthii wpłynął na kreację Lidii; choć samo imię zaczerpnął Kochanowski zapewne z pieśni Horacego (por. I 8, I 13, I 25). Był Propercjusz również wzorem erudyty, to jego reminiscencje mitologiczne i ambicje aitiologiczne wpływają na pojmowanie elegii jako poezji uczonej, a rozważania na temat własnej twórczości i wielkości, wraz z przykładem *recusatio*, pozwalają czytać elegie antycznego i renesansowego poety w duchu metaliterackim. W księdze III i IV zbioru elegii, zdaniem badaczy, jest już Kochanowski pod większym wpływem Tibullusa. Echa tego poety, chwającego wieś i jej obyczaje, pobrzmiwają wspólnie z motywami Horacjańskimi w *Pieśni świętojańskiej o Sobótce*.

Poeci polscy piszący po łacinie, jak Paweł z Krosna, Andrzej Krzycki, przywoływani już Jan Dantyszek czy Klemens Janicki, naśladują horacjańską strofikę, a niektórzy z nich nabierają w tym terminowaniu metrycznym u wenuzyjskiego poety dużej biegłości. Paweł z Krosna w *Carmen laudes poeticae artis continens et quod poemata immortalia sint et incaduca demonstrans* (*Carm.* XIII) jako jeden z pierwszych horacjanistów w Polsce nawiąże do ód III 30 i IV 9 antycznego autora, snując refleksje o nieśmiertelności poety i jego dzieła⁶. Idea ta znajdzie swoje ukoronowanie w *Pieśniach* Jana Kochanowskiego (np. I 10, II 24). Andrzej Krzycki, uczeń

⁵ Z. Głombiowska, *Inspiracje Propercjańskie w elegiach Jana Kochanowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 3, s. 5–28; eadem, *Elegie łacińskie Jana Kochanowskiego. Dwie wersje*, Warszawa 1981.

⁶ Por. interesujące rozważania E. Sarnowskiej-Temierusz, *Horacjańskie drogi w staropolskim myśleniu o poezji: poszukiwanie nieśmiertelności*, w: *Horacy i polski horacjanizm*, Warszawa 1993, s. 52–61.

Krośnianina, jest ceniony za klasyczne wykształcenie, dobrą znajomość autorów starożytnych (Plauta, Katullusa, Horacego, Wergiliusza, Owidiusza, Tibullusa, Propercjusza, Juwenalisa, Marcjalisa, Platona, Cyclerona, Pliniusza) i nowołacińskich (Antoniusa Codrusa Urceusa i Angelusa Politianusa). Poezja Krzyckiego w sferze wartości i estetyki przesiąknięta jest łacińskim antykiem, ale jest to, co godne uwydatnienia, tradycja przyswojona i łącząca elementy przeszłości z *ingenium* poety. W jego imitacjach wzorów rzymskich podkreśla się wpływy współczesnej twórcy poezji włoskiego humanizmu, a czytelnik odbiera tę twórczość jako harmonijną całość, łączącą elementy antyczne, średniowieczne i renesansowe.

Kochanowski zapewne w czasie swoich studiów w Padwie poznał współczesne poetyki Marca Girolama Vidy (*Poetica*, 1527), Pietra Bemba (*De imitatione*, 1513), Speronego Speroniego (*Dialogo della Retorica*, 1542), czytał i komentował główne poetyki starożytności: Arystotelesa, Horacego i Pseudo-Longinusa⁷. *Imitatio antiquorum* w wykonaniu Kochanowskiego zaowocowała, podkreślaną często przez badaczy, indywidualnością i próbami oryginalnego ujęcia antycznych wzorów, czerpanych z „powszechnego dobra” albo, jak wolą niektórzy, „wiecznej topiki”, która staje się własna przez asymilację i umieszczenie w nowych ciekawych kontekstach literackich. Kochanowski naśladuje Horacjańskie słownictwo, frazeologię, metrykę, korzysta z motywów, tematów, eklektycznej filozofii horacjańskiej.

Obok wiernych adaptacji i swobodniejszych parafraz, znajdziemy wśród utworów czarnoleskiego poety nawiązania do motywów, tematów, czyli coś, co określa się mianem reminiscencji, aluzji czy ech horacjańskich. Kochanowski, zgodnie z zaleceniami Horacego i zasadami humanistycznej imitacji, adaptował utwór starożytny do warunków polskich, redukując antyczny koloryt i pogańskie treści; ma to miejsce zwłaszcza w poezji pisanej po polsku.

⁷ Próba całościowego ujęcia horacjanizmu w twórczości Jana Kochanowskiego, patrz: J. Budzyński, *Horacjanizm w liryce polsko-lacińskiej renesansu i baroku*, Wrocław 1985, s. 53–90; idem, *Jan Kochanowski horacjanista polski i laciński*, w: *Jan Kochanowski w czterechsetlecie śmierci*, red. S. Nieznanowki i J. Świąch, Lublin 1991, s. 99–118.

Horacjanizm w epoce nowożytnej rozpoczął się od imitacji miar wierszowych wenuzyjskiego poety, a Kochanowski odkrył nie tylko strofikę, ale też całe bogactwo tej poezji i tutaj pozostają mu bliscy nie tyle padewscy humaniści, którzy raczej podziwiali rzymskich elegików i Petrarcę, ile francuska Plejada. W duchu horacjańskim utrzymane są dwa tomy czarnoleskiego poety: *Lyricorum libellus* i *Pieśni*. Nawiązania i reminiscencje z Horacego odnaleźć można również w *Foricoeniach* i *Fraszkach*, ale tutaj jednak głównym wzorem klasycznym jest poezja Anakreonta i epigramy z *Antologii greckiej*, znajdziemy tu także inspiracje z Katullusa i Marcjalisa.

Łaciński zbiór *Lyricorum libellus*, opublikowany w roku 1580 w Krakowie w drukarni Łazarzowej, łączy z księgą IV *Carmina* Horacego zasada tematycznej *variatio*. Znajdziemy więc w tym zbiorze ody polityczno-patriotyczne, utrzymane w podniosłym i zbliżonym do Horacego klimacie wysławiania Augusta – princepsa i wodza, utwory refleksyjne i erotyczne. Łacińskie ody Kochanowskiego twórczo i oryginalnie imitują antyczne miary wierszowe (strofę alcejską, asklepiadejską, saficką, archilochijską), pojawia się w nich naśladownictwo Horacego w aspekcie językowym, stylistycznym i tematycznym, ale, co najważniejsze w założeniach renesansowej imitacji, służy to wyrażaniu współczesnych politycznych problemów, spraw obyczajowych i refleksji osobistych. Przywołane na początku tego artykułu poglądy Horacego z jego *Ars poetica* w interpretacji Robortella, że poezja powinna albo uczyć, albo bawić, albo łączyć obie te funkcje, szczególnego znaczenia nabierają w odniesieniu do tomiku 12 łacińskich ód polskiego poety. Oprócz pieśni o charakterze patriotyczno-moralistycznym, znajdziemy w zbiorze utwory, których główną funkcją zdaje się postulowane przez Wenuzyjczyka *delectare*. Jednym z takich utworów jest oda XI *In equum*, warta zastanowienia i interpretacji, choćby ze względu na to, że w zabawnej formie realizuje postulaty twórczej imitacji czy nawet emulacji.

Oda mówi o upadku z konia i może to być osobiste zdarzenie, zwłaszcza że poeta odmalowuje je realistycznie: zrzucił go z grzbietu koń „zdradliwy” i omal nie zabił. Smutny skądinąd wypadek opisany jest jednak w sposób komiczny i satyryczny,

a poeta popisuje się znajomością mitologii, przywołując postaci mityczne, które zginęły z powodu koni: Bellerofonta, Hipolita, Glaukosa i Faetona. Tekst nawiązuje do trzech ód Horacego. Antyczny poeta przeklinał w nich drzewo, które upadając, omal go nie zabiło (II 13) albo wracał myślami do tego smutnego zdarzenia (II 17, III 8). Między utworami renesansowego i starożytnego poety istnieją związki intertekstualne, ale Kochanowski stara się unikać bezpośrednich zapożyczeń i oda otwiera tym samym wiele możliwości interpretacyjnych. Czarnoleski poeta w podzięcie za ocalenie składa ofiary nimfie i obiecuje, że będzie to robić aż po kres żywota. Horacy za uratowanie życia wdzięczny był Faunowi i co roku na pamiątkę tego zdarzenia na kalendy marcowe dziękował Bachusowi, wraz z Mecenasem racząc się winem. Druga część utworu Kochanowskiego jest hymnem kletycznym na cześć nimfy i przywołuje skojarzenia z innym utworem Horacego – *carmen* III 13, pisany na cześć źródła Banduzji, a poświęconym pochwale okolic Sabinum. Pieśń ta zaliczana jest przez badaczy do utworów hymnicznych, choć warto pamiętać, że Horacy (a za nim również Kochanowski) tworzy wariacje na temat hymnu, bawiąc się jego częściami składowymi lub tylko z lekka je zaznaczając.

Oda Kochanowskiego może jednak mieć sens metaforyczny, jeśli będziemy czytać ją właśnie w poetyce hymnu, a konia potraktujemy jako mitologizm, ewokujący estetyczne pojęcia twórczości lirycznej. Koń może być Pegazem, koniem Apollina i wtedy utwór zyskuje znaczenie metaliterackie. W wymienionych odach Horacego ważną rolę odgrywa poezja; nawet w zaświatach w czasie swej pozornej śmierci, spowodowanej niewdzięcznym drzewem, poeta zachwyca się pieśniami starożytnych poetów: Alkajosa i Safony (II 13). Pieśń na cześć źródła Banduzji jest tekstem o poetyckiej metamorfozie źródła realnie istniejącego w źródło natchnienia i lirycznej inspiracji. Może właśnie poecie (czy też: poetom) chodziło o taką grę znaczeń dosłownych i przenośnych. Realne, a nawet realistyczne pozostają sceny składania ofiar bóstwu jako wotum dziękczynnego i brzmiąca jak przepowiednia w ustach Horacego obietnica, że rozśławi źródło i okolice Sabinum mocą swojego talentu. Źródło i jego nimfa wtedy będą znane, gdy poeta będzie

czytany i podziwiany. Ofiara składana źródłu ma wówczas znaczenie podwójne: jedno ściśle związane z obyczajami religijnymi i dotyczące obowiązków człowieka wobec bóstwa (oczywiście, w tekście Kochanowskiego jest to tylko aspekt estetyczny związany z imitacją poetycką) i drugie – mniej widoczne, apelujące do bardziej wrażliwego czytelnika: poeta składa ofiarę swojej twórczej inspiracji i marzy o poetyckiej chwale dla siebie w zamian za rozślawienie źródła (Horacy) albo czci nimfę (podobnie jak Horacy czcił Fauna, Bachusa czy nimfę Banduzję), ponieważ koń-Pegaz go zawiódł (Kochanowski).

Wahanie między realnym a boskim adresatem, między dosłowną a metaforyczną wymową utworu staje się też innowacyjnym zabiegiem, który Kochanowski wprowadza w tradycyjną strukturę hymnu. Poeta rozbudowuje grę z poetyką hymnu i nie tylko żongluje jego elementami składowymi (już Horacy doskonale łączył w swojej twórczości elementy hymnu i modlitwy), ale także pokazuje, jak można napisać nie tyle hymn bez bóstwa, ile „antyhymn”, wykorzystując typowe dla hymnu wyróżniki formalne i topiczne w formie zaprzeczonej. Dla porównania (i zabawy czytelnika) w drugiej części utworu zamieszcza właściwy hymn na cześć nimfy, tym bardziej wyjaskrawiając estetyczną grę z poetyką gatunku. W części ekspozycyjnej tej złożonej pieśni przywołuje adresatów utworu: konia – hańbę czworonogów – i nimfę z łąki. Część ilustracyjną wypełniają epitety (w wypadku konia – negatywne) i opis nieszczęśliwego zdarzenia, które skończyło się szczęśliwie dzięki pomocy tajemniczej nimfy. Pojawiają się tutaj również echa aretologii, która już w hymnach greckich charakteryzowała bóstwo, wyjaśniała jego epitety i przytaczała mityczne opowieści z życia boga; często miała charakter ajtiologiczny. Tutaj odnajdujemy wyliczenie wad konia: nie został stworzony do wyścigów ani do cyrkowych akrobacji, ani do walki na polu bitwy, ani nawet do jazdy na prostej drodze, bo i wtedy może się potknąć; oraz zalet nimfy: miejscem jej pobytu są kwietne łąki, ale przede wszystkim ratuje nieszczęśliwych podróżnych albo – w naszej literackiej interpretacji – niespełnionych poetów. Kochanowski, idąc za wzorem Horacego, włącza w poetykę hymnu elementy

modlitwy: jest nim obietnica złożenia ofiar dziękczynnych dla swojej boskiej wybawicielki. I znowu poeta bawi się z czytelnikiem, bo w części salutacyjnej utworu obiecuje czcić nimfę co rocznymi ofiarami, a koniowi grozi, że ukarze go pracą w kieracie nad szybem soli – to element typowo polski wprowadzony przez Kochanowskiego jakby na potwierdzenie imitacyjnych założeń włączania do antycznych wzorów rodzimych elementów⁸.

Jedną z postaci, przywoływaną przez Kochanowskiego w odzie *Ad equum*, jest Bellerofont, który dzięki zaczarowanym wodzom od Ateny ujarzmił Pegaza i walczył na nim z Chimera i Amazonkami, ale gdy usiłował wlecieć do nieba, Pegaz zrzucił jeźdźca. Jeśli koń jest metaforą nieudanych wzlotów poetyckich, to nimfa, nasuwająca skojarzenie z nimfą Banduzją z *carmen* III 13 Horacego, będzie lekiem na nieudane liryczne pomysły i źródłem poetyckiego natchnienia. Pomysłowa imitacja Kochanowskiego posługuje się wypracowaną przez Horacego formą modlitewno-hymniczną, ale poeta idzie dalej i na tle antycznego wzorca tworzy własne kontaminacje, wariacje, a nawet negacje gatunkowe.

Foricoenium 60 *In culicem* Jana Kochanowskiego, wzorowane na epigramie Meleagra, greckiego poety z I wieku przed naszą erą, nie tylko należy do grupy lekkich żartobliwych utworów, które Grecy określali mianem *παίγνια* (*paignia*), ale pokazuje, jak twórcza renesansowa imitacja łączy w synkretyczną całość tradycje grecką i łacińską. Utwór czarnoleskiego poety, w porównaniu ze starożytnym epigramatem, zostaje wzbogacony o nowe treści, nowe intertekstualne nawiązania; rozszerza się przestrzeń literacka epigramu i tym samym utwór erotyczny Meleagra, w którym antyczny poeta prosił komara o sprowadzenie Zenofili i obiecywał mu za ten „bohaterski” czyn atrybuty Heraklesa – lwią skórę i maczugę – staje się epigramem miłosno-literackim, gdzie poeta pokazuje swoją erudycję, zdolności pomysłowego naśladownictwa i poczucie humoru.

⁸ Zwróciła już na to uwagę w swojej próbie odczytania tej ody Z. Głombiowska, *Łacińska i polska muza Jana Kochanowskiego*, Warszawa 1988, s. 201.

Quid mihi, parve culex, immitti saucio amore
 Tristis ad ingratas occinis auriculas?
 Ad Pholoen potius querulos converte susurros,
 Atque haec oblita blandus in aure cane:
 “Janus te, o Pholoe, manet, at tu ferrea dormis,
 Et juvenem lenta conficis usque mora.”
 Quod si forte tuo surrexerit excita cantu,
 Atque in complexus venerit illa meos,
 Vergiliana, culex, tibi praemia scito parata,
 Ut nunquam in chartis emoriare meis⁹.

Epigram Kochanowskiego, podobnie jak grecki wzór, obfituje w mnożone przez poetę *adynata*, które wynikają z erotycznej tematyki utworu, a pochwały na cześć komara (zestawianego w epigramie Meleagra z Heraklesem) oscylują na granicy karykatury. Takie zabiegi komicznego kontrastu znajdziemy w epigramach satyrycznych *Antologii palatyńskiej*. Antyczny epigram komplikował sytuację liryczną, wykorzystywał jaskrawe przeciwieństwa dla twórczego zderzania literackich motywów i toposów. Te kontrasty w epigramie Kochanowskiego zostają pogłębione o warstwę intertekstualnych odwołań do przypisywanego Wergiliuszowi poematu *Culex* o bohaterskim komarze, który ratuje pasterza przed ukąszeniem jadowitego węża, choć sam ginie. Obudzony przez niego pasterz zabija komara, a dopiero potem dostrzega czającego się węża i zaczyna rozumieć, że zabił własnego zbawcę. W poemacie

⁹ Epigram cytuję według wydania: J. Kochanowski, *Dzieła wszystkie*, t. 3, Warszawa 1884, s. 219.

Dlaczego mnie, mały komarze, zranionemu okrutnym Amorem
 Smutno brzęczysz do niechętnych uszu?
 Do Foloe lepiej zwróć żalodne szeptu,
 I jej obojętnej słodko do ucha śpiewaj:
 „Jan na ciebie, Foloe, czeka, a ty nieczuła śpisz,
 I młodzieńca dręczysz ospałą zwłoką”.
 A jeśli przypadkiem wstanie obudzona twoim śpiewem,
 I przyjdzie w moje miłosne objęcia,
 Wiedz, komarze, że Wergiliuszowa nagroda czeka na ciebie,
 I zawsze w moich wierszach żyć będziesz. (przeł. – M.S.)

Culex głos zabiera komar (nie bez powodu Kochanowski ten utwór przywołuje w swoim *foricoenium*), który przybywa z gorzkim wyrzutem do śpiącego pasterza i domaga się dla siebie godnego pogrzebu. Epigramy i poemat o komarze łączy element parodystyczny. Pointa epigramu Meleagra wykorzystuje mit o Heraklesie na potrzeby utworu erotycznego, a Kochanowski pozostaje w sferze aluzji literackich. Brak u niego mitu o antycznym herosie. Ten eliptyczny zabieg może być odczytywany w aspekcie twórczej imitacji, ale może być on także polemiczną figurą retoryczną, której sens i znaczenie w pełni możemy zrozumieć, gdy zestawimy grecki wzorzec z renesansowym utworem.

Personifikacja komara w obu epigramach jest nie tylko pomysłem literackim, ale może być ona odczytywana jako wyraz pragnień intelektu, duszy czy – w tym wypadku – serca. Nie bez znaczenia pozostaje zawieszenie utworu między powagą a żartem, cierpieniem a ludycznością, uruchamianą w utworze antycznego poety przez postać Heraklesa, a w epigramie renesansowym przez nawiązanie do tradycji poematu heroikomicznego; *Culex* pisany jest heksametrem i ta wzniosła forma zderzona z lekką treścią wywołuje efekt komiczny. Epigram Kochanowskiego może być czytany jako epigram miłosny, ale warstwa erudycyjna czyni z niego przede wszystkim utwór metaliteracki; poeta rozszerza utwór o jeden dystych w porównaniu z Meleagrem. Drobny epigram miłosny w imitacyjnych zabiegach Kochanowskiego otwiera się na tradycję formy epickiej. Dzieje się to przez nawiązanie do *heroicomicum*, ale pokazuje to wyczucie smaku poety, który mityczną ludyczność zastąpił grą z tradycją genologiczną. Ważna jest również zmiana imienia dziewczyny; grecka Zenofila w łacińskiej fraszce przybiera imię Pholoe. Nie chodzi tu zapewne tylko o to, że imię to pojawia się w *foricoenium* 50 *Ad Pholoen*, w którym adresatka, zapewniona o wierności kochanka, obiecuje przyjść na spotkanie o zachodzie słońca. Obie fraszki łączy więc pewna akcja fabularna. Dla tej interpretacji ważniejsze jest, że Pholoe jest imieniem, które znajdziemy w pieśniach Horacego i elegiach Tibullusa. Pholoe Horacego jest młodą, płochą i „grzeszącą niestatkami” dziewczyną (II 5), która ma do tego prawo, w przeciwieństwie do niemłodej

już żony Ibykosa, bo tej zabawy i tańce już nie przystoją (III 15). Utwór ten zainspirował zapewne pieśń I 19 Kochanowskiego, o incipicie *Żal mi cię, niebogo*. W *carmen* I 33 Horacego i elegii I 8 Tibullusa Pholoe nie odwzajemnia miłości zalotników i to zbliża te teksty do cierpiącego kochanka we fraszce Kochanowskiego.

Epigram czarnoleskiego poety pokazuje świetną znajomość literatury antycznej, a przez dialogi intertekstualne z greckimi i łacińskimi poetami starożytności fraszka zyskuje znaczenie metaliterackie. Renesansowy epigram dzięki emulacyjnym zabiegom przekształca się z epigramu miłosnego w epigram literacki. To już nie jest scenka miłosna Meleagra, ubrana w satyryczno-mityczny kostium, choć niewątpliwie poecie udaje się ocalić ludyczną aurę greckiego epigramu. *Poeta doctus* pokazuje, że erudycyjne koncepty też dostarczają estetyczno-intelektualnej przyjemności. Jest więc epigram Kochanowskiego, stworzony według zasady „*utile cum dulci*”, jednym z najlepszych wcieleń twórczej i synkretycznej *imitatio*.

Liryczne imitacje Jana Kochanowskiego i osiągnięty przez nie artyzm staną się wzorem dla późniejszych poetów, a w epoce baroku Maciej Kazimierz Sarbiewski wśród godnych naśladowania twórców, obok Wergiliusza i Horacego, wymieni również czarnoleskiego poetę. W tworzonej przez Sarbiewskiego „parodii chrześcijańskiej” nie ma już jednak jedności znaczeniowej między klasycznym a nowołacińskim wzorcem, jest często tylko podobieństwo formalne. Ta jedność ideowo-estetyczna była immanentną cechą imitacyjnych dążeń renesansu.