

PRZEKŁADY – ARCHIWALIA

Colloquia Litteraria
UKSW
2/2016

WOJCIECH KOPEK

KONCEPCJA ARTYSTY I KONFLIKT POKOLENIOWY W *LIŚCIE DO PIZONÓW* HORACEGO. GŁOSA DO ANTYCZNEJ KRYTYKI LITERACKIEJ

Roy Kenneth Hack¹ w 1916 roku wskazał na interesujący paradoks, obecny w badaniach nad *Listem do Pizonów* Horacego. Otóż w analizach struktury listu ukształtowały się dwie „szkoły”. Pierwsza, reprezentowana przez Eduarda Nordena², uznawała *De arte poetica* za *isagoge*, zarys krytyki i teorii literatury; druga natomiast, reprezentowana przez Oskara Weissenfelsa³, badała *Ars* jako list. Paradoks wynikał z faktu, że *isagoge* jako traktat musi być skomponowana według ustalonego schematu logiczno-retorycznego, natomiast list pisano w lekkim i luźnym stylu konwersacyjnym. A zatem *Ars* jednocześnie ma i nie ma określonej struktury⁴.

Według tego pozornego paradoksu Charles Oscar Brink skonstruował współcześnie jedną z fundamentalnych prac poświęconych krytyce Horacjańskiej: *Horace on Poetry*, poddając analizie teoretyczno-krytyczny i poetycki wymiar utworu. Obrany przez badacza sposób analizy skierował uwagę na nader interesujący problem, jakim jest odbiorca *Sztuki Poetyckiej*, którego wyznacza forma zarówno

¹ Roy Kenneth Hack, *The Doctrine of Literary Forms*, „Harvard Studies in Classical Philology” 1916, Vol. 27, s. 1–65 (szczeg. 11–14)

² Eduard Norden, *Die Composition und Literaturgattung der Horatizischen Epistula ad Pisones*, „Hermes” 1905, XL, s. 327–32.

³ Oskar Weissenfels, *Aesthetisch-kritische Analyse der Ep. ad Pis. von Horaz*, „Neues Lausitzisches Magazin” 1880, LVI, s. 118–200.

⁴ Charles Oscar Brink, *Horace on Poetry. Prolegomena to the Literary Epistles*, vol. I, Cambridge 1963, s. 15 n.

której nie spychają do opozycyjnej sfery *otium*. Nie była to postawa powszechna, o czym świadczą listy do Lolliusza (I 2; I 18), w których Horacy uczula poszukującego patrona młodego poetę na specyfikę relacji klienckiej⁵, na brak zrozumienia poetyckich fascynacji twórcy ze strony nobila-patrona. To, co dla poety jest treścią życia, dla patrona może być zaledwie rozrywką, i to nudną w porównaniu z polowaniem. Te dwie relacje: ojca i syna oraz patrona i klienta, sięgają trudnego do określenia oporu rzymskiego społeczeństwa wobec nie tylko nowinek literackich i kulturowych, lecz w ogóle wobec poezji⁶.

Stąd też w *Liście do Pizonów* Horacy nie mógł wyjść poza konkretną koncepcję literatury, która apriorycznie wyznaczyła zasadnicze postulaty dotyczące „kształcenia poety”, porównywalne z postulatami „kształcenia mówcy”. Doskonałym przykładem tego typu zewnętrznej krytyki jest Kwintylian, który analizował wartość literatury w perspektywie walorów edukacyjnych na poszczególnych szczeblach rozwoju dziecka i młodzieńca. Nic więc dziwnego, że literaturę „autonomiczną”, a zatem zamkniętą na potrzeby edukacyjne (np. nauki gramatyki, lub jako *exemplum* etyczne) Kwintylian postanowił całkowicie wykluczyć z systemu edukacji (Quint. Inst. I 8, 6).

* * *

Jednakże rola poety została w świecie antycznym sformułowana na długo przed Horacym, a nawet przed Arystotelesem i Platonem⁷, chociaż to właśnie w klasycznym okresie rozwoju literatury greckiej pojawiło się jedno z niewątpliwie najciekawszych ujęć, zaprezentowane

⁵ Egon Flaig, *Zrytualizowana polityka. Znaki, gesty i władza w starożytnym Rzymie*, przekł. i oprac. Leszek Mrozewicz, Aurelia Pawlicka, Poznań 2013, s. 13–20.

⁶ Michael von Albrecht, *A History of Roman Literature. From Livius Andronicus to Boethius*, t. 1, Leiden–New York–Köln 1997, s. 7–48.

⁷ Rosemary Harriott, *Poetry and Criticism Before Plato*, London 1969, s. 148–160; Malcolm Heath, *Hesiod's Didactic Poetry*, „The Classical Quarterly” 1985, Vol. 35, No. 2, s. 245–263; Andrew Ford, *The Origins of Criticism, Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, Princeton 2002, s. 113–130 [Pindar i Bakchylides]; Grace M. Ledbetter, *Poetics before Plato*, Princeton 2002, s. 1–7.

w stworzonej w stylu staroattyckim komedii *Żaby* Arystofanesa⁸. Komedioopisarz, włączając w obręb swoich sztuk materiał literacki na równi z fabularnym, stworzył pierwszą poważną szkołę krytyki sztuki. W słynnym sporze między Ajschylosem i Eurypidesem zderzył dwa modele krytyki – literacki i społeczno-polityczny. Bohaterowie sztuki, postaci wyraźnie wzorowane na dwóch greckich tragicznych, analizowali dzieła przeciwnika w swoistym agonie literackim – instytucji, której rola krytyczna była znana przynajmniej od czasów *Hymnów Homeryckich*, a zapewne już w czasach Homera⁹.

Tradycja agonu i oparcie drugiej części komedii na schemacie sporu-walki ustaliły możliwy przebieg fabuły. Młodszy poeta – pretendent do lauru, wyzywa starszego, o już ustalonej reputacji. W trakcie sporu poeci badają swój warsztat, styl, leksykę, metrum, sposoby kształtowania postaci i fabuły tragicznej. W tym sporze żaden nie może zdobyć przewagi. Dopiero w momencie przejścia od kwestii typowo literackich do kwestii szerszych – społeczno-politycznych, zaczyna rysować się wyraźna granica nie tylko między dwoma sposobami krytyki, ale w ogóle między dwoma zasadniczymi modelami literatury. Punktem zwrotnym jest pytanie o społeczną rolę poety:

⁸ Zachary P. Biles, *Aristophanes and the Poetics of Competition*, Cambridge 2011, s. 211–256.

⁹ Por. Jacob Burckhardt, *History of Greek Culture*, trans. Palmer Hilty, New York 1963, s. 104–114; 263–265; Jerzy Danielewicz, *Morfologia hymnu antycznego*, Poznań 1976, s. 20–35, 48–49; Walter J. Ong, *The Agonistic Base of Scientifically Abstract Thought*, „Proceedings of the American Catholic Philosophical Association” 1982, Vol. 56, s. 109–124; Milton W. Humphreys, *The Agon of the Old Comedy*, „The American Journal of Philology” 1887, Vol. 8, No. 2, s. 179–206; Walter Jackson Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. Józef Japola, Lublin 1992, s. 38–54; Eric Csapo, William J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor 1994, s. 103–138; Janet Lungstrum, Elizabeth Sauer, *Introduction*, w: *Agonistics: Arenas of Creative Contest*, ed. Janet Lungstrum, Elizabeth Sauer, New York 1997, s. 1–32; Benjamin C. Sax, *Cultural Agonistics: Nietzsche, the Greeks, Eternal Recurrence*, w: *Agonistics: Arenas of Creative Contest...*, dz.cyt., s. 46–69; Michael Burger, *The Shaping of Western Civilization: From Antiquity to the Enlightenment*, Toronto 2008, s. 47–51; Elton T.E. Barker, *Entering the Agon. Dissent and Authority in Homer, Historiography and Tragedy*, Oxford 2009, s. 1–5.

Ajschylos: [1008-1010]

Zapytam – powiedz, dla jakich powodów podziwia się męża-poetę?

Eurypides:

Z powodu mądrości i dobrych rad, bo przez nas lepszymi się stają /
Obywatelami swych państw wszyscy ludzie.

[...]

Ajschylos: [1053-1056]

[...] poeta ukrywać winien, co szpetne, / A nie ukazywać wszem
wobec i uczyć. Bo przecież jak dzieci nieletnie / Nauczyciel naucza,
co dobre, co złe, tak dorosłych naucza poeta / Więc mamy im mówić
o rzeczach szlachetnych¹⁰.

Kontekst, w jakim wypowiedziane zostały te słowa, jest wyraźnie moralistyczny. Pytanie o rolę poety to dopiero wstęp do krytyki Eurypidejskiej strategii ukazywania antywzorów. W zamian Ajschylos proponuje swego rodzaju autocenzurę, która pozwoli na stworzenie wzoru godnego naśladowania. Interesujące jest to, iż obydwaj zgadzają się co do roli poety i poezji, ale zupełnie inaczej rozumieją swoje własne cele artystyczne, warunkujące różnice w sposobach realizacji celów moralizatorskich i dydaktycznych. O ile Ajschylos pragnie skupić się na pozytywnych przykładach, Eurypides ukazuje negatywy. Kiedy Ajschylos konstruuje „czterolokciowe” postaci potężnych herosów i heroin, Eurypides szczyci się, że „otworzył drzwi domów”, wprowadzając na scenę ówczesną codzienność z postaciami na miarę odbiorcy. Ajschylos zarzuca mu złamanie *decorum*: „trzeba koniecznie / Stosowne do wielkich myśli i treści i słowa także budować” (w. 1058-1059). Stąd właśnie Ajschylos, optujący za patosem, poważną literaturą dydaktyczną, ostatecznie został zwycięzcą agonu poetów. Niemniej werdykt wyraźnie został sformułowany w odniesieniu do społeczno-politycznej metody krytyki. Arystofanes, aczkolwiek dostrzegał postęp w rozwoju techniki dramatycznej w sztukach Eurypidesa, pominął ostatecznie kwestie artystyczne. Biorąc pod

¹⁰ Arystofanes, *Komedie*, przeł. Janina Ławińska-Tyszkowska, Wrocław 1991, s. 406-410, w. 1008-1010, 1053-1055.

uwagę pozycję Aten w ówczesnym stadium wojny peloponeskiej, przywrócił do życia Ajschylosa, weterana spod Maratonu, symbol tego, co w Ateńczykach heroiczne. Ostatecznie o werdykcie zdecydowała więc metoda krytyki, wynikająca z apriorycznego określenia nadrzędnego celu sztuki.

* * *

Na podstawie sporu o spór Ajschylosa z Eurypidesem w *Żabach* można przeprowadzić analizę fragmentu *Listu do Pizonów*, odnoszącego się do roli krytyka w kształtowaniu poety. Nie chodzi jedynie o poruszaną kwestię dramatu, lecz o pewien schemat pisania o poezji, który wyznaczył Arystofanes. Porównanie takie nie ma na celu stwierdzenia identyczności dzieł i poglądów, lecz wskazanie na pewną analogię lub raczej wspólną topikę stosowaną w utworach. W *Żabach* paralelę tę wyznacza parabaza, w *Sztuce poetyckiej* są to wersy 304–418. Ich podział można przedstawić następująco:

1) 304–308 – wprowadzenie postaci krytyka, który formułuje zadania krytyki, poezji, poety oraz wskazuje źródło twórczości, błędy i zalety dzieła;

2) 309–322 – mądrość, filozofia jako źródło dobrej poezji, piramida wartości – *res, virtutes, mores* a *ars, techné* (kolejno: temat, zalety moralne, dobre obyczaje a sztuka, techniczny aspekt dzieła);

3) 323–332 – Grecy a Rzymianie;

4) 333–346 – *prodesse* (przynoszenie korzyści), *delectare* (sprawianie przyjemności), dydaktyzm, szkoła-poezja;

5) 347–360 – błędy w sztuce poetyckiej;

6) 361–365 – strategia odbioru – *ut pictura poesis*;

7) 366–390 – *ars-techné* (znaczenie sztuki – nabytych umiejętności);

8) 391–407 – kanon poetów: Orfeusz (religia, nakazy moralne), Amfion (cywilizacja, kultura, prawodawstwo), Homer, Tyrtajos (sztuka wojenna, budzenie męstwa);

9) 408–418 – *ingenium, ars, studium* (talent, umiejętności techniczne – sztuka, ćwiczenia literackie).

Horacy wprowadza postać podmiotu-krytyka, pisząc:

Ergo fungar uice cotis, acutum	Zatem rolę oselki pełnić będę, która
reddere quae ferrum ualet exsors ipsa	Umie ostrzyć żelazo, chociaż sama
secandi;	nie tnie.
munus et officium, nil scribens ipse,	Choć nie piszę, zadania wieszczą
docebo,	skreślę świetnie
unde parentur opes, quid alat	Co wykształca poetę, co podsuwa
formetque poetam,	treści,
quid deceat, quid non, quo uirtus, quo	W czym się błąd, w czym poprawność,
ferat error.	w czym godziwość mieści.
[w. 304–308]	[w. 304–308; przeł. Jan Sękowski]

Definicja składa się z trzech elementów: 1) metafory krytyka-osełki, 2) dydaktycznej formuły krytyki, 3) zakresu zainteresowania krytyka/krytyki. Pierwszy element wprowadza wyraźny ślad podziału literatury antycznej na poezję i „inną” sferę twórczości. Podobne deklaracje można odnaleźć w *Satyrach*¹¹, np. w satyrze I 4, 39–40: *primum ego me illorum, dederim quibus esse poetis, excerptam numero* (przede wszystkim ja wyłączam siebie z grona tych, których uznaję za poetów). Takie ujęcie funduje podstawę ukazania dystansu, z jakim podmiot/narrator patrzy na poruszany temat. Ów dystans sugeruje obiektywizm niezaangażowanego, a więc niepodlegającego konfliktowi interesu twórcy, oraz kompetencje znawcy, obejmującego z zewnątrz całość zagadnienia. Przyjęty punkt widzenia jednocześnie chroni samego krytyka przed ostrzem jego własnej krytyki.

Na takiej podstawie buduje Horacy zasadniczą myśl fragmentu, skupioną w wyrażeniu: *docebo: munus et officium docebo*. Najważniejszym zadaniem krytyka jest pełnienie roli nauczyciela poety. W swoich „heksametrycznych esejach” Horacy przeprowadza analogię między literaturą a filozofią, przekładając funkcję platońsko-sokratejskiego filozofa – „akuszerą” mądrości, na krytyka – „akuszerą”, nauczyciela dobrej poezji¹². Również w nawiązaniu do pism filozoficznych, jak w przypadku satyry, diatryby cynickiej czy traktatów retorycznych,

¹¹ Zob. Kenneth Quinn, *Texts and Contexts. The Roman Writers and their Audience*, London 1979, s. 194–198.

¹² Gilbert Highet, *Masks and Faces in Satire*, „Hermes” 1974, 102, No. 2, s. 321–337; Zoja Pavlovskis, *Aristotle, Horace, and the Ironic Man*, „Classical Philology” 1968, Vol. 63, No. 1, s. 22–41.

Ars została ukształtowana w formę wykładu¹³. Zwłaszcza że narrator rozpoczyna od deklaracji nauczania (jak proponuje Oktawiusz Jurewicz), „powołania i obowiązku” poety¹⁴. Tak czy inaczej powyższe określenie, w łacińskim brzmieniu *munus et officium*, wprowadza adresata-poetę od razu w rzymski krąg wartości. Krytyk nie tylko określa obowiązki poety (*munera*), ale poprzez ich określenie włącza profesję poety w środowisko państwa rzymskiego, stawiając go obok innych szanowanych zajęć i osób o określonych obowiązkach (*officia*).

Podsumowując, można powiedzieć, że podstawowym zadaniem krytyka jest określenie zadań poety wobec społeczeństwa, stąd *officium* jako *virtus Romana*, oraz odnalezienie jego miejsca w społeczeństwie, określonego właśnie przez te obowiązki. I z tego powołania wynikają bardziej szczegółowe role wyznaczone w wersach 307–308. Są to *inventio* (w tekście zaznaczone wyrażeniem *unde parentur opes*), kwestie odnoszące się do ukształtowania osoby poety, kwestie moralne i artystyczne z zakresu *ars–virtus*, czyli zalet, wartości dzieła.

W dalszej części (w. 309–322) narrator-krytyk konsekwentnie realizuje program formułowania podstawowego obowiązku i roli poety w społeczeństwie: *inventio* sytuuje twórczość poetycką na pograniczu filozofii, etyki i dydaktyki. Filozofia dostarczy koniecznej mądrości, zaangażowanie w życie państwowe nauczy rzymskich cnót, pozwoli poznać codzienne życie rzymskiego obywatela, co, oprócz walorów wychowawczych, będzie przydatne w budowaniu prawdopodobieństwa akcji scenicznej. Jest to myśl nader istotna, gdyż w *Liście do Pizonów* Horacy skupia się przede wszystkim na dramacie, z tego też względu, mówiąc „poeta”, ma na myśli przede wszystkim dramaturga. Poza paralelę z *Poetyką* Arystotelesa¹⁵ kwestia ta ma znaczenie dla ukazania społecznego wymiaru sztuki z tego względu, iż teatr w antyku, nie podlegając zjawisku elitaryzacji w obrębie sztuk scenicznych,

¹³ Charles Oscar Brink, *Horace on Poetry...*, dz.cyt., vol. 1, s. 15 n.

¹⁴ Kwintus Horacjusz Flakkus, *Dzieła wszystkie, Gawędy, Listy, Sztuka poetycka*, oprac. Oktawiusz Jurewicz, t. II, Wrocław 1988, s. 452. W taki sposób umieszczone synonimy wzmacniają swoje znaczenie i można uznać je także za hendiady.

¹⁵ Charles Oscar Brink, *Horace on Poetry...*, dz.cyt., vol. 1, s. 79 n.

stanowił środek komunikacyjny o najszerszym zasięgu i najbardziej zróżnicowanej publiczności.

Jednocześnie można dostrzec w takim ujęciu wyżej zaznaczaną odrębność osoby twórcy od podjętego tematu. Temat oraz wiedza, skąd czerpać treści, należą do najogólniej pojętego uczestnictwa twórcy w życiu obywatelskim. Dlatego temat dla twórcy jest niejako wyznaczany przez siły znajdujące się poza nim. Oczywiście można dostrzec tu pewien „wybieg”. Jeżeli owe siły będą pojęte jako rzymskie cnoty i obowiązki, które w *Liście do Pizonów* reprezentują Tarpa (*magister ludi*, dzierżący urząd państwowy i uosabiający powagę państwa w odrzucaniu bądź dopuszczaniu sztuk do wystawienia publicznego) oraz *Piso pater* (symbolizujący *mos maiorum* i *pietas*), wówczas zakres tematyczny będzie zgodny z wymogami poprawności politycznej. Należy jednak zwrócić uwagę, że tak samo został skonstruowany argument w odmowie podejmowania tematyki wysokiej, wyznaczonej przez zamówienie społeczne i polityczne, by wspomnieć najbardziej jaskrawy przykład Owidiusza, u którego tematykę *Amores* określa sam Amor, reprezentujący siłę wyższą, której poeta musi ulec (Am. I 1–5).

* * *

Solidnym zabezpieczeniem dla „poważnej” krytyki jest piramida tematów, jaką konstruuje nadrzędność umoralniającego exemplum nad pozbawioną doniosłej treści „drobnostką” (*Ars*, 317–322):

Respicere exemplar uitae morumque	Niech z życia, z obyczajów poeta
iubebo	uczony
doctum imitatore et uiuas hinc	Bierze wzory, niech czerpie stąd
ducere uoces.	prawdziwe tony,
Interdum speciosa locis morataque	Bo sztuka z głębią myśli i z pięknem
recte	postaci,
fabula nullius ueneris, sine pondere	Choć artyzm i powagę, nawet wdzięk
et arte,	zatraci,
ualdius oblectat populum meliusque	Bardziej widza pociąga i bardziej
moratur	urzeka
quam uersus inopes rerum nugaeque	Niż dźwięczna brednia, treścią poezja
canorae.	kaleka.
[w. 317–322]	[w. 317–322; przeł. Jan Sękowski]

Realizując podwójny aspekt dydaktyzmu, krytyk formuje poetę-nauczyciela-moralistę. Podobnie, jak w przypadku retoryki, Horacy widzi źródło *inventio* w filozofii, jednak nie tylko w zakresie wynajdowania argumentów – w dialektyce czy logice, lecz także w filozofii moralnej, związanej ze szkołą sokratyczną, czyli uogólniając – w etyce¹⁶. Ale właśnie dlatego sama krytyka nie mieści się całkowicie w obrębie teorii poezji.

Fragment ten opiera się także na stosunku *docebo* (w. 306) do *didicit* (w. 312) (nauczę – nauczył się). Z jednej strony czasowniki określają wyraźną relację między mistrzem a uczniem, z drugiej – forma czasu przeszłego dokonanego zaznacza kompetencję ucznia-poety, który posiadał konkretną wiedzę czy umiejętność. W tym przypadku chodzi o drugi filar rzymskiej literatury, a mianowicie starorzymskie *virtutes* i *mores*, powiązane z filozofią stoicką. Poznając i realizując *officia* (obowiązki) rzymskiego obywatela, poeta staje się pełnoprawnym członkiem społeczeństwa – *civis Romanus*. I to zapewnia mu odpowiednią dla roli nauczyciela reputację, powagę – *gravitas*. Jednocześnie poznanie obyczajów swoich odbiorców, czyli społeczności, w jakiej przyszło dzieła

¹⁶ Zob. Heinrich Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przeł. i oprac. Albert Gorzkowski, Bydgoszcz 2002, s. 58 n., § 64; s. 153–154, § 260–261: „Nie wszystkie myśli odkryte przez wrodzone *ingenium* i przez *ars* są odpowiednie dla poszczególnej sprawy rozstrzyganej przez prawo albo dla danej publiczności. *Ingenium* oraz *ars* muszą zostać skorygowane przez wybrane *iudicium*”. *Iudicium* z kolei w zakresie retoryki rozumiane jest raczej praktycznie, wybierane powinny być te myśli, które najlepiej przysłużą się sprawie. W tej perspektywie funkcjonuje jeszcze jeden termin – *consilium*. O ile *iudicium* odnosi się do *aptum* wewnętrznego i jest zorientowane na dzieło, o tyle *consilium* wiąże się z *aptum* zewnętrznym zorientowanym na odbiorcę i ostatecznie z *utilitas*. Por. Heinrich Lausberg, *Retoryka literacka...*, dz.cyt., s. 579–580, § 1152–1154. Jednakże samo *aptum* określa zarówno harmonijność twórcy–dzieła–odbiorcy, jak i sferę relacji między retoryką (literaturą) a etyką (tamże, s. 538, § 1055). W *Liście do Pizonów* zasady *aptum/prepon* oraz *utilitas* – w zakresie dzieła i etyki – pokrywają się ze względu na adresatów. W kontekście młodzieńców jest to sformułowanie podstaw sztuki, natomiast w kontekście Pizona-ojca przekonanie go o pożytku moralnym z uprawiania przez synów poezji. *Utilitas* i *aptum* powiązane w utożsamionym celu stają się zorientowanym na konserwatywnego odbiorcę apologetycznym argumentem za sztuką w swoistym protreptyku, jakim jest *Ars*.

będą funkcjonować, jej problemów, systemu wartości, przyzwyczajień oczekiwań itp., pozwoli poecie zostać „uczonym naśladowcą”. Umiejętne, prawdopodobne przedstawienie świata znanego publiczności umożliwi w dalszej perspektywie stworzenie odpowiednio umotywowanych charakterologicznie wzorów, które dana publiczność będzie mogła zaakceptować i których w gruncie rzeczy oczekuje.

Pamiętać należy, iż przywołany powyżej fragment, jak i cały list, ma dwa zasadnicze aspekty. Z jednej strony jest traktatem literackim, z drugiej strony poetyckim listem skierowanym do młodzieńców u progu ich drogi poetyckiej. Bez większego znaczenia staje się w tym kontekście kwestia, czy *List* posiada konkretnych adresatów z konkretnymi problemami lub ambicjami literackimi, gdyż autor uogólnia przytaczane kwestie. Istotny natomiast jest fakt, że adresaci są młodzieńcami, list zatem skierowany został do wszystkich młodych adeptów sztuki poetyckiej. I to implikuje (na zasadzie *aptum prepon*, ustalenie priorytetów w przeprowadzonym wykładzie. Z jednej strony Horacy opisuje relację krytyk–poeta, z drugiej strony realizuje ją, przedstawiając umoralniającą, społeczną rolę poezji młodym adresatom. Nawet ustalenie, że *res*, czyli odpowiedni temat i jego powaga, cieszy się u odbiorcy większym poważaniem niż nawet najlepiej zrealizowane drobnostki (*nugae*), ma wymiar bardziej moralizatorski niż krytyczny. Dlatego też nie można zapominać, że w tym ujęciu nakaz dydaktyczny jest podyktowany właśnie zasadą dydaktyzmu, gdyż nadawca, przemawiając do „synów”, tak naprawdę zwraca się do „ojca”.

Wynika to z różnicy między aksjologicznymi preferencjami¹⁷ podwójnego adresata *Listu do Pizonów* – młodzieńców, odbiorców, ale także początkujących twórców, oraz ojca, reprezentanta szerszego odbiorcy – społeczności. Zawiera się to w dwóch aspektach krytyki: artystycznym, oczekiwanym przez młodszych odbiorców, i wychowawczym, oczekiwanym przez *centuriae seniorum* (*Ars*, 341). Zwłaszcza że to właśnie ze strony konserwatywnej części społeczeństwa

¹⁷ Por. Andrzej Tyszczyk, *O pojęciu wartości negatywnej w literaturze*, w: *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, red. Stefan Sawicki, Andrzej Tyszczyk, Lublin 1992, s. 137–152.

płynie, nieopierająca się na kategoriach estetycznych, krytyka sztuki jako dziedziny niepraktycznej i niepotrzebnej, czy wręcz szkodliwej. A zatem prezentowany przez Horacego w *Sztuce Poetyckiej* wychowawczy dydaktyzm jest jednocześnie kontrargumentem dla takiej quasi-krytyki. Horacy niejako realizuje w praktyce zasadę dydaktyczną. Jeżeli będzie możliwe stworzenie poety o wysokich standardach moralnych, wówczas kwestia dydaktyzmu, moralizmu sztuki zostanie zrealizowana w sposób naturalny. Poeta o wysokim standardzie moralnym, sam będąc wzorem – *vir bonus dicendi peritus* – stworzy dzieło pełne egzemplów. I właśnie w tak absurdalnie skonstruowanych strukturach najpełniej przejawia się ironiczny humor Kwintusa Horacjusza Flakkusa.

Konstrukcyjnie jednak przypomina to dyskusję między Eurypidemsem a Ajschylosem u Arystofanesa. Pomijając kwestie artystyczne, Ajschylos reprezentował to, co w społeczeństwie i demokracji ateńskiej było wspaniałe, i na miarę takiej osobowości tworzył dzieła. Eurypides natomiast był obdarzony charakterem, może bardziej realistycznym, ale przez to dostrzegającym sprawy przyziemne, ludzką podłość, małość, nikczemność. Reprezentował już nie społeczność, lecz jej strzęp, nie demokrację, lecz ochlokrację i sofistyczną, retorycznie przebiegłą demagogię. I chociaż obydwaj chcieli uczyć i ulepszać społeczeństwo, Arystofanes uznał, że Eurypides nie może tego osiągnąć, gdyż pokazywanie bolesnej prawdy obfituje w antywzorce. Problemem takiego ujęcia jest brak kompetencji szerokiego odbiorcy do zweryfikowania antywzoru i wyciągnięcia zeń pozytywnych wniosków, tudzież napiętnowania pewnych zachowań. Obawa Arystofanesa, wyrażona ustami Ajschylosa, ogniskowała się w przeświadczeniu, iż „ludzie” – publiczność, nie będą w stanie zrozumieć sensu ukazywania antywzoru, będą natomiast naśladować zachowania, które w innym przypadku nawet nie przyszłyby im do głowy. I na tym właśnie polega Horacjańska strategia budowania idealnego i idealistycznie nastawionego poety – strategia skierowana do ludzi młodych, którzy nim sami zaczną uczyć, muszą zostać ukształtowani: *quid alat formetque poetam, / quid deceat, quid non* (*Ars*, 307–308). Niemniej wciąż jest to zadanie bardziej pedagoga lub cenzora niż krytyka poezji.

* * *

Połączenie nieznanego i nie do końca przez ogół akceptowanej sfery literackiej, różnej od powszechnej kultury oralnej, bo opartej już wówczas w dużej mierze na piśmie, ze znaną sferą edukacji szkolnej pozwoliło na stworzenie pola do porozumienia, do ukazania pozytywnego aspektu poezji, gdyż kanon od dawna wykorzystywano jako materiał szkolny. Stąd metafora i właściwie dogmat poety-nauczyciela był tak istotną, niezastąpioną zdobyczą dla antycznej krytyki literackiej. Wszak to ten „dogmat” stanowił ośrodek apologii poezji i jedyny pewny kanał porozumienia między twórcami, odbiorcami a krytykami, niezależnie od stanowiska – filozofia, tradycja, polityka, sztuka. Argument ten w czasach Horacego, a zapewne dużo wcześniej, stanowił już swego rodzaju truizm, do którego każdy twórca, teoretyk i krytyk musiał w jakiś sposób się odnieść. A przynajmniej w ten sposób wydają się traktować to miejsce dawni komentatorzy¹⁸.

Równocześnie Horacy formułuje w rozłącznych członach dwa osobne modele literatury: *aut prodesse aut delectare*, po czym konsekwentnie realizuje strategię ich połączenia, w której *delectare* ma wzmacniać funkcję *prodesse*. Narrator – nadawca listu, formuje adresata – w sensie szerokim młodego adepta sztuki poetyckiej, podsuwając z jednej strony szczytny ideał sztuki, z drugiej grając na ambicji młodego twórcy. Ukazuje drogę do osiągnięcia społecznej akceptacji osoby poety, a co więcej otwiera możliwość kariery, profitów i sławy poprzez zaspokojenie społecznego zapotrzebowania na właściwą realizację konkretnych tematów.

Dydaktyzm literatury Horacy najwyraźniej formułuje w dwóch miejscach *De arte poetica*: w wersach 99–100 oraz 333–346. W tekście zwraca uwagę na nawiązanie do antycznej metody dydaktycznej, czyli połączenia *prodesse* z *delectare*. Taka myśl pojawia się u Horacego nie po raz pierwszy. Od podobnej poeta rozpoczął pierwszą księgę satyr:

¹⁸ *Pomponii Porphyrii Commentarii in Q. Horatium Flaccum*, rec. Gulielmus Meyer, In *Aedibus B.G. Teubnerii*, Lipsiae 1874, s. 356; *Acronis et Porphyrii Commentarii in Q. Horatium Flaccum*, ed. Ferdinandus Havthall, vol. II, *Sumptibus Julii Springeri*, Berolini 1866, s. 631–632.

najciekawszym kanonem jest ten, który zaprezentował Arystofanes w *Żabach*. Nie ze względu na wymienionych twórców, lecz ze względu na funkcję. Umieszczony w środkowym punkcie dyskusji o roli poety w państwie, stanowi, jak można sądzić, akceptowany przez obydwie strony argument za istnieniem poezji, skierowany ku krytyce zewnętrznej, pozaliterackiej. Jednocześnie włożenie go w usta mającego zwyciężyć Ajschylosa stanowi niejako zapowiedź włączenia tragika w ten kanon znakomitych dobroczyńców ludzkości, a przy okazji poetów (*Żaby*, w. 1030–1036):

Ajschylos:

Więc tym się powinni zajmować mężowie-poeci²¹. A przypatrz się

także
Od samych początków, jak wiele pożytku przynoszą prawdziwi
mistrzowie.

Orfeusz, co dał nam misteria, nauczył, że morderstw nie wolno
popępiać;

Musajos pokazał, jak leczyć choroby, korzystać z wyroczni; a Hezjod –
Jak trzeba na roli pracować i kiedy plon zbierać i orać; a boski

Ów Homer – skąd sławę uzyskał i cześć – nauczył też rzeczy
praktycznych:

Jak szyki ustawiać, o męstwie, o zbroi²².

Topos ten wprowadza zasadniczą strukturę, można powiedzieć nawet hierarchię między autorem a odbiorcą, fundując relację: mistrz–uczeń, zazwyczaj kojarzoną z filozofią i dydaktyką. Podobną funkcję ma kanon umieszczony w *Sztuce poetyckiej*, który – podobnie jak u Arystofanesa – zajmuje szczególną pozycję, stanowiąc jednocześnie podsumowanie wątków poruszanych w poprzednich wersach i wstęp do postawienia pytania o relację między talentem a sztuką:

²¹ Tak Ajschylos podsumowuje swój program budzenia męstwa, poczucia obowiązku i miłości względem ojczyzny.

²² Arystofanes, *Komedie*, przeł. Janina Ławińska-Tyszkowska, Wrocław 1991, s. 406–410, w. 1030–1036.

Natura fieret laudabile carmen an	Z natury czy przez talent [wł. sztukę]
arte,	chwalebłą zaczyna
quaesitum est; ego nec studium sine	Być pieśń, chciano rozsądzić. Mnie
diuite uena	zaś się wydaje,
nec rude quid prosit uideo ingenium;	Że sam talent lub sama wiedza nic nie
alterius sic	daje;
altera poscit opem res et coniurat	Muszą sobie wzajemnie dać przyjaźń
amice.	i wsparcie.
[Ars, 408–411]	[Ars, 408–411; przeł. Jan Sękowski]

Połączenie talentu i ciężkiej pracy (*studium, ars*) stanowi istotę Horacjańskiej wizji artysty²³, ale jest także istotnym elementem ówczesnej krytyki literackiej. Łącząc te dwie sfery, Horacy jednocześnie wyznacza między nimi granicę, która rozdziela to, co wrodzone, od tego, co nabyte. O ile zatem w stosunku do talentu krytyk może stwierdzić jego istnienie bądź brak i niewiele poza tym, o tyle w stosunku do sztuki krytyk zajmuje pozycję arbitra i nauczyciela. Jednym słowem Horacjańska „jedność w dwoistości” talentu i sztuki, poza wieloma innymi aspektami, wyznacza możliwość dydaktyki w sferze poezji i zakres działań krytyka-nauczyciela. Nie dziwi odwołanie się w tym kontekście do formy agonu:

Qui studet optatam cursu contingere	Kto w biegu cel osiągnąć pożąda
metam,	uparcie,
multa tulit fecitque puer, sudauit et	Jako chłopiec w mróz, w upał znosił
alsit,	wiele przecie;
abstinuit uenere et uino; qui Pythia	Nie mógł pić i miłować. Kto gra na
cantat	klarnecie
tibicen, didicit prius extimuitque	Na igrzyskach Pytyjskich, nieraz bał
magistrum.	się mistrza.
[Ars, 412–415]	[Ars, 412–415; przeł. Jan Sękowski]

²³ Samo powiązanie talentu i sztuki było szeroko dyskutowane w literaturze horacjańskiej, by wspomnieć chociażby: William Young Sellar, *The Roman Poets of The Augustan Age. Horace and The Elegiac Poets*, Oxford 1899, s. 114–118; Charles Oscar Brink, *Horace on Poetry...*, dz.cyt., vol. 2, s. 394–400; Andrzej Wójcik, *Talent i sztuka. Rzecz o poezji Horacego*, Wrocław 1986, tamże (szczeg. s. 233 n.).

Zarówno młody sportowiec, jak i początkujący poeta, chcąc wygrać w igrzyskach, musiał w pełni poświęcić się szlifowaniu swoich możliwości i umiejętności. Tak jeden, jak i drugi *didicit prius extimuit-que magistrum* (nauczył się najpierw i bał się nauczyciela). Nauczyciel ogniskuje dwie myśli: po pierwsze, wynikającą z połączenia talentu i sztuki potrzebę dydaktyzmu przenikającą wszelkie dziedziny ludzkiej aktywności; po drugie, przekłada relację mistrz–uczeń z modelu poeta–odbiorca na układ krytyk–poeta. Horacy wyzyskał wszelkie możliwości toposu kanonu, ukazując go w nowym świetle, wtłoczył weń niejako nową treść, znacznie rozszerzając formułę dydaktyzmu literatury o dydaktyzm krytyki.

Jednak, wzięwszy pod uwagę całość apologetycznej argumentacji Horacego, w uproszczeniu zawierającej się w układzie: mądrość – filozofia – *virtutes* (zalety moralne) – *mores* (dobre obyczaje) – *officium* (obowiązek) – wychowanie, jedynie postulat formalnej doskonałości jest ukłonem w stronę preferencji „młodzieńców”, których gusty literackie kształtowała wysublimowana literatura aleksandryjska. Cała reszta zorientowana została na wymagania ustalone według zasady *mos maiorum* (obyczaj, zwyczaj przodków). Ale krystalizująca się w *Liście do Pizonów* trzecia, Horacjańska, propozycja modelu literatury i artysty wymusza kompromis, konieczność przewartościowania stosunku do archaicznej literatury łacińskiej oraz zrozumienie dla najważniejszych postulatów aleksandrynistów.

* * *

Ta upraszczająca dychotomia „starzy–młodzi”, „konserwatywni–postępowi” w kulturze rzymskiej nie była niczym nowym, by przywołać jedynie kontekst komedii, w której fabułę organizował konflikt pokoleniowy, z postaciami o wyraźnie zarysowanych cechach: popędliwym, nierozsądnym młodzieńcem i roztroprnym, ostrożnym, konserwatywnym starcem. Jednakże w perspektywie odbioru literatury i aksjologicznych preferencji odbiorcy, w układzie *patres–iuvenes* (ojcowie–młodzież), *rusticitas–urbanitas* (kultura wiejska – miejska, filhelleńska), owe dychotomiczne kontrasty, aczkolwiek w uproszczeniu, prowadzą do ówczesnie wciąż aktualnego sporu pomiędzy

odmiennymi koncepcjami literatury i kultury rzymskiej. Koncepcjami obejmującymi nie tylko ocenę dotychczasowego dorobku potomków Romulusa, ale także relację do kultury greckiej i podstawowy problem drogi rozwoju, jaką powinna obrać aktualna i przyszła kultura rzymska. A wszystkie te problemy skupiały się wokół potrzeby ukształtowania nowego modelu poety.

I chociaż podbój Grecji należał wówczas do przeszłości, Horacy wskazuje na trudne początki kultury helleńskiej w Rzymie (Epist. II 1, 156–168). Poeta wyraźnie daje do zrozumienia, że naturą – wzniosłością i wycuciem tragizmu – Rzymianin nie ustępował Grekowi, ale niżej stał w technice wykonania dzieła. Dodatkowo w pierwszej fazie zainteresowania obcą kulturą istotnym czynnikiem była korzyść (Epist. II 1, 163): *quid Sophocles et Thespis et Aeschylus utile ferrent* (jaką korzyść przyniosą...). Jednakże owa rzymska *utilitas* powiązana z lekceważeniem subtelności technicznego wykończenia dzieła to pokłosie rustykalnego początku rzymskiej literatury:

Graecia capta ferum uictorem cepit et artes	Podbita Grecja dzikich zwycięzców podbija;
intulit agresti Latio	Chłopskiemu Lacjum daje sztukę
[Epist. II 1, 156–157]	[Epist. II 1, 156–157; przeł. Jan Sękowski]

Agreste Latium – kraina nieokrzyszanych rolników-wojowników, została przeciwstawiona Grecji, która reprezentowała kulturę miejską, sztukę polis. Nie jest to na gruncie łacińskim opinia odosobniona. W tym przypadku funkcjonuje już raczej jako stereotyp²⁴, gdyż Horacy dąży do sprecyzowania tej opinii – to nie talentu brak

²⁴ Por. Spyridon Tzounakas, «*Rusticitas*» versus «*urbanitas*» in the Literary Programmes of Tibullus and Persius, „Mnemosyne” 2006, Vol. 59, Fasc. 1, s. 111–128. Podkreślić należy, że w takim zestawieniu *rusticitas* jest rozumiana negatywnie, ale wieś już nie, zwłaszcza w twórczości Horacego, który konstruuje motyw Sabinum jako wiejskiej, naturalnej utopii poetyckiej – *locus amoenus*. Z naturą i kulturą agrarną związany jest także gatunek satyry, który jest wyrazem *urbanitas*, jak w przypadku mimów aleksandryjskich czy *Georgik* i *Bukolik* Wergiliusza. Horacy określa się mianem *ruris amator* (Epist. I 10, 2).

Rzymianinowi, lecz baczniejszego zwracania uwagi na techniczne, artystyczne szczegóły.

Myśl tę należałoby ukazać w oparciu o spór filhellenów z konserwatystami, zawierający się w formule wiecznego rzymskiego sporu *urbanitas–rusticitas*²⁵, co doprowadziło do postawienia kwestii rzymskiej tożsamości kulturowej. Kwestii dyskutowanej także w okresie augustowskim, kiedy to – ze względu na szerokie konsekwencje podbojów i przemiany polityczno-społeczne – nabrała szczególnej wagi.

W okresie cycerońskim (lata około 90–40 p.n.e.) na pierwszy plan wysuwało się nieco inne zagadnienie. Zasadnicza różnica (pomijając realia historyczne) między sporem neoterycy – Cyceiron a filhelleni – Katon polegała na statusie kultury greckiej i rzymskiej²⁶.

²⁵ Edwin S. Ramage, *Early Roman Urbanity*, „The American Journal of Philology” 1960, Vol. 81, No. 1, s. 65–72. Trudno odnaleźć definicję *urbanitas* jako terminu czy to z zakresu teorii retorycznej, czy to krytyki literatury. Należy rozumieć ją raczej jako naturalną cechę ludzi wyrastających w kulturze miejskiej lub pożądaną cechę nabytą przyjezdnych (*homines novi*). Gdyby zaryzykować próbę określenia, należałoby powiedzieć, że *urbanitas* jest naturalną wiedzą odnośnie do tego, w jaki sposób, w jakiej sytuacji oraz z czego można kulturalnie i ze smakiem zażartować. W takim kontekście jest pokrewna neoteryckiemu pojęciu *venustus*, „wytworny” (por. Aleksandra Klęczar, „Wstęp”, w: Katullus, *Poezje wszystkie*, przeł. Grzegorz Franczak, Aleksandra Klęczar, Kraków 2013, s. 64). Wiele mówiący jest również fakt, że słowo *urbanitas* odmieniane jest przez wszystkie przypadki w *Satyrikonie* Petroniusza Arbitra. Edwin S. Ramage na podstawie twórczości Cyceirona określił trzy główne cechy tego pojęcia:

- 1) miejskie wyrafinowanie i wytworność (mianiery i wygląd);
- 2) *sal et urbanitas* – inteligencja i humor (także z zauważalnym dystansem do siebie, innych i okoliczności, wymaga wykwintnego poczucia humoru);
- 3) *latinitas* – miejski sposób wyrażania się człowieka wykształconego, czystość języka, wyszukane słownictwo i (zapewne) odpowiednia wymowa oraz akcent. *Urbanitas* wiąże się z takimi pojęciami jak *litterae* i *humanitas*.

Dodać należy, iż nadrzędną zasadą winien być umiar w powyższym, gdyż przesadne akcentowanie tychże cech prowadziłyby do sztuczności i pretensjonalności, którą parodiuje w późniejszym okresie Petroniusz.

²⁶ Zwolennicy wpływów kultury greckiej gromadzili się wokół Scypiona Starszego (236–183 p.n.e.) oraz Scypiona Młodszego (185–129 p.n.e.). Z tym ostatnim związane

Literaci zgromadzeni w filhelleńskim kole Scypiona Młodszego nie proklamowali bezkrytycznego, niewolniczego naśladownictwa czy też odtworzenia kultury greckiej na gruncie rzymskim. Mimo to konserwatywne, afirmujące dotychczasowy dorobek rzymski oraz rolę samej łaciny w tworzeniu rodzimej kultury rzymskiej, stanowisko Katona wymuszało niejako dychotomię: Grecy–Rzymianie²⁷. Natomiast w sporze Oratora z neoterykami nie chodziło o kwestię, czy włączyć do rzymskiego dyskursu kulturę grecką czy też ją odrzucić, lecz co z dorobku Greków nadaje się do naśladowania i w jaki sposób można z Grekami współzawodniczyć²⁸.

Okres augustowski (przełom lat 40. i 30. I w. p.n.e. do 14 r. n.e.) zupełnie zmienił optykę tego sporu, gdyż ważniejsze okazało się stworzenie intelektualnych podwalin nowego systemu władzy – pryncypatu, wyłaniającego się z mroków wojen domowych w upadającej Republice. Nie oznacza to jednak, że kwestie *stricte* literackie

było filhelleńskie „koło Scypiona”, do którego można zaliczyć komediopisarza Terencjusza, satyryka Lucyliusza, historyka Polibiusza i filozofa Panajtiosa – wybitnych intelektualistów swoich czasów. Ikoną zwolenników prymatu kultury starorzymskiej był Marek Porcjusz Katon Starszy (234–149 p.n.e.) zwany Cenzorem. Por. Michael von Albrecht, *A History of Roman Literature...*, dz.cyt., s. 58–61, 490 n.

²⁷ Stanisław Stabryła, „Wstęp”, w: *Rzymska krytyka i teoria literatury*, Wrocław 1983, s. XXXI n.

²⁸ Ogólne opracowania tej kwestii można odnaleźć w: Emma Gee, *Cicero's poetry*, w: *The Cambridge Companion to Cicero*, ed. Catherine E. W. Steel, Cambridge 2013, s. 88 n. (szczególnie rozdz. „Catullus and Cicero”, s. 101 n.); Walter Ralph Johnson, *Neoteric Poetics*, w: *A Companion to Catullus*, ed. Marilyn B. Skinner, 2007, s. 175–189. Przytaczane prace mają charakter podsumowujący, bardziej szczegółowe opracowania tych kwestii można odnaleźć w: Wendell Clausen, *Cicero and the New Poetry*, „Harvard Studies in Classical Philology” 1986, Vol. 90, s. 159–170; Nigel B. Crowther, OI NEΩTEPOI, *Poetae Novi, and Cantores Euphorionis*, „The Classical Quarterly” 1970, Vol. 20, No. 2, s. 322–327; R.O.A.M. Lyne, *The Neoteric Poets*, „The Classical Quarterly” 1978, Vol. 28, No. 1, s. 167–187. Warto zaznaczyć, że nazwa nowego ruchu pochodziła od jego przeciwnika Cyncerona i miała być określeniem pejoratywnym: *oi neoterói poietai* lub *poetae novi*, zwracającym uwagę na „rewolucyjne”, kontestatorskie nastawienie jego członków, a także ich młody wiek, co niejako spychało nowy ruch do opozycji starzy–młodzi, sytuując ich na straconej pozycji w dyskursie publicznym.

przestały automatycznie mieć znaczenie. Zmienił się natomiast rodzaj dyskursu, który musiał objąć zarówno społeczną i polityczną rolę literatury, jak i jej teoretyczny, kulturowy aspekt w zmienionych warunkach politycznych.

Horacjańską refleksję literacką można przedstawić zatem jako oscylację między namysłem nad miejscem poezji w społeczeństwie, istotą sztuki, co zbliżało ją do filozofii sztuki, wczesnej estetyki, a analizą szczegółowych kwestii artystycznych (technika twórcza, *ars*), estetycznych (*virtutes operis*, wartości) oraz etycznych (*virtutes mores*). Bezpośrednio prowadzi to do istotnej relacji między talentem a sztuką: *ingenium–ars*²⁹. Nie jest jednak możliwe oddzielenie ówczesnej krytyki od przemian społeczno-kulturowo-politycznych, które w okresie schyłku Republiki i w pryncypacie doprowadziły do reorganizacji sztuki i samego statusu poety w Rzymie.

Gavin Townend wskazywał, iż imitacyjny model rzymskiej literatury i ograniczenie wyobraźni pojmowanej jako swoboda twórcza, wynikające z obowiązków narzuconych przez patronat twórców-klientom, a także retoryczna i teoretycznoliteracka normatywność prowadziły do zjawiska uzależniania i autodefiniowania się koncepcji sztuki w stosunku do określonych opcji politycznych, reprezentowanych przez interesy patronów³⁰. W takiej sytuacji konkretne gatunki literackie związane z daną koncepcją literatury w łatwy i szybki sposób mogły wzrastać dzięki politycznemu zamówieniu (np. *Georgiki*), łatwo też mogły upadać w razie utraty łaski (np. twórczość Gallusa). Inną rzeczą była, chyba czysto rzymska, potrzeba usprawiedliwienia samego istnienia poezji, co wyznaczała *utilitas* literatury, pojmowana jako rola umoralniająca i edukacyjna³¹.

²⁹ Andrzej Wójcik, *Talent i sztuka...*, dz.cyt., s. 300 n.

³⁰ Gavin Townend, *Literature and Society*, w: *The Cambridge Ancient History*, II ed., vol. X: *The Augustan Empire, 43 B.C – A.D. 69*, ed. Alan K. Bowman, Edward Champlin, Andrew Lintott, Cambridge 2006, s. 907–929.

³¹ Tamże, s. 921–926.

* * *

W okresie augustowskim można wskazać na trzy zasadnicze kwestie krytycznoliterackie, które kształtowały przyjęty model poezji. Skupiały się one wokół problemu przyjęcia określonego modelu literackiego (*imitatio, aemulatio*³²), ogólnego celu poezji oraz zagadnień językowo-stylistycznych.

W podobny sposób ujmował to John William Hey Atkins w pracy *Literary Criticism in Antiquity*³³. Wskazał on szczególnie na dwa punkty, za najważniejsze dla augustowskiej krytyki uznając poszukiwanie w ł a ś c i w e g o modelu literackiego. Otóż badacz określał literaturę augustowską poprzez spór z aleksandrynizmem neoteryków³⁴ oraz przejście od prymatu retoryki do prymatu poezji. Z jednej strony wcześniejsza epoka przyniosła olbrzymie zainteresowanie literaturą, wprowadziła do Rzymu zdobycze myśli aleksandryjskiej i doprowadziła do wysokiego poziomu technikę artystycznej kompozycji tekstów. Z drugiej jednak taki model nie przystawał do nowych zadań społeczno-politycznych poezji augustowskiej. A zatem nowi twórcy mieli do wyboru albo przejęcie modelu aleksandryjskiego,

³² Zob. Donald Andrew Russell, *De imitatione*, w: *Creative Imitation and Latin Literature*, ed. David West, Tony Woodman, Cambridge 2001, s. 1–16; Colin William Macleod, *Horatian Imitatio And Odes 2.5*, w: tamże, s. 89–102. Na fakt, iż zasada *imitatio / aemulatio* obejmowała całość sztuki, wskazuje praca Ellen Perry poświęcona sztukom wizualnym: Ellen E. Perry, *Rhetoric, Literary Criticism, and the Roman Aesthetics of Artistic Imitation*, w: *The Ancient Art of Emulation*, ed. Elaine K. Gazda, 2002, s. 153–171.

³³ John William Hey Atkins, *Literary Criticism in Antiquity. A sketch of its development*, vol. II: *Graeco-Roman*, Cambridge 1934, s. 42 nn.; Joseph Farrell, *The Augustan Period: 40 BC – AD 14*, w: *A Companion to Latin Literature*, ed. Stephen Harrison, 2005, s. 44–57.

³⁴ „For one thing it raised anew the question of «the Ancients and the Moderns», since with the success of the Alexandrian vein of poetry, a clash between the two schools had otherwise become inevitable; and in addition, it gave direction to much of the subsequent theorising, which ended finally in a re-statement of the classical creed. The conflict between these two traditions must then be described as the all-important critical matter at this date”. John William Hey Atkins, *Literary Criticism in Antiquity...*, dz.cyt., s. 52.

albo poszukiwanie innych źródeł. Wówczas zaproponowano dwie możliwości: model klasyczny, odwołujący się do archaicznej i klasycznej literatury greckiej (Horacy, Wergiliusz), oraz model archaiczny, odwołujący się do dawnej literatury łacińskiej. Poszukiwania te miały także konsekwencje szczegółowej natury: językowe i stylistyczne. W zależności od danej szkoły rozważano kwestie neologizmów, barbaryzmów, grecyzmów, archaizmów.

Podkreślając rolę sporu literackiego, Atkins wskazywał jednocześnie, iż ogólnie rzecz biorąc aleksandryniści stali po stronie poezji uczonej, opowieści mitologicznej, tematów raczej lekkich, choć wyrażonych w subtelnej formie, co nie przystawało do poważnych tematów, które miała podejmować nowa, imperialna, zaangażowana politycznie poezja augustowska. Zagadnienia literackie zostały połączone z ówczesnymi przemianami politycznymi, z którymi wiązał się także drugi spór: między archaistami, konserwatystami a klasycystami. Dotyczył on stosunku do dawnej kultury rzymskiej. Rozpoczęty przez Warrona, wzmocniony sanacyjną polityką princepsa ruch antykwaryczny przyniósł znaczne zainteresowanie wczesnymi tekstami poetycko-religijnymi, prawniczymi (prawo XII tablic³⁵) oraz dziełami Enniusza i Newiusza. Niemniej w pewnych kręgach przerodziło się ono w swego rodzaju manieryzm. Z kolei klasycy poszukiwali modelu odrębnego od hellenistycznego i znaleźli go w dziełach Homera, Alkajosa, Safony, Pindara oraz innych twórców, uświęconych czasem i sławą dawnych mistrzów³⁶. Jego źródło, jak twierdził Atkins, leżało „w duchu epoki”, kiedy budziło się poczucie „narodowej” tożsamości, gdy Rzym wyrastał na wielką światową potęgę, przyjmując na siebie obowiązek wprowadzenia powszechnego pokoju. W takim klimacie,

³⁵ Por. Henryk Insadowski, *Prawo rzymskie u Horacego*, Lublin 1935, s. 34.

³⁶ Również odrębne ujęcie przez J. Atkina archaizacji i klasycyzmu stanowi myśl istotną ze względu na różnice w podejściu do kultury rzymskiej i greckiej, które Horacy przeciwstawiał (*Ars*, 323–326). Trudno jednak rozdzielić te tradycje w analizie konkretnych utworów. Zob. Ellen O’Gorman, *Archaism and Historicism in Horace’s Odes*, w: *Clio and the Poets, Augustan Poetry and the Traditions of Ancient Historiography*, ed. David S. Levene, Damien P. Nelis, Leiden 2002, s. 81–101; Cynthia Damon, «*Ab Inferis*». *Historiography In Horace’s «Odes»*, w: tamże, s. 103–120.

niczym poprzednio w Atenach, wyrażenie poważnych uczuć i dążeń stało się domeną poezji, przemawiającej w imieniu społeczeństwa³⁷. Dla tak pojętego celu poezji model aleksandryjski był zbyt „lekki”, powszechnie łączony z poezją neoteryków, z niepoważnymi tematami zawierającymi się w określeniu *nugae*, które w twórczości Horacego pojawia się na określenie błahostki (*Ars* 319-322). Nieodpowiedni był także model archaiczny, ze względu na zbyt niski poziom rozwoju i braki techniczne w metrum i języku, stylistyce poetyckiej. W efekcie, jak pisze Atkins, zwyciężył model klasyczny³⁸.

Nie można jednakże stwierdzić jednoznacznie, że okres augustowski wypracował i utrzymał w stanie czystym jeden model literacki. Inną kwestią jest ówczesnie aktualna wizja epoki samych Rzymian. O ile wyodrębnienie przez Atkinsa głównych sporów i określanie krytyki właśnie poprzez dyskusję literackich stronnictw pozwala na wprowadzenie istotnych ograniczeń w rozumieniu zakresu krytyki, o tyle należy pamiętać, iż przedstawiona przezeń „romantyczna” wizja kultury augustowskiej winna być zrównoważona. Szczególnie w perspektywie pesymistycznej wizji prezentowanej przez przytoczonego wyżej Gavina Townenda³⁹. Nie sposób obronić ani tezy o całkowitym podporządkowaniu ówczesnej poezji dominacji polityki, ani tezy o dosłownym rozumieniu rzymskiej propagandy *pax Romana* i pokojowego przewodnictwa światu⁴⁰. W wypadku Horacego można

³⁷ John William Hey Atkins, *Literary Criticism in Antiquity...*, dz.cyt., s. 52: „[...] the real cause of the new classicism may more probably be found in the «spirit of the age», in that sudden awakening of national feeling that marked the Augustan era. By this time Rome had become a great world-power, entering on a reign of peace, and fired with a sense of a great national mission. And now, once again, as formerly at Athens, poetry aimed at voicing the feelings of the community and at singing of things that came home to the hearts of all”.

³⁸ Tamże, s. 47-54.

³⁹ Ellen Oliensis, *Horace and the Rhetoric...*, dz.cyt., s. 64-101; Phebe Lowell-Bowditch, *Horace and the Gift Economy of Patronage*, Berkeley 2001, passim; Roland Syme, *Rewolucja rzymska*, przeł. Anna Baziór, oprac. Leszek Mrozewicz, Poznań 2009, s. 241-245, 374-392; Egon Flaig, *Zrytualizowana polityka...*, dz.cyt., s. 13-31.

⁴⁰ Należy podkreślić literacki charakter rzymskiej historiografii, która poza nakazem zgodności opisu z faktami miała także cel artystyczny, wyznaczany przez

dostrzec różne odcienie ówczesnej roli poezji, w zależności od tego, które utwory dany badacz poddaje analizie oraz jak szczegółowa jest to interpretacja. Ostatecznie należy mówić o trzech elementach: 1. potrzebie autonomii estetycznej, 2. uzależnieniu od obowiązków klienta, 3. realnym zainteresowaniu tożsamością kulturową i polityczną Rzymu oraz jego rolą w basenie Morza Śródziemnego⁴¹.

* * *

Wymienione powyżej najważniejsze zagadnienia, dotyczące obecności poezji w rzymskim społeczeństwie, stanowią podstawę definicji krytyki Horacjańskiej jako oscylacji między obowiązkiem sztuki w stosunku do społeczeństwa i w stosunku do samej siebie. Jednakże kwestie polityczne wydają się dotyczyć bardziej Horacego-poety niż Horacego-krytyka, gdyż to właśnie Wenuzyjczyk był twórcą najbardziej narażonym na naciski ze strony patronów i szczególnie uważnie musiał „lawirować” wśród niebezpieczeństw, jakie to ze sobą niosło. W tej perspektywie należy ukazać krytykę w jej roli apologetycznej – jako formę nie tylko obrony poezji przed polityką, ale także usprawiedliwienia samego istnienia sztuki, czyli ideę dydaktyzmu poezji. Dopiero wówczas wybrzmi, prowadząca do stałego wysubtelniania pojęć *imitatio* i *aemulatio*, agoniczność poezji i krytyki funkcjonujących w ogólnych ramach kultury antycznej.

walory językowe i kompozycyjne, a nawet dynamizację akcji czy fabularyzowanie opowieści. Dodatkowo rzymska historiografia, szczególnie wczesna, pisana językiem greckim, przeznaczona była także dla szerokiego grona odbiorców basenu Morza Śródziemnego. Nic więc dziwnego, że można odnaleźć w wielu dziełach wielkie idee, które nie zawsze są propagandą, lecz bywają formą samookreślenia się społeczności, kreacji zewnętrznego wizerunku Rzymu, jakim wykształceni Rzymianie chcieliby, żeby był postrzegany. Por. Agnieszka Dziuba, *Teoria historiografii w epoce cesarstwa. Garść rozważań*, „Collectanea Classica Thorunensia” 2002, XIII, s. 39–44; Agnieszka Dziuba, *Sentencja w tekście «Historii rzymskiej» Wellejusza Paterkulusa*, „Roczniki Humanistyczne” 2005, t. LIII, z. 3, s. 89–100; Ignacy Lewandowski, *Historiografia rzymska*, Poznań 2007, s. 28–32.

⁴¹ Wojciech Kopek, *Bellum civile, bellum externum. Ambivalencja obrazów wojny w twórczości Horacego*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2015, XV, folia 185, s. 3–14.

Analizując ten fenomen pod kątem antycznej teorii literatury, należy odnieść go do triady Neoptolemosa: twórca–twórczość–wytwór⁴². Owa triada jest tradycyjnie stosowana do analizy satyr i listów, w których wyraźnie definiowani są *eirón*⁴³ i krytyk jako teoretycy, którzy albo przemawiają ustami innych, wzorem dialogów filozoficznych, albo podejmują się roli nauczycieli i wychowawców, sami nie zajmując się twórczością: *munus et officium, nil scribens ipse, docebo* (*Ars*, 306).

Jednakże należy zaznaczyć, że kształtowanie młodszych twórców nabiera w *Liście do Pizonów* znaczenia sztuki. Zasady tworzenia postaci czy elementów świata przedstawionego wpłynęły na koncepcję procesu wychowawczego: kształtowania ethosu człowieka. Krytyka jako proces kształtowania charakteru, osobowości i technicznych umiejętności młodego twórcy była czynnością analogiczną do wychowania. Podkreśla to używany przez Horacego odnośnie do obydwu tych sfer czasownik *ingere*. Określa on czynność tworzenia czegoś z niczego, całości z prefabrykatu. Stąd też złożenie *ars ingendi* staje się określeniem rzeźbiarstwa. A zatem wszystko to, co podlega czynności tworzenia – *ingere*, stanowi bardzo konkretny element świata przedstawionego – postać lub rzecz w warstwie przedmiotów przedstawionych. W *Ars* wyraz ten pojawia się w ośmiu miejscach, w siedmiu w kontekście twórczości, w jednym w kontekście wychowania-ukształtowania.

ingere w wersach 7–8: *vanae ingentur species* odniesione zostało do kształtujących się w koszmarach widziadeł; w wersach 50 i 52 – do tworzenia neologizmów; w wersie 119 – do konstruowania nowych postaci literackich – w dramacie: *ethopeja* etc.⁴⁴; w wersie 240 – *fictum carmen*, tworzenia poezji; podobnie w wersie 331; w wersie 338 – do

⁴² Charles Oscar Brink, *Horace on Poetry...*, dz.cyt., vol. I, s. 43–74.

⁴³ Filozof w masce sokratycznej, w poszukiwaniu prawdy posługujący się tzw. ironią filozoficzną.

⁴⁴ Należy zaznaczyć, że według Charlesa Oscara Brinka wersy 119–130 traktują ogólnie o nowych i tradycyjnych charakterach w dramacie. Badacz łączy z łacińskim *ingere* angielski termin *fiction*, uznając, że wprowadzony przez Horacego quasi-termin jest jaśniejszy od teoretycznoliterackiej terminologii *historia – verisimile – fictum*

przeciwstawienia *ficta* „rzeczy zmyślane” i *vera* „rzeczy prawdziwe”; w wersie 382 – do istoty twórczości. Jedynym wyróżniającym się spośród powyższych kontekstem czasownika są wersy 366–367:

O maior iuuenum, quamuis et uoce paterna
fingeris ad rectum et per te sapis [...]

Ów zwrot do starszego z młodych Pizonów ukazuje go jako materiał twórczy w rękach dwóch rzeźbiarzy – ojca, który „kształtuje go” do życia publicznego, do kariery politycznej, oraz krytyka – który buduje jego osobowość twórczą. Jednocześnie powyższe użycia quasi-terminu można wpisać w poszczególne części tematyczno-strukturalne *Listu*. Pierwsze dwa (w. 7–8, 50 i 52) są raczej swobodne i nie należą do bezpośredniego kontekstu krytycznoliterackiego. Wspomniano wyżej, że wers 119 otwiera część poświęconą rodzajom poetyckim, w niektórych ujęciach także stylowi i *imitatio*, podobnie wers 240 wpisuje się w analizę dramatu. Można zatem powiedzieć, że zastosowane w nich użycia *ingere* przynależą do sfery *poiema*. Natomiast wszystkie pozostałe do sfery *artifex/poietes*, zgodnie ustalonej na wersy 295–476⁴⁵.

Pod pewnymi względami analizowany fragment *Sztuki poetyckiej*, odnoszący się do obowiązku poety wobec społeczeństwa i obowiązku krytyka wobec społeczeństwa oraz poety, można rozumieć jako metaforę sporów literackich kształtujących epokę augustowską. Mediacyjna rola nadawcy listu, przyjaciela zarówno Pizona-ojca, jak i Pizonów-młodzieńców, okazującego zrozumienie dla potrzeb obydwu stron, przekłada się na spór między antykwarystami, nurtem archaizującym, a aleksandrynistami, który to zbiorczy termin obejmuje nurt neoterycki okresu cycerońskiego, ich następców w *collegium*

(gr. i(stori/a, pla/sma, mu=qoj). Zob. Charles Oscar Brink, *Horace on Poetry...*, dz.cyt., vol. 2, s. 197–198.

⁴⁵ Propozycje podziałów strukturalnych Nordena (1905), Jensena (1918); Rostagniniego (1930) oraz Immischa (1932) zestawia Brink, wykazując na ich ogólną jednolitość (różnice zarysowują się w szczegółach). Od ogólnego układu nie odbiega także propozycja samego badacza. Charles Oscar Brink, *Horace on Poetry...*, dz.cyt., vol. 1, s. 15–40 (szczeg. 31).

*poetarum*⁴⁶ oraz elegików okresu augustowskiego. Pierwsi z nich, stawiając na piedestale dawnych twórców rzymskich, domagali się poszanowania dla stanowiących podstawę warstwy nobilem wartości, w tym zasady *mos maiorum*, drudzy natomiast, wystawiali tę zasadę na próbę, w postawie kontestatorów ówczesnej rzeczywistości upadającej Republiki i rodzącego się pryncypatu. I chociaż w okresie powstawania listów większość z żyjących twórców była już w zaawansowanym wieku, wydaje się, że spór między wielkimi koncepcjami literatury rzymskiej przedstawiał się Rzymianom w utartej formie „sporu rodzinnego”, przebiegając w ustalonych przez Cyncerona granicach, pomiędzy zwolennikami *mos maiorum* a *oi neoteri, poetae novi* oraz ich następcami. I można sądzić, że było to dziedzictwo, które ukształtowało także Horacego.

Wojciech Koppek – asystent w Katedrze Filologii Łacińskiej KUL.

Summary

Wojciech Koppek, “The Concept of an Artist and the Generational Conflict in Horace’s ‘An Epistle to the Pisos’. A Commentary to Ancient Literary Criticism”

This paper, taking as a starting point Horace’s “Epistle to the Pisos”, its form and structure, approaches the Horatian problem of an artist involved in the Roman social issues, dominated by such categories as *pietas* and *dignitas*, both in relationship to the poet himself and to the social position and role of the profession of an artist (dichotomy: *otium – negotium*). Moreover, the role of a literary critic is discussed. A literary critic, by imposing certain rules and constraints on the artist, himself is not free of the social pressure being the result of the client/patron dependence. Writing in this context becomes an art of a compromise of values, between social and legal solutions founded in Rome’s traditional ‘community of citizens’ and the aesthetic limits and needs of the new generation of creators and their audiences.

⁴⁶ Por. Ernest Gottlieb Sihler, *The Collegium Poetarum at Rome*, „The American Journal of Philology” 1905, Vol. 26, No. 1, s. 1–21; Nigel B. Crowther, *The Collegium Poetarum at Rome: Fact and Conjecture*, „Latomus” 1973, t. 32, Fasc. 3, s. 575–580.