

Interludia Horatiana: **Jan Lechoń, Jarosław Iwaszkiewicz, Jacek Dehnel**

Wojciech Ryczek*

doi 10.24425/rl.2024.151626

ruch literacki • R. LXV • 2024 • Z. 1 (382) PL • **literatura w świecie nie tylko ludzkim**

PL ISSN 0035-9602

Także marzenia poetów mają swe nieprzewidziane konsekwencje. Pragnienie Horacego o wzniesieniu pomnika ze słów, odpornego na destrukcyjne działanie czasu i sił natury, graniczyło od samego początku z przekleństwem petryfikacji, możliwością skostnienia żywej, inspirującej początkowo myśli i sugestywnie odmalowanego przeżycia w zastygłych i wyblakłych formułach. Niezwykle szybko gaśnie retoryczny blask poetyckich sentencji o krótkości życia, uciekającym czasie, krótkotrwałej przyjemności czy pogodnej radości istnienia w cieniu nieubłaganej, „bladej” śmierci. Nawet wyraziście zarysowane obrazy gwałtownych, ognistych uczuć i pragnień ujawniają z czasem chłód paryjskiego marmuru. Również narracje liryczne, osnute wokół znanych wątków mitologicznych, przypominają coraz bardziej zatartą płaskorzeźbę, na której nie można już odróżnić bóstw olimpijskich od śmiertelników, postaci ludzkich od zwierząt i roślin. Dla postromantycznych poetów, wyrzekających się po wielokroć – przynajmniej deklaratywnie – ulegania wpływom prekursorów w imię twórczej

* Wojciech Ryczek – dr, adiunkt w Katedrze Komparatystyki Literackiej, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

ORCID: 0000-0003-3288-1642



Artykuł jest opublikowany w otwartym dostępie (open access) na warunkach licencji Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs (CC BY-NC-ND 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

oryginalności, poezja Horacego mogła być już tylko wyniosłym, coraz bardziej obcym i nieczytelnym pomnikiem tradycji literackiej.

Słowo interludium oznacza krótką, często improwizowaną wstawkę; ujawnia w tym sensie zamierzoną nieciągłość w obrębie większej, starannie dopracowanej kompozycyjnie struktury. W znacznie szerszej perspektywie semantycznej, która mnie tu szczególnie interesuje, może się ono odnosić również do zachowującej duży margines niedookreślenia sfery „pomiędzy” różnymi aktywnościami, opisywanymi wieloznacznym słowem *ludus* takimi, jak ‘gra’, ‘zabawa’, ‘igraszka’, ‘żart’, ‘dowcip’, ‘widowisko’, ‘igrzyska’, ‘szkoła’, ‘ćwiczenie szkolne’. Tak rozumiana interludyczność może więc dookreślać pole intertekstualnych nawiązań i odniesień, zdominowane przez ironiczne przymrużenie oka, pozorny dialog z uparcie nieobecny rozmówcą, gry z utartymi sposobami mówienia, żart literacki o różnym stopniu wyrafinowania, przełamywanie skostniałych konwencji, udramatyzowanie (teatralizację) wypowiedzi, nagłą zmianę tonacji stylistycznej czy wreszcie poetykę próby i ćwiczenia językowego. Jak słusznie zauważył Jonathan Culler, intertekstualność nie ogranicza się do rozmaitych relacji dzieła z wcześniejszymi tekstami, ale podkreśla jego uczestnictwo w „pewnej przestrzeni wypowiedzeniowej”, kształtowanej przez znajomość różnych kodów, strategii i form literackich¹.

Interludyczność określa intertekstualność fakultatywną, wprowadzoną bez większych zobowiązań wobec tradycji (naśladowanie albo przetwarzanie wzorców). Pozwala wyodrębnić nawiązania powierzchowne i niewiele znaczące w perspektywie większego fragmentu lub nawet całości tekstu. Ograniczają się one często do samej repetycji utartej formuły albo jej części w nowym kontekście. Nie zakładają konieczności ustalenia jej źródeł, starannego opracowania, rekonstrukcji pierwotnego kontekstu czy uważnej interpretacji, choć rekontekstualizacja może mieć niewątpliwie udział w modyfikacji ich znaczeń. Nie mają zatem dużego wpływu na proces tworzenia i rozumienia tekstu. Interludyczność przypomina, że niektóre interteksty, ulegając nieuchronnie konwencjonalizacji, weszły do stałego repertuaru rozmaitych trybów ekspresji językowej (*modi dicendi*). Ich związki z pratekstami i późniejszymi konkretyzacjami stały się w ten sposób luźniejsze, mniej zobowiązujące.

Perspektywa interludyczna, oscylująca wokół podjęcia gry (*play*) i ujawnienia wzajemnych zależności (*interplay*), zmienia postrzeganie intertekstu, sprowadzając go do fragmentu pozbawionego konieczności odwołania do większej całości. Jest on często odpryskiem czy odłamkiem rozbitej kliszy literackiej, krążącym swobodnie w przestrzeni międzytekstowej. Jako twór naznaczony podwójnie niekompletnością (fragment fragmentu), osłabiony

¹ J. Culler, *Presupozycje i intertekstualność*, przeł. K. Rosner, „Pamiętnik Literacki” 1980 z. 3, s. 300–301.

semantycznie, nie stanowi autonomicznego elementu nowego tekstu, choć jego rozpoznanie może wzbogacić globalny sens utworu, a także przyczynić się do zróżnicowania wypowiedzi pod względem językowym czy retorycznym. Tego rodzaju tekstowe inkrustacje, choćby najbardziej powierzchowne znaczeniowo, pozostawione celowo bez (re)interpretacji, nie wykluczają dokładnej znajomości pratekstu i jego uważnej lektury. Nie zdradzają intertekstualnej „erudycji” autora, który rezygnuje z nazbyt czytelnych śladów inspiracji innymi dziełami, opowiadając się po stronie niedookreślonej, subtelnej aluzji.

Biorąc pod uwagę tę wielowymiarowość intertekstualnych odniesień, określoną pojemnym semantycznie terminem interludyczność, pragnę omówić znaczenie intertekstów horacjańskich w trzech wybranych wierszach: *Vides ut alta stet...* Jana Lechonia z tomu *Marmur i róża* (1954), *Pies horacjański* Jarosława Iwaszkiewicza z tomu *Śpiewnik włoski* (1974, 1978) i *Quintus H.F. ginie w bitwie pod Filippi* Jacka Dehnela z debiutanckiego tomu *Żywoty równoległe* (2004). Choć te powstałe w różnych okolicznościach utwory reprezentują odmienne sztuki poetyckie i wyrastają z nieco innych założeń estetycznych, łączą się w swobodnej, miejscami przekornej i niejednoznacznej interpretacji horacjanizmu, obejmującego coraz częściej recepcję nie tyle liryki Horacego, ile raczej utartych wyobrażeń i formuł kojarzonych z rzymskim wieszczem.

Lechoń: blask Sorakte

Wiersz Lechonia, „takie sobie gadanie”, powstał 12 VI 1953 roku² i już miesiąc później ukazał się na łamach „Wiadomości” (nr 30 z 24 VII 1953)³. Pierwotnie nosił tytuł *Do Horacego*, jeszcze bardziej uwydatniający poetykę bezpośredniego zwrotu do adresata:

O Tobie myślę dzisiaj, w ten czas bezrozumny
Wrzasków tłuszczy bezbożnej i pochlebców szumu,
Coś uszedł między mirty i białe kolumny
Od nadętych pyszałków i tępego tłumu.

I tylko co najlepszych wokół siebie zwołał,
I licząc złote strofy i sącząc płyn złoty,

- 2 J. Lechoń, *Dzienniki*, t. 3 (1 I 1953 – 30 V 1956), PIW, Warszawa 1993, s. 139: „Trzy zwrotki wiersza *Do Horacego*. Po «dexamylu» i niedobrze – takie sobie gadanie. Wiersze mi chodzą po głowie: *Soból i panna*, *Fuksja* i wiersz kończący się słowami: »Twój synek wyszedł na poetę«”.
- 3 W tym numerze „Wiadomości” ukazały się także następujące wiersze Lechonia: *Z La Manczy, Rekrutacja, Alina, Soból i panna, Chełmoński i Preludium*.

Wśród tylu burz i pokus wolnym zostać zdołał
I nie zrzekł się rozkoszy, nie zdradzając cnoty.

Więc chociaż wielkim klęskom muszę dotrwać wiernie
I choć mi nie przystoi rozstać się z żalobą,
W ten jeden letni wieczór chciałbym przy falernie
Na Soracte pod śniegiem – patrzeć razem z Tobą.⁴

Intertekstualne zaplecze tego utworu nie ogranicza się do ody o Sorakte, górze poświęconej Apollinowi (*Carm.* I 9); wzmianka o bezrozumnym, gnuśnym tłumie przywodzi na myśl znany wiersz otwierający trzecią księgę pieśni Horacego (*Carm.* III 1), uznawany nie tyle za manifest poetyckiego elitaryzmu, zrodzony z przekonania o wyjątkowym statusie natchnionego wieszczka (*vates*), czciciela (przyjaciela) Muz i wyznawcy klaryjskiego Apollina, ile raczej obrazowy, alegoryczny wykład filozofii rozsądnego umiaru.

Początek pieśni do Taliarcha ('Mistrza uczt'), zwanej nieco na wyrost „pieśnią zimową”, a zrodzonej z twórczej imitacji ody Alkajosa (fr. 338) o Zeusie „siekącym deszczem” i „gnębiącym niebo zawieruchą”⁵, kieruje spojrzenie czytelnika w stronę ośnieżonych szczytów: „Spójrz, jak Sorakte jaśnieje w górze od śniegu, utrudzone lasy ledwie utrzymują ciężar, zatrzymują się rzeki skute ostrym mrozem” (*Carm.* I 9, 1–4)⁶. W przekładzie Juliana Tuwima: „Spójrz, jak Soraktu szczyt / Biało się jarzy w śniegu, / Rzeki ściały ostry mróz / I zatrzymał je w biegu, / Las się pod śnieżnym ciężarem ugina”⁷. Ta inicjalna fraza uległa o wiele wcześniej w rodzimym, czarnoleckim wariacie alegorycznej uniwersalizacji: „Patrzaj, jako śnieg po górach się bieli”⁸. W sekwencji luźno powiązanych obrazów poetyckich wysuwa się na plan pierwszy zdumiewająca różnorodność. Śmiałe przejście od zachwycającego blasku, majestatycznej góry okrytej śniegiem do ciemności, rozbrzmiewającej ściszonymi głosami umówionych kochanków może się wydawać na pierwszy rzut oka pozbawione motywacji artystycznej. Z podobną swobodą przechodzi poeta w strofie trzeciej od burzy morskiej, uciszonej przez bogów, do trwających niewzruszenie w tej ciszy drzew o bogatej sym-

4 J. Lechoń, *Poezje*, oprac. R. Loth, BN I 256, Ossolineum, Wrocław 1990, s. 137.

5 Por. *Liryka starożytnej Grecji*, oprac. J. Danielewicz, PWN, Warszawa–Poznań 2001, s. 216.

6 Horace, *Odes and Epodes*, ed. and transl. N. Rudd, Harvard University Press, Cambridge, MA 2004, s. 40: „Vides ut alta stet nive candidum / Soracte, nec iam sustineant onus / silvae laborantes, geluque / flumina constiterint acuto”. Wszystkie przekłady, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą ode mnie.

7 J. Tuwim, *Wiesze wybrane*, oprac. M. Głowiński, BN I 184, Ossolineum, Wrocław 1969, s. 269.

8 J. Kochanowski, *Pieśń I 14*, [w:] tegoż, *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, PIW, Warszawa 1980, s. 241.

bolice (cyprys, jesion). Kompozycyjnej koherencji nie służą również sentencjonalne, dobrze znane napomnienia o potrzebie zawierzenia boskim wyrokom i korzystaniu z ulotnej chwili. Mówiąc słowami Kochanowskiego, „krótki wiek długiej nadzieje nie lubi”. Motyw nagłej zmiany natury (przejście do chłodu zimy do ciepła wiosny, od zimowego odrętwienia do wiosennego przebudzenia) zachęca jednak do poszukiwania ukrytych sensów⁹. Zimowy pejzaż semiotyczny, którego poszczególne elementy okazują się wieloznacznymi znakami (biel, chłód, szron, mróz), podsuwa poecie plastyczny, obrazowy język opisu starości i zbliżającej się śmierci, umożliwiając zgodnie z logiką paradoksu mnożenie nacechowanych znaczeniowo opozycji: zima – wiosna, starość – młodość, przeszłość – terażniejszość, wspomnienie – działanie, cisza – burza, bezwład – ruch, zimno – ciepło. Figura ośnieżonego szczytu może także oznaczać chłodny, zdystansowany ogład intelektu, stanowiący najczęściej kontrapunkt dla poetyckiego szału albo gorącego uczucia.

Rezygnacja z pierwotnego tytułu, użycie horacjańskiego incipitu i rozwinięcie motywu wyjątkowego statusu poety wpisuje tekst Lechonia w dialog z wcześniejszym wierszem Tuwima ...*Et arceo* z tomu *Biblia cygańska* (1933), zwieńczonym mistrzowską pointą w formie potrójnego, doskonale zestrojonego rytmicznie asyndetonu: „W tym wieku rozjątrzonem, wydetym, okrutnym – / Przechodzę, mijam, milczę: obcy, zimny, smutny”¹⁰. W obu utworach dochodzą do głosu trzy autonomiczne wizje poety w ludzkiej społeczności: horacjańska figura twórcy lirycznego jako kapłana Muz i Apollina, romantyczny obraz geniusza jako jednostki skazanej na samotność i wyobcowanie, a także modernistyczna koncepcja silnej, samoświadomej podmiotowości twórczej, okupującej pragnienie ekspresji literackiej niezrozumieniem czy odrzuceniem. U Tuwima, jak twierdzi Ireneusz Opacki, protest poety „przeciwko zbiorowym standardom, przeciw światu zinstytucjonalizowanym <pozorów> wyczerpuje się w Russowskim geście odejścia i rezygnacji”¹¹.

W krytyce bezrozumnego tłumy obaj skamandryci idą znacznie dalej niż Horacy, który, dystansując się wobec spragnionej bogactwa i zaszczytów

9 Por. D.W.T. Vessey, *From Mountain to Lovers' Tryst: Horace's Soracte Ode*, „The Journal of Roman Studies” 75 (1985), s. 26–38; C.P.E. Springer, *Horace's Soracte Ode: Location, Dislocation, and the Reader*, „Classical World” 82 (1988), s. 1–9; H.D. Cameron, *Horace's Soracte Ode (Carm. 1.9)*, „Arethusa” 22 (1989), s. 147–159; G. Davis, *Polyhymnia: The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1991, s. 150–155.

10 J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, s. 131; por. Z. Danek, *Julian Tuwim jako tłumacz pieśni Horacego*, [w:] *Meandry Skamandrytów*, red. W. Appel, Wydawnictwo UMK, Toruń 2010, s. 213–233.

11 I. Opacki, *Rousseau mieszczańskiego dwudziestolecia. „Samotność” i „wspólnota” w międzywojennej poezji Juliana Tuwima*, [w:] tegoż, *Król Duch, Herostrates i codzienność*, PARA, Katowice 1997, s. 133.

rzeszy pochlebców, opowiadał się po stronie umiaru i prostoty. Obaj autorzy widzą w tłumie, bezwolnej, pozbawionej wiary i wartości masie, główne zagrożenie dla twórczego indywidualizmu. Krzyki i wrzaski mogą zagłuszyć głos poetów, nawet tych, którzy pragnęli wyrazić swój zachwyt nowoczesnym światem czy opisać zachodzące w nim dynamicznie zmiany i przeobrażenia. I gdy Horacy decyduje się ostatecznie na opuszczenie Rzymu, by zamieszkać w Górach Sabińskich, skąd można spoglądać w zadumie i spokoju na Sorakte, gdy Tuwim wybiera melancholijny gest rezygnacji i wycofania z ludzkiej zbiorowości, by ocalić autentyczność, Lechoń pozostaje przy marzeniu o bezpiecznym ustroniu¹².

Znakomitym pretekstem do takiej poetyckiej projekcji jest postać rzymskiego wieszczka, który staje się figurą, obrazową metonimią, pocziwego żywotu poety, godną naśladowania przez wszystkich twórców, przywiązanych do poczucia własnej godności i niezależności. Nic więc dziwnego, że Horacy ulega pod piórem Lechońa posągowemu uwzniośleniu, ironicznie zakwestionowanemu w trzeciej strofie nieco familiarnym, poufałym tonem wypowiedzi poetyckiej. W pierwszej odsłonie widzimy go na tle tłumu głupców, pyszałków i pochlebców, od którego poeta wyraźnie się odcina, dochowując wierności etyce spod znaku umiaru i opanowania. Ani słowem nie wspomina Lechoń chociażby o jego przyjaźni z Mecenasem, przynoszącej przecież nie tylko duchowe korzyści, ale także całkiem wymierne dobra materialne (posiadłość w Sabinum). O wiele ważniejszy jest tu sam gest sprzeciwu „kapłana Muz” wobec bezrozumnego, bezbożnego tłumu i wybór spokojnego, choć nie beztróskiego życia w „sabińskiej dolinie” (*Carm.* III 1, 47).

W drugiej odsłonie widzimy Horacego w wiejskiej posiadłości, oddanego niemal wyłącznie poezji i korzystaniu z uroków życia. Barwa złota określa drogocenne strofy, stanowiące przez stulecia przedmiot twórczej imitacji. Lechoń podkreśla tożsamość życia i poetyckiego dzieła u rzymskiego autora, zwłaszcza w dwóch wymiarach: afirmacji podmiotowej wolności i głoszenia filozofii „złotej mierności”. Warto przypomnieć, że Horacy, utrzymujący za sprawą Mecenasa kontakty z dworem Oktawiana Augusta, umiejętnie powiększał przestrzeń tej swobody, rozwijając z niezwykłą pomysłowością retorykę odmowy (*recusatio*). Rezygnując na przykład z opiewania zwycięstw cesarza, chwalił go za pomocą toposów skromności autorskiej i niewyraźności. Podobnie postępował z tematami podsuwanymi przez przyjaciół, wymawiając się słabością Muzy albo niedoskonałością warsztatu poetyckiego. Jego postawa określa wreszcie konkretny, godny pochwały styl życia, unikający popadania w skrajności jakiegokolwiek szkoły

12 M. Pytasz, *Jan Lechoń – dwa wiersze, [w:] tegoż, Kilka opowieści. O niektórych dolegliwościach bycia poetą emigracyjnym i inne historie*, Wydawnictwo Gnome, Katowice 2000, s. 76–77.

filozoficznej, zalecający troskę o doskonałość etyczną (cnotę), ale bez całkowitego wyrzekania się przyjemności.

W wojennej i powojennej poezji Lechonia ukształtowała się wizja poety pogrążonego w rozpamiętywaniu straty, przeżywaniu niekończącej się żałoby. Ze smutnym obliczem zwraca się on nieustannie w stronę przeszłości, uobecniając wybitne postaci, przywołując wielkich autorów i przepisując stare mity. Poezja okazuje się tu przede wszystkim sprawą pamięci. Jest to poeta niejako programowo niemodny (staroświecki), choć w pełni świadomy anachroniczności swej sztuki poetyckiej pod względem ideowym i estetycznym. Klasycyzm był dla autora *Karmazynowego poematu* rodzajem powinności etycznej, wymuszającej wierność tradycji, zwłaszcza romantycznej i jej modernistycznym kontynuacjom i rewizjom¹³; w tej przestrzeni sytuuje się zresztą przedwojenna twórczość samego Lechonia. Schemat wersyfikacyjny omawianego wiersza (trzy strofy, regularny, rymowany trzynastozgłoskowiec ze stałą średniówką o nieco zaburzonej z powodu polisyndetonu składni w drugiej strofie) nawiązuje do kompozycji liryków zebranych w tomie *Srebrne i czarne* (1924), uchodzącym zdaniem wielu krytyków za szczytowe osiągnięcie jego poezji.

Wierność tradycji oznacza zatem wierność samemu sobie. Jednak nawet kierując się maksymą prawdziwie złotego środka, trudno uzgodnić dwa, wyraźnie antagonistyczne wyobrażenia aktywności poetyckiej z trzeciej strofy. Pierwsze, nazwijmy je romantycznym, ukazuje wieszczą „z odwróconym na przeszłość obliczem”, trwającego dumnie w niewypowiedzianym smutku, skazanego na udratyzowane przeżywanie żałoby; drugie, klasyczne, przywołuje poetę o pogodnym, rozpromienionym obliczu, skoncentrowanego na chwili teraźniejszej, przywiązanego do harmonijnej prostoty i umiejętności samoograniczenia. Ich Muzy przebywają w odległych krajach, które rzadko opuszczają na dłużej. Pomiędzy wieszczami rozciąga się wyniosła, obsypana „wysokim śniegiem” Sorakte, choć jest raczej mało prawdopodobne, że jej ośnieżone szczyty połączą kiedyś ich spojrzenia.

Lechoń, któremu o wiele bliższe były horacjańskie parafrazy Kochanowskiego czy Tuwima niż ody Horacego, sięga po znane motywy z poezji rzymskiego poety, aby opisać marzenie o zupełnie innym życiu. Niewiele elementów przenika do jego wiersza z pieśni do Taliarcha. Nawet Sorakte stanowi tylko fragment poetyckiej scenografii. Lechoń nie wybiera drogi imitacji ani parafrazy. Nie poszukuje nowego wyrazu dla strofy alcejskiej w liryce polskiej. Jeśli już kogoś naśladuje, to raczej siebie z wcześniejszego okresu twórczości. Czyni to jednak z dużą konsekwencją i niemałą pomysłowością. Kultuwując mit romantycznego wieszca i ucieleśniając wszelkie związane z nim antynomie i paradoksy, potrafi zdobyć się na chwilowy

¹³ W. Wyskiel, *Jan Lechoń na obczyźnie*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Kraków 1988, s. 78–80.

dystans wobec swego powołania. Pragnienie, aby razem z Horacym spojrzeć na jaśniejące od śniegu szczyty Sorakte, może się już spełnić w samym akcie lektury. Albo może pozostać tylko poetyckim marzeniem, wypowiedzianym za pomocą literackich aluzji; marzeniem o zupełnie innym świecie, innym wieszcu i innej, jaśniejszej poezji.

Iwazkiewicz: biało-czarny pies

W tomie *Śpiewnik włoski* znalazły się wiersze Iwazkiewicza, które powstały w latach 1971–1973 podczas podróży po Italii (Wenecja, Siena, San Gimignano, Rzym i Palermo). Zbiór liryków rejestrujących ulotne wrażenia i spostrzeżenia, „zaledwie notatki, szkice wierszy”, „zanotowane zdania na skrawkach papieru” (określenia autora¹⁴), przyjął formę tryptyku; składa się z trzech starannie wyodrębnionych cykli poetyckich (*Psy i ptaki*, *Intermezzo*, *Fontane di Roma*). Ostateczną postać nadał mu poeta dopiero w drugim wydaniu (1978), powiększając go o nowe wiersze (cykl *Pini di Roma*)¹⁵. W obu edycjach tom, a także cykl *Psy i ptaki*, otwiera wiersz opatrzony tytułem *Pies horacjański*:

Psie, co na murze willi Horacego
pilnujesz ruin, fiolków i hiacintu,
czy słyszysz nocą w ciszy gór sabińskich
stopę skaczącą?
I brzmiące głosy, które przez stulecia
zmienne co prawda, lecz zawsze jednak
zdobne kwiatami – niosą nam tę samą
mądrość zbyteczną?

- ¹⁴ J. Iwazkiewicz, *Dzienniki 1964–1980*, oprac. A. i R. Papiescy, R. Romaniuk, wstęp A. Gronczewski, Czytelnik, Warszawa 2011, s. 307–308: „I znowu ten zalew wierszy, który z tego wynikał. [...] to są zaledwie notatki, szkice wierszy – a jednak powstałe także w ten sposób, często w nocy, często na spacerze, zanotowane zdania na skrawkach papieru, może nieważne dla czytelnika – niezmiernie ważne dla mnie jako dla autora, notujące to wielkie poczucie jedności świata, to wyjście metafizyczne poza zamknięcie «monady», czy to w połączeniu ze zwierzętami, czy z gwiazdami, wszystko jedno, czy w poczuciu jedności w nicości, czy jedności w wieczności, chyba wszystko jedno”.
- ¹⁵ Ostatecznie tom składa się z autonomicznego cyklu *Psy i ptaki* oraz tzw. „tryptyku rzymskiego” (*Intermezzo*, *Fontane di Roma*, *Pini di Roma*). Mottem tomu jest przedostatnia strofa wiersza Z. Krasieńskiego *Rozpacz*, rozbudowana apostrofa do „ziemi włoskiej”, której geniusz (bóstwo opiekuńcze) okazuje się „aniołem piękności”. Tytuły dwóch cyklów (*Fontane di Roma*, *Pini di Roma*) przywołują poematy symfonicznie z tzw. *Trylogii rzymskiej*, których autorem był Ottorino Respighi.

Bo ja czasami śpię i widzę w nocy
 zarysy boskie gór, z radości szczekam
 i jestem chyba jak ty, biało-czarny
 pies horacjański.¹⁶

Lapidarne liryki składające się na ten cykl wpisują się w poetykę, charakterystyczną zresztą dla późnej, dojrzałej poezji Iwaszkiewicza, którą można określić mianem wyprawy w pozaludzkie rejony doświadczenia w poszukiwaniu, pozbawionym na ogół intencji alegorycznego antropomorfizowania, jedności z innymi istotami raczej w nicości niż wieczności. Bohaterowie liryczni tych wierszy nie są bynajmniej figurami ludzkiego losu, choć często się zdarza, że czują i wiedzą więcej. Wiodą swe psie lub ptasie żywoty niezależnie od wielkich, patetycznie brzmiących słów. Na kartach tomu pojawiają się miniatury psów, obrazy skreślone zaledwie kilkoma pociągnięciami śpiesznego pióra. Na samym początku „pies horacjański” (zapewne z tytułu starszeństwa), później jego towarzysze: starzejący się szybciej niż poeta Tropek, który „nigdy nie będzie w Sienie” i który „nawet po Stawisku biega niechętnie”, fantastyczny „inny pies” ze Sieny ze skrzydłami i tęgowymi oczami, pokazujący poecie ziemską rzeczywistość z „wysokiej góry” (*Pies w Sienie*), „pies blondyn” szczekający na świat i autora, gotowy do skoku w przepaść weneckiego kanału (*Smutna Wenecja*), biały pudel, „trochę za tłusty”, jednak „pełen decyzji i odwagi”, towarzyszący św. Augustynowi w drodze z Rzymu do Mediolanu na fresku z kościoła w San Gimignano (*Benozzo Gozzoli*)¹⁷, zarozumiały pies rozmawiający z wolem („my psy istniejemy niezmiennie”), nieżyjące już pieski z uczty wyprawionej dla zmarłych (Neron, Weruś, Doksio, Peruńcio, Mausyjko), „którzy się z nami pobratali w nicości” (*Uczta*), wreszcie żółty pies, który urządził „psie wesela” w Stawisku, a pewnego razu przestraszył Simone de Beauvoir (wiersz o incipicie *Gdzie jest ten ptak*). Warto pamiętać, że żywoty psów i kotów spisała skrupulatnie Anna Iwaszkiewicz w książeczce *Nasze zwierzęta* (1978), opatrzonej krótkim wstępem poety¹⁸. Do tego (niepełnego) wyliczenia należy dodać krwawiącą z pyska, chorą suczkę z Taorminy, okazującą się sycylijską Muzą (*Muza*)¹⁹, a także pieska naczelnika stacji w Co-

16 J. Iwaszkiewicz, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. R. Romaniuk, BN I 339, Ossolineum, Wrocław 2021, s. 617; por. O. Płaszczewska, *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*, WUJ, Kraków 2010, s. 533.

17 J. Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch...*, s. 51: „I pudel namalowany jest nie na darmo, jako ozdoba, ornament. Tego psa nie ogarniają wątpliwości intelektualne, on cały jest instynktem”.

18 A. Iwaszkiewicz, *Nasze zwierzęta*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1978; ilustracje opracował Szymon Kobylński.

19 Por. J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1964–1980*, s. 386, opowieść o spotkaniu chorej, krwawiącej suczki z Taorminy zapisał Iwaszkiewicz pod datą 8 IV 1974 r.

neglino z zakończenia opisu włoskich peregrynacji; „mały biały piesek, kulka puchu raczej niż piesek, kłębuszek białej włóczki, nie piesek”²⁰ miał swój udział w nagłej epifanii pozostającego poza wszelkim słowem, cudownego piękna Italii.

Możemy dokładnie odtworzyć okoliczności powstania wiersza o „psie horacjańskim”. Wiosną 1971 roku Iwaszkiewicz wyruszył w towarzystwie Romana Totenberga, skrzypka i nauczyciela w amerykańskich akademiach muzycznych (Santa Barbara, Boston), z Rzymu do Licenzy w Górach Sabińskich (ok. 40 km na północ od Wiecznego Miasta), gdzie znajdują się ruiny willi Horacego, odkryte w połowie XVIII wieku. Później wspominał:

A po obiedzie pojechaliśmy, dość skomplikowanymi drogami, w stronę Gór Sabińskich. Tam – nie bez trudu – znaleźliśmy miejsce, gdzie niegdyś leżała posiadłość Horacego. Zostały z niej tylko fundamenty, trochę muru i część podłóg. Z zarysów fundamentów można rozpoznać rozkład domu.

Jedna posadzka mozaikowa ocalała czy też została tutaj umieszczona skądinąd, biało-czarna, zatarta. A poza tym między murami i naokoło rośnie trawa. Wypadł nam szczęśliwie pogodny dzień bardzo brzydkiej wiosny, trawa jest zielona, a w trawie w wielkiej obfitości kwitną fiołki i te liliowe gronka, które nie wiem, jak się nazywają po polsku. Po niemiecku nazywają się Traubenhyazinthen! [...]

Stróż tych miejsc nie ma wiele zajęć. Oprócz nas jest tu tylko jakaś australijska rodzina. Poza tym nikogo. A całość można obrzucić jednym spojrzeniem. To było więc owo otium Horacego. Do Rzymu trochę daleko. A jak on podróżował!

Więc ten stróż tutejszy wygląda raczej na myśliwego. Na takiego włoskiego myśliwego, który po całych dniach chodzi po polu z fuzją i strzela wróble lub inne ptaszki wielkości wróbli. Ale ma pięknego myśliwego psa, biało-czarnego rasowego wyżła, który siedzi zadumany na murku, dzielącym dwa cubicula Horacego.

Wchodzę w kontakt z tym psem. Jest dla mnie bardzo uprzejmy – i widać jest najważniejszą osobą, którą tam spotkałem, bo śni mi się w nocy. Śni mi się wyraźnie i znacząco, szceka przez sen – on czy ja? W każdym razie budzę się pełen jakichś słów i zaraz zapisuję, papier i ołówek mam pod ręką [...].²¹

W nocy z 31 III na 1 IV poeta utrwalił wrażenia ze spotkania z tym niezwykłym psem. „Dawno już żaden wiersz tak nie napełnił mnie sobą – notowałem w dzienniku pod datą 3 IV – jak ten co napisałem przedwczoraj pod wpływem wycieczki do Licenzy i do willi Horacego. [...] Cały byłem napełniony tym wrażeniem i w nocy wylał mi się wiersz, który zapisałem bez jednego przekreślenia. Jedyna to rzecz za mojego tu pobytu, wyjątkowo jałowego i smutnego”²². Jak przystało na utwór zrodzony z gwałtownego

20 J. Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch*, PIW, Warszawa 1977, s. 232.

21 Tamże, s. 129–130.

22 J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1964–1980*, s. 275.

przyływu natchnienia, spisany niemal na granicy snu i jawy, odznacza się on starannym opracowaniem. Regularna, nierymowana strofa saficka mniejsza pozwala wyeksponować w klauzuli zwrotki (w wersji adonijskim) znaczące epitety: „stopa skacząca”, „mądrość zbyt uczona”, „pies horacjański”.

Użycie miary wierszowej, chętnie wykorzystywanej przez Horacego, znawcy i miłośnika poezji eolskiej, wydaje się raczej przejawem kurtuazji wobec gospodarza niż realizacją obmyślanej strategii imitacyjnej. Adresatem dwóch rozbudowanych pytań, wypełniających dwie pierwsze strofy, jest czworonożny stróż willi, *canis Horatianus*, który zastygł w nieruchomej pozie, jakby przysiadł na chwilę przy ścianie. Motyw psa, niekiedy opatrzonego inskrypcją *cave canem* („strzeż się psa!”), pojawiał się bardzo często na mozaikowych posadzkach w domach zamożnych Rzymian. Te dwie strofy przywołują poza tym dwie powiązane osobą nieobecnego właściciela przestrzenie. Co ciekawe, obie rozbrzmiewają różnymi dźwiękami i głosami, które najlepiej słychać w nocnej ciszy. Obie są także gościnne dla przybyszów z różnych stron świata. Granice pierwszej przestrzeni, konkretnej i topograficznie określonej, wyznaczają granice posiadłości ziemskiej w Sabinum. Jej zarys tworzą ruiny willi, umożliwiające rozpoznanie układu pomieszczeń. Znacznie bardziej otwarta jest druga przestrzeń, niematerialna i niedookreślona pod względem granic. To rozległa kraina poezji Horacego, zmitologizowana sfera poetyckiej (re)kreacji (*otium*), wypełniona coraz mniej znanymi znakami, figurami i obrazami. Tym, co niewątpliwie łączy te dwie przestrzenie są kwiaty. W pierwszym przypadku pojawiają się one jako ozdoby wiosennego pejzażu o utrwalonych znaczeniach (fiołki, hiacyncy), w drugim – jako ornamenty językowe (*flores dicendi*) o dużej wartości perswazyjnej i estetycznej.

„Skacząca stopa” kojarzyła się Iwaszkiewiczowi ze znaną frazą z pieśni Horacego, naśladującego z kolei Alkajosa (fr. 332)²³, stanowiącej wezwanie do świętowania zwycięstwa Oktawiana w bitwie morskiej pod Akcjum (2 IX 31 r. p.n.e.): „teraz trzeba pić (ucztować), teraz trzeba uderzać swobodną stopą w ziemię, teraz nadeszła pora, aby w trakcie uczt saliańskich przyozdobić bogom wezglowia, przyjaciele” (*Carm.* I 37, 1–4)²⁴. Anaforyczne wezwania do powszechnej radości ustępują jednak nieoczekiwaniu miejsca pochwalę zwyciężonej, lecz nieokrytej hańbą Kleopatry VII, dumnej królowej Egiptu, której Horacy przygląda się z niedowierzaniem i nieskrywanym zdumieniem, wysławiając jej męstwo, trzeźwość umysłu, opanowanie i pogodę ducha w obliczu klęski. Iwaszkiewicz, uruchamiając bardzo

²³ Por. *Liryka starożytnej Grecji*, s. 216: „Spić się dziś trzeba i na umór pić: / Śmierci Myrsyla nadszedł wreszcie dzień”.

²⁴ Horace, *Odes and Epodes*, s. 92: „Nunc est bibendum, nunc pede libero / pulsanda tellus, nunc Saliaribus / ornare pulvinar deorum / tempus erat dapibus, sodales”.

swobodne skojarzenie z horacjańską liryką, sprowadza tę pieśń o śmierci nieustraszonej królowej do konwiwialnego motywu „skaczącej stopy”, przywołującego obrazy uczty, spotkania w gronie przyjaciół, radosnego tańca.

Z jeszcze większym dystansem podchodzi do poezji rzymskiego wieszczka, recytowanej przez wieki, ożywianej głosem kolejnych uczniów i naśladowców, jakby mając świadomość, że nawet do psa strzegącego ruin posiadłości dociera ona niewyraźnie coraz bardziej zniekształcona. Docenia jej nieprzemijające piękno, które podkreśla za pomocą metafory florystycznej, znakomicie zresztą współbrzmiającej z horacjańskim sposobem obrazowania. Figury czerpane z natury ożywiają bowiem abstrakcyjne pojęcia i nieuchwytnie przeżycia, nadając im postać zmysłowego konkretności. Uderzająca swobodnie w ziemię stopa wyzwala niemal automatycznie skojarzenia związane z radością. Lecz ta poezja, sprowadzona nieco karykaturalnie do sentencjonalnych napomnień, niesie ze sobą mądrość, bez której można się obejść. Do jej zdobycia wystarczy bycie człowiekiem, udział w doświadczeniach związanych z blaskami i cieniami kondycji ludzkiej. Po jasnej stronie egzystencji: wolność, radość, przyjemność, poezja (literatura), po ciemnej – ból, cierpienie, przemijanie, śmierć. Zbyteczna mądrość nie oznacza jednak całkowitej nieprzydatności tej liryki, nawet gdyby miała się ona okazać rozpisany na wiele głosów wezwaniem *memento vivere*.

Warto pójść tym tropem nieco dalej. „Dominanta rezygnacyjna”, o jakiej Jerzy Kwiatkowski pisał w odniesieniu do przedwojennej liryki Iwaszkiewicza²⁵, przekładała się na wybór konkretnych tematów, motywów, inspiracji literackich i filozoficznych, form poetyckich. W późniejszej twórczości poety uległa ona metamorfozom tematycznym i stylistycznym²⁶. Stała się mniej ekspresjonistyczna, bardziej stonowana i powściągliwa w słowie. Kontemplacja wciąż przechodzi tu prędzej czy później w rezygnację, pogłębioną melancholijnym odczuciem czy raczej przeczuciem straty, egzystencjalnym niepokojem związanym ze śmiercią. Nieuniknionego w tej perspektywie zniechęcenia nie uśmierza sztuka, choć chwile estetycznego zachwyty mogą przynieść krótkie wytchnienie. Z takiego chwilowego uspokojenia rodzi się odkrycie duchowego pokrewieństwa poety z czarno-białym psem z willi Horacego, uwiarygodnione poetyką sennego marzenia, nocnej wizji. Widok górskich szczytów, być może nawet jaśniejszych od śniegu wierzchołków Sorakte, napełnia go radością, dla której znajduje odpowiednią, to znaczy psią formę ekspresji (głośne szczekanie). W tej chwili harmonijnej równowagi zastyga on nieruchomo, ciesząc się prostotą i współwystępowaniem, współbrzmieniem „bladej” bieli i atramentowej czerni.

25 J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Czytelnik, Kraków 1975, s. 25.

26 S. Stabro, *Późna liryka Jarosława Iwaszkiewicza*, [w:] tegoż, *Klasycy i nie tylko... Studia o poezji polskiej XX wieku*, WUJ, Kraków 2012, s. 36–39.

„Pies horacjański” nie jest tak ostentacyjnie intertekstualny jak chociażby słynna „sarenka Horacjańska” (*Carm.* I 23, 1–4) z wiersza Tuwima *Na ulicy* (cykl *Z wierszy ocalałych*), symbol nieuchwytnego, młodzieńczego piękna oraz trwałości poetyckich formuł i obrazów, skontrastowany z ulicznym barbarzyństwem²⁷. Iwaszkiewicz sięga po subtelne aluzje, swobodne reminiscencje. Twórczo wykorzystuje różnorodne sposoby rozwijania fikcji lirycznej, charakterystyczne dla Horacego. Jeszcze pod jednym względem przypomina psa. Również on czuwa i strzeże krainy poezji apulijskiego wieszca (szerzej: poezji klasycznej w ogóle), przypominającej coraz bardziej pejzaż ruin, pozwalających z trudem rozpoznać dawne formy poetyckie, albo zachwycające różnorodnością lapidarium, utworzone z przypadkowych odłamków, fragmentów i skamielin żywych niegdyś formuł literackich. Czuwa i strzeże, ale bez większego przekonania, tak na wszelki wypadek, gdyż zna bardzo dobrze założenia „psiej” (czyli cynickiej) filozofii życia, ceniącej samowystarczalną cnotę, ograniczenie pragnień (*askesis*), nieskrępowaną niczym, zuchwałą wolność (*anaideia*) i porządek natury.

W *Śpiewniku włoskim* istnieje wyraźne napięcie między retoryczną dyscypliną frazy a liryczną śpiewnością (melicznością) o proveniencji romantycznej (Heinrich Heine), uwydatniające przejścia między różnymi rejestrami stylistycznymi. Spośród wszystkich utworów zebranych w tym tomie wiersz o „psie horacjańskim”, niestrudzonym strażniku ruin willi Horacego, jest z całą pewnością najbardziej pogodny, jakby tymczasowo uwolniony za sprawą jasnej aluzji horacjańskiej od ciemnej, właściwie coraz bardziej mrocznej perspektywy rezygnacji. I chociaż rozwija się pod znakiem klasycznego nokturnu, opowiadając się po stronie uspokojenia i wyciszenia, pozostaje rozświetlony od wewnątrz odblaskiem chwilowej, trudno uchwytniej *serenitas*: pogody niebios, pogody czasu, pogody poezji.

Dehnel: równiny Filippi

Cykl *Żywoty równoległe* złożony z siedmiu utworów, który dał tytuł całemu tomowi poetykiemu Dehnela z 2004 roku, otwiera wiersz *Quintus H.F. ginie w bitwie pod Filippi*, opatrzony adnotacją Warszawa-Gabryelin, 1 V 1903 roku:

Z oczami przysłoniętymi piaskiem, krwią i trawą
 leży twarzą do ziemi, z grotem włóczni w plecach.
 Bitwa, spieniona, przeszła. Niebo z tył głowy.

²⁷ J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, s. 199: „Jubiluje dzicz pogańska, / Megafony ryczą z mieszkań. / Mnie sarenka Horacjańska / Za różowe wzgórze pierzcha”; por. J.Z. Jakubowski, *Rodowód i przeobrażenie „sarenki Horacjańskiej” („Na ulicy” Juliana Tuwima)*, „Poezja” 11 (1971), s. 39–42.

I tylko słyszy tłum cichnących kroków.
 Myśli, że oto
 opuszczają go bogowie.
 A to odchodzi metrum nienapisanych pieśni.
 Schylone
 idzie równiną,
 bacząc, by nie nadepnąć trupów rozrzuconych po brzegi horyzontu.²⁸

Tytułowa równoległość nie ma wiele wspólnego z modelem narracji biograficznej, zaproponowanym przez Plutarcha z Cheronei, znanym jako „żywoty równoległe” (*bioi parállēloi*). „Komparatystyczna” kompozycja spod znaku paraleli pozwalała wydobyć podobieństwa łączące sławnych Greków i Rzymian (wodzów wojskowych, mężów stanu, polityków, prawodawców i mówców) pod względem umiejętności, wykształcenia, cnoty, talentu i drogi życiowej. Juliusz Cezar stawał w ten sposób ramię w ramię z Aleksandrem Wielkim, a Cynceron okazywał się sąsiadem podziwianego i wielokrotnie naśladowanego Demostenesa. U Dehnela równoległość oznacza alternatywne ukazanie kolei ludzkiego życia, które mogłoby się potoczyć zupełnie inaczej albo zostać, jak w przypadku Horacego, nagle przerwane. Wiąże się nierozdzielnie z dziedziną poetyckiej kontryfaktyczności, kwestionując możliwość pełnej, obiektywnej rekonstrukcji historycznej, podkreślając znaczenie wyobraźni i literackiego opracowania w tworzeniu narracji o wybitnych postaciach.

Horacy, prawdopodobnie pod wpływem wymowy Brutusa (którą podziwiał sam Cynceron), zdecydował się podczas studiów w Atenach na przystąpienie do obozu obrońców republiki. Jako trybun wojskowy, któremu podlegał legion rzymski, znalazł się w jednym oddziale z synem Cyncerona, Markiem Tulliuszem. Wziął udział w bitwie pod Filippi (X 42 r. p.n.e.) we wschodniej Macedonii, zakończonej klęską armii republikańskiej, rozbitej przez sprzymierzone wojska Oktawiana i Marka Antoniusza²⁹. Swetoniusz, autor żywotu Horacego, wspominał krótko o tym epizodzie: „walczył w bitwie pod Filippi jako trybun wojskowy pod wodzą Marka Brutusa”³⁰. Zwyciężony Brutus, zanim przebił się mieczem, zdążył jeszcze zrównać cnotę z fraszką, podając w wątpliwość główne założenia stoicyzmu, lecz nie tracąc wiary w ideały republikańskie. Jego sprzymierzeniec, Kasjusz Longinus, poprosił niewolnika o pomoc w odebraniu sobie życia. Co najważniejsze,

²⁸ J. Dehnel, *Żywoty równoległe*, Zielona Sowa, Kraków 2004, s. 14.

²⁹ A. Wójcik, *Talent i sztuka. Rzecz o poezji Horacego*, Ossolineum, Wrocław 1986, s. 17–19.

³⁰ Suetonius, *Vita di Q. Orazio Flacco*, ed. A. Rostagni, Osanna, Venosa 1991, s. 24: „bello Philippensi excitus a Marco Bruto imperatore, tribunus militum meruit”.

Horacy wyszedł z tego boju obronną ręką w niejasnych, spowitych na zawsze aurą tajemnicy okolicznościach.

Na pole bitwy poeta powrócił nieoczekiwanie w pieśni adresowanej do Pompejusza Warusa, „pierwszego spośród przyjaciół”, dawnego towarzysza broni, który przybył po długiej tułaczce do Rzymu: „Z tobą przeżyłem Filippi i pośpieszną ucieczkę, porzuciwszy niechlubnie tarczę, gdy męstwo zostało złamane, a wodzowie uderzyli haniebnie brodą w ziemię; lecz mnie, przerażonego, szybki Merkury uniósł spomiędzy wrogów w gęstej mgle, ciebie zaś wciągając znowu w wojnę, spieniona fala rzuciła w morze” (*Carm.* II 7, 9–16)³¹. Wspomnienie wspólnej służby wojskowej szybko jednak ustępuje zaproszeniu do wspólnej biesiady (antynomia *bellum – convivium*)³². Horacy zdaje się mówić przyjacielowi: „Cieszymy się już teraz łaską Jowisza, który pozwolił nam się spotkać po tak wielu latach. Wczoraj znosiłeś wytrwale upały pól bitewnych, dziś możesz schronić się w cieniu moich laurów. Wczoraj wzburzona fala porwała cię w odmęty wojny, dziś fala sprowadzającego zapomnienie wina przyniesie ci orzeźwienie”. W zakończeniu ody wyraża tę gorącą zachętę do ucztowania z sentencjonalną, zabarwioną ironicznie zwięzłością: „słodko mi jest popaść w szaleństwo, gdy przybył przyjaciel” (*Carm.* II 7, 27–28)³³.

Bakchiczny szal związany z radością czy natchnieniem poetyckim uwalnia pieśń od melancholijnej powagi. Horacy niczego nie żałuje, niczego nie rozpamiętuje. Teraz może sobie wreszcie pozwolić na krytyczny osąd minionych zdarzeń i młodzięcych wyborów³⁴. Coraz większy dystans do przeżyć i doświadczeń z przeszłości zaznacza za pomocą intertekstualnych zapośredniczeń. Motyw poety porzucającego niechlubnie tarczę na polu walki (*rhipsaspis*), oznaczający na planie figuratywnym porzucenie poezji epickiej na rzecz poezji lirycznej, mający raczej niewiele wspólnego z greckim (a także rzymskim) wyobrażeniem męstwa, przejął z liryki Alkajosa (pojawia się on również u Archilocha i Anakreonta), który nie widział wcale powodów, aby w liście poetyckim do przyjaciela Malanipposa z Mityleny ukrywać swą ucieczkę w czasie wojny toczonej z Atenami pod osłoną milczenia albo wieloznacznych figur. Również antyheroiczny motyw poety wy-

31 Horace, *Odes and Epodes*, s. 108: „tecum Philippos et celerem fugam / sensi relicta non bene parmula, / cum fracta virtus et minaces / turpe solum tetigere mento; / sed me per hostis Mercurius celer / denso paventem sustulit aere, / te rursus in bellum resorbens / unda fretis tulit aestuosis”.

32 Jak pisze Gregson Davis (*Polyhymnia: The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, s. 93), „prawdziwym bohaterem nie jest wytrwały poszukiwacz *virtus* na polu walki, ale pokorny poeta, który – jak Alkajos albo Anakreont – rozumie nadrzedną wartość ludzkiego życia tu i teraz”.

33 Tamże, s. 110: „recepto / dulce mihi furere est amico”.

34 Por. J.L. Moles, *Politics, Philosophy, and Friendship in Horace Odes 2,7*, „Quaderni Urbinati di Cultura Classica” 25/1 (1987), s. 59–72.

bawionego cudownie z bitewnej burzy przez „szybkiego” Merkurego³⁵, wynalazcy liry, patrona wymowy i literatury, przypomina opisaną w III księdze *Iliady* interwencję Afrodyty, która ocaliła rannego w pojedynku z Menelaosem Parysa (słynna „monomachija Parysowa”); najpierw „mgłą go zaćmiła”, mówiąc słowami Kochanowskiego³⁶, a następnie złożyła na marmurowym łożu w komnacie Heleny. Przed rozliczaniem z przeszłości i posądzeniem o haniebną ucieczkę z pola walki Horacy osłania się skutecznie tarczą intertekstualnych aluzji.

Z wyraźną dominacją fikcji mamy także do czynienia w cyklu Dehnela. Bohaterowie jego żywotów, przypominający znanych i uznanych poetów, wiodą całkowicie inne życie, w którym tylko pozornie nie ma miejsca dla poezji. Oto trzy przykłady: „obywatel ziemski” Czesław M., przeprowadzając inspekcję majątku w Szetejnach, odkrywa na nowo, „gdzie wschodzi słońce i kędy zapada”; uczestnik „zachodnioeuropejskiej misji archeologicznej”, która odnalazła szkielet Zbigniewa H. „ok. 150 km na wschód od Karagandy”, dostrzega „potrzaskane figurki / psa, Hermesa i gwiazdy” w „rozpadlinach czaszki”; Wisława S., nauczycielka botaniki w gimnazjum w Pile, pozostawiła po sobie „szesnaście tomów zielników”, opatrzonych komentarzami „jakby ktoś czarny piasek rozsypał po kartach”. Intertekstualne tropy można odnaleźć także w pozostałych żywotach: mecenasa Federico G.L. w angielskim garniturze dyktującego sekretarce pozew, Rainera R., laureata „nagrody Nobla w dziedzinie fizyki” kontemplującego regularną strukturę atomu, i kapitana Konstantinodosa K. spotykającego statek „Forsaken Love” u wybrzeży Aleksandrii. Poezja pojawia się w ich życiu w różnej formie i rozmaitych okolicznościach, pozostawiając za każdym razem znaki świadczące o ich kruchym, niepewnym istnieniu. Ale i samo życie, choćby najbardziej zwykle i prozaiczne, otwiera wciąż nowe możliwości kreacji.

Wszystkie utwory ukazujące alternatywne biografie poetyckie stanowią realizację tego samego schematu inwencyjnego, który zakłada przedstawienie tego, co zostało już zaktualizowane (urzeczywistnione) jako czegoś, co należy jeszcze do nieograniczonej niemal niczym potencjalności. Albo odwołując się do kategorii Arystotelesa, można powiedzieć, że akt zostaje tu cofnięty do stanu możliwości, naznaczonej jednak piętnem znanej konkretyzacji. W ten sposób biograficzne fakty i tekstowe ślady zaczynają funkcjonować w nowej ramie modalnej; stają się tylko jedną z wielu możliwości, jak w omawianym wierszu, przenoszącym nas na równiny pod Filipi, gdzie rozegrała się wielka bitwa. Oto zaledwie przed chwilą uciszyła się wojenna

³⁵ Taki rodzaj fikcji lirycznej (wprowadzenie na krótką chwilę postaci działającej) M.K. Sarbiewski określa mianem chronikopei, „fikcji chwilowej”, por. W. Ryczek, *O kategorii charakteru lirycznego w poetyce Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, „Teksty Drugie” 2 (2019), s. 78–79.

³⁶ J. Kochanowski, *Monomachija Parysowa z Menelaosem*, [w:] tegoż, J. Kochanowski, *Dzieła polskie*, s. 671.

burza; kurz z pola bitwy nie zdążył jeszcze opaść. Horacy uderzył brodą w pył ziemi bardziej spektakularnie niż wielcy wodzowie (połączenie homeryckiego motywu „uderzenia w ziemię” i motywu *proskynesis*). Leży teraz nieruchomo z głową zwróconą do ziemi, przesyty grotom włóchni tkwiącej w plecach. Gasnącym okiem nie może nawet obrzucić dumnie spojrzeniem pobojowiska, zasłanego ciałami poległych. Już na zawsze niebo pozostanie, dosłownie i metaforycznie, z tyłu jego głowy. Odcięty w tej coraz krótszej chwili od zewnętrznych obrazów może tylko uważnie nasłuchiwać.

Dehnel przypomina o tym aspekcie liryki Horacego, który sprawiał największe trudności jej naśladowcom w językach wernakularnych (narodowych), tworzącym w materiale językowym o zupełnie innych możliwościach instrumentalizacyjnych. Mowa o polimetrii, czyli mistrzowskim posługiwaniu się wieloma, różnymi miarami wierszowymi, na przykład strofą alcejską, saficką (mniejszą i większą), różnymi kombinacjami wierszy asklepiadejskich (łączonych najczęściej z glikonejem albo ferekratejem) w pieśniach, wierszami jambicznymi w epodach, heksametrem daktylicznym w gawędach (*sermones*) i listach poetyckich. Pieśń horacjańska wymaga starannej, harmonijnej organizacji rytmicznej, która pozwala modulować znaczenie odpowiednio zestrojonych retorycznie i eufonicznie słów w zależności od rodzaju kompozycji czy tonacji stylistycznej.

Liryka ujawnia swe meliczne oblicze. Jeśli znamy miary wierszowe „napisanych pieśni” Horacego, możemy sobie wyobrazić, w jaki sposób odchodzą od umierającego trybuna wojskowego te nigdy nienapisane. Odkrywamy tym samym jeszcze jeden wymiar tytułowej paralelności poetyckich żywotów, zakładający porównawcze odniesienie do naszej wiedzy o życiu i twórczości danego autora. Na przekór klasycznej, wielowiekowej metafizyce, opowiadającej się raczej po stronie istnienia niż nieistnienia i gotowej poświęcić przygodny akcydens w imię uniwersalnej istoty, akt wiązany ze spełnieniem i dokonaniem jest mniej doskonały niż intuicyjnie zasygnalizowana możność, tym bardziej, że została ona naznaczona śladami znanej nam konkretyzacji. Aby podkreślić znaczenie metrycznego opracowania pieśni, poeta tworzy sugestywny obraz kroczących rytmicznie i dostojnie niczym bogowie olimpijscy miar wierszowych nienapisanych pieśni, które odchodzą na zawsze wraz z autorem wydającym na polu walki ostatnie tchnienie. W świecie „żywotów równoległych”, pełnym lustrzanych odbić i migotliwych refleksów, okazującym się niemal na każdym kroku królestwem iluzji estetycznej i fikcji literackiej, odchodzą one wyraźnie na sposób horacjański – z liryczną obrazowością, z meliczną harmonią.

Jak głosi jeden z fragmentów krytycznych Friedricha Schlegla, „można być cynikiem i wielkim poetą: pies i laur na równi zdobią pomnik Horacego”³⁷.

³⁷ F. Schlegel, *Fragmety*, przeł. C. Bartl, oprac. M.P. Markowski, WUJ, Kraków 2009, s. 32.

Interludyczność jako całkowicie swobodna, pełna zamierzonych niekonsekwencji intertekstualność realizuje się w każdym z tych wierszy inaczej; raz jest bardziej czytelna (Lechoń), innym razem bardziej intuicyjna (Iwaszkiewicz, Dehnel), niezależnie od tego, czy rzymski autor okazuje się czcigodnym cieniem, niepokojącym duchem czy nieporadnym widmem z odległej przeszłości. Dwukrotnie powraca tu motyw stopy i rytmicznego kroku, przywołujący obraz podążania tekstowymi śladami za mistrzem, chociaż poeci nie podejmują otwarcie tropu imitacyjnego. Omawiane wiersze nie wymagają uważnej, wnikliwej interpretacji pieśni Horacego, gdyż ograniczają się do znanych motywów, obrazów i fraz z jego liryki, krążących często w postaci fragmentów we wspólnej przestrzeni kulturowej jako uniwersalne figury poezji (szerzej: tradycji literackiej) wokół monumentu wzniesionego ze słów. Wpisują się w przestrzeń inwencji spod znaku gry, zabawy, igraszki, przetworzenia, lecz nie dają się sprowadzić ani do imitacyjnego dialogu, ani ironicznego odwrócenia znaczeń czy obnażenia reguł lirycznej kreacji. Często ograniczają się do próby innych sposobów obrazowania. Mają wiele wspólnego z ćwiczeniem stylu, podjętym w celu ożywienia, odświeżenia sztuki poetyckiej albo tylko urozmaicenia zgranego repertuaru motywów i figur literackich. Stanowią wreszcie krótkie interludia liryczne, utrwalające błędzenie wydeptanymi ścieżkami po dobrze znanym, choć wciąż tajemniczym ogrodzie. W każdym z tych przypadków interludycznej inscenizacji horacjańskich intertekstów nie tracą całkowicie kontaktu z poetyckim światem rzymskiego wieszczka; można powiedzieć w charakterystycznej dla niego formie łagodnej, ironicznie afirmatywnej negacji, że rozwijają się *non sine Horatio*.

Wojciech Ryczek

Faculty of Polish Studies, Jagiellonian University, Kraków

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-3288-1642](https://orcid.org/0000-0003-3288-1642)

Interludia Horatiana: Jan Lechoń, Jarosław Iwaszkiewicz, Jacek Dehnel

Summary

The term interlude, which refers to a short drama designed to put in a different light or deconstruct the main play it is placed next to, can be used, when defined more broadly, to explore the network of intertextual references in three poems conceived as follow-ups to a classical model. They are ‘Vides ut alta stet...’ by Jan Lechoń, ‘Pies horacjański’ [*Horace’s dog*] by Jarosław Iwaszkiewicz, and ‘Quintus H.F. ginie w bitwie pod Filippi’ [*Quintus H.F. dies in the Battle of Philippi*] by Jacek Dehnel (from his debut collection *Żywoty równoległe* [*Parallel Lives*]). Although these poems are hard to compare given their diverse poetic and aesthetic allegiances, it was still possible to sift through and assess the relative significance of all their intertextual references and allusions. As might be expected, the three authors speak their mind freely about Horace and his achievement, even if their opinions – based, for the most part, on well-worn commonplaces – appear contentious and contradictory.

Key words

Polish literature and the Classical tradition – intertextuality – interlude – Horace (Quintus Horatius Flaccus) – Jan Lechoń (1899–1956) – Jarosław Iwaszkiewicz (1894–1980) – Jacek Dehnel (b. 1980)

Słowa kluczowe

interludium, interludyczność, intertekstualność, Horacy, Jan Lechoń, Jarosław Iwaszkiewicz, Jacek Dehnel

Bibliografia

- Cameron H.D., 1989, *Horace's Soracte Ode (Carm. 1.9)*, „Arethusa” 22 (1989), s. 147–159.
- Culler J., 1980, *Presupozycje i intertekstualność*, przeł. K. Rosner, „Pamiętnik Literacki” 1980 z. 3, s. 297–312.
- Danek Z., 2010, *Julian Tuwim jako tłumacz pieśni Horacego*, [w:] *Meandry Skamandrytów*, red. W. Appel, Toruń: Wydawnictwo UMK, s. 213–233.
- Davis G., 1991, *Polyhymnia: The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- Dehnel J., 2004, *Żywoty równoległe*, Kraków: Zielona Sowa.
- Horace, 2004, *Odes and Epodes*, ed. and transl. N. Rudd, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Iwazskiewicz A., 1978, *Nasze zwierzęta*, Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Iwazskiewicz J., 2011, *Dzienniki 1964–1980*, oprac. A. i R. Papiescy, R. Romaniuk, wstęp A. Gronczewski, Warszawa: Czytelnik.
- Iwazskiewicz J., 1977, *Podróże do Włoch*, Warszawa: PIW.
- Iwazskiewicz J., 2021, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. R. Romaniuk, BN I 339, Wrocław: Ossolineum.
- Jakubowski J.Z., 1971, *Rodowód i przeobrażenie „sarenki Horacjańskiej” („Na ulicy” Juliana Tuwima)*, „Poezja” 11 (1971), s. 39–42.
- Kochanowski J., 1980, *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa: PIW.
- Kwiatkowski J., 1975 *Poezja Jarosława Iwazskiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków: Czytelnik.
- Lechoń J., 1993, *Dzienniki*, t. 3 (1 I 1953 – 30 V 1956), Warszawa: PIW.
- Lechoń J., 1990, *Poezje*, oprac. R. Loth, BN I 256, Wrocław: Ossolineum.
- —, 2001, *Liryka starożytnej Grecji*, oprac. J. Danielewicz, Warszawa-Poznań: PWN.
- Moles J.L., 1987, *Politics, Philosophy, and Friendship in Horace Odes 2,7*, „Quaderni Urbinati di Cultura Classica” 25/1 (1987), s. 59–72.
- Opacki I., 1997, *Król Duch, Herostrates i codzienność*, Katowice: PARA.
- Płaszczewska O., 2010, *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*, Kraków: WUJ.
- Pytasz M., 2000, *Kilka opowieści. O niektórych dolegliwościach bycia poetą emigracyjnym i inne historie*, Katowice: Wydawnictwo Gnome.
- Ryczek W., 2019, *O kategorii charakteru lirycznego w poetyce Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, „Teksty Drugie” 2 (2019), s. 65–81.
- Schlegel F., 2009, *Fragmety*, przeł. C. Bartl, oprac. M.P. Markowski, Kraków: WUJ.

- Springer C.P.E., 1988, *Horace's Soracte Ode: Location, Dislocation, and the Reader*, "Classical World" 82 (1988), s. 1–9.
- Stabro S., 2012, *Klasycy i nie tylko... Studia o poezji polskiej XX wieku*, Kraków: WUJ.
- Suetonius, 1991, *Vita di Q. Orazio Flacco*, ed. A. Rostagni, Venosa: Osanna.
- Tuwim J., 1969, *Wiesze wybrane*, oprac. M. Głowiński, BN I 184, Wrocław: Ossolineum.
- Vessey D.W.T., 1985, *From Mountain to Lovers' Tryst: Horace's Soracte Ode*, "The Journal of Roman Studies" 75 (1985), s. 26–38.
- Wójcik A., 1986, *Talent i sztuka. Rzecz o poezji Horacego*, Wrocław: Ossolineum.
- Wyskiel W., 1988, *Jan Lechoń na obczyźnie*, Kraków: Krajowa Agencja Wydawnicza.