

RADOSŁAW PIĘTKA  
(Poznań)

## ŁĘK PRZED WTÓRNOŚCIĄ – MOTYWY AUTOTEMATYCZNE W PIEŚNI IV 1 HORACEGO

### I

Pierwsza oda z czwartej księgi Horacjańskich liryków (*Intermissa, Venus, diu...*) jest utworem, który przy swojej, jak to określił jeden z jego interpretatorów, „zwo-dniczej prostocie”<sup>1</sup>, zaskakuje wieloznacznością i różnorodnością podejmowanych wątków. Kontrowersje wokół interpretacji tego wiersza sięgają tak daleko, że dotknęły nawet kwestii podstawowej, a mianowicie pytania, czy oda IV 1 ma charakter prologu informującego o treści całego zbioru, czy też może „przypadkowo” znalazła się na początku nowej księgi pieśni Horacego<sup>2</sup>.

Jak wiadomo, po opublikowaniu trzech ksiąg Horacy porzucił na dłuższy czas poezję liryczną, aby powrócić do niej podczas tworzenia okolicznościowego *Carmen saeculare*; dalszą konsekwencją tego powrotu był właśnie nowy zbiór pieśni<sup>3</sup>. Zgodnie z regułami respektowanymi w epoce augustowskiej, utwór otwierający każdy cykl poezji nie powinien raczej znajdować się w tak eksponowanym miejscu bez dodatkowych intencji – pełnić bowiem musiał funkcję „przedmowy”, a odbiorca miał prawo spodziewać się po nim pewnych deklaracji czy przynajmniej sugestii dotyczących zawartości całej księgi<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> A. T. von S. Bradshaw, *Horace, Odes 4.1*, CQ 24, 1970, s. 142.

<sup>2</sup> Programowy charakter ody IV 1 kwestionował np. J. Perret, *Horace*, Hatier, Paris 1959, s. 171. W ślad za tą opinią podąża konstatacja, że kompozycja całej czwartej księgi pieśni zdradza wyraźne objawy braku uporządkowania. Odmienne poglądy na tę sprawę wyraził np. E. Fraenkel, *Horace*, Clarendon Press, Oxford 1957, s. 413, oraz N. Rudd, *Horace*, [w:] *The Cambridge History of Classical Literature*, t. II (*Latin Literature*), oprac. E. J. Kenney, Cambridge University Press, Cambridge 1982, s. 382. Dyskusję na temat „prologowego” charakteru pieśni IV 1 omawia A. Wójcik, *Talent i sztuka. Rzecz o poezji Horacego*, Ossolineum, Wrocław – Warszawa 1986, s. 271–274.

<sup>3</sup> Przerwa dzieląca trzecią i czwartą księgę pieśni trwała, jak się zwykle sądzi, około dziewięciu lat (od roku 23 do 13 p.n.e.). O. Murray, *Symposium and Genre in the Poetry of Horace*, JRS 75, 1985, s. 50, przekonywał, że aluzję do owej przerwy zawiera pierwszy wers sympotycznej ody IV 11, w którym mowa jest o dziewięcioletnim winie. Na temat czasu powstawania poszczególnych utworów oraz terminu publikacji całej księgi zob. też G. Williams, *Horace*, Clarendon Press, Oxford 1972, s. 39–44.

<sup>4</sup> Jak się przypuszcza, obecność wątków autotematycznych w prologach rzymskich cykli poetyckich należy przypisywać przede wszystkim wpływowi Kallimacha i jego *Elegii do Telchinów*. Zob. W. Wimmel, *Kallimachos im Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteer-*

Horacy, zdając sobie zapewne sprawę z czytelniczych przyzwyczajęń, podjął z nimi grę pełną zagadek i złożonych aluzji. Prolog miał bowiem w tym przypadku nie tylko dawać pojęcie o tonacji czy tematyce kolejnych utworów, ale również usprawiedliwić ponowny zwrot poety ku twórczości lirycznej. W tekście ody IV 1 można się wobec tego doszukiwać zarówno zapowiedzi, jak i – z daleko większym powodzeniem – reminiscencji, które sięgając do repertuaru dawnych, sprawdzonych chwytów poetyckich ukazują je w nowym świetle. Czytelnik zaprojektowany przez tekst musi zatem dysponować zaawansowanymi kompetencjami, które pozwolą mu rozpoznać rozsiane w utworze aluzje, nie będąc przy tym pozbawionym pewnej twórczej inwencji w odkrywaniu powiązań wewnątrz- i pozatekstowych. Jak głosi bowiem literaturoznawczy aforyzm Wolfganga Isera, „im bardziej rozgałęziony jest tekst, tym mniej jest on napisany przed przystąpieniem do lektury”<sup>5</sup>. Skale wymaganych od interpretatora umiejętności może nam uświadomić pewien fakt z dziejów nowożytnej lektury pieśni IV 1: imitacyjny katalog nawiązań literackich pojawiających się w tekście Horacjańskiego prologu dopiero niedawno uzupełniono imieniem Enniusza<sup>6</sup>. Na podstawie dowodów dostarczonych przez odkrywcę tej poetyckiej aluzji można zauważyć, że odwołanie do szesnastej księgi *Annales*, dzieła stworzonego przez patrona rzymskiej poezji, pełni w utworze Horacego szczególną funkcję: jest najbardziej może wyrazistym (choć jednocześnie zawoalowanym) przedstawieniem motywu „usprawiedliwienia” – analogie sięgają poza utwór, do uwarunkowań biograficznych i sytuacji, w której znajdowali się obydwaj poeci, powracający po dłuższej przerwie do dawnego typu działalności literackiej. Pozostałe echa literackie pojawiające się w odzie IV 1 były znacznie łatwiejsze do wychwycenia.

Tak więc już od dawna już wskazywano, że swojemu powrotowi do liryki Horacy nadał formę swoistej odwrotności hymnu kletycznego, którego celem stało się tym razem nie przywołanie bóstwa, ale przeciwnie – nakłonienie go do jak najszybszego odejścia (*abi*, w. 7). Eduard Fraenkel dowodził na tej podstawie, że mimo formalnych zbieżności pieśń Horacego nie jest hymnem kletycznym, lecz raczej utworem, który określić można jako ἀποπομπή („odesłanie”, „pożegnanie”)<sup>7</sup>. Motyw „odesłania” bogini Wenus można też kojarzyć z nieraz wykorzystywanym przez Horacego chwytem „odmowy tworzenia poezji”, czyli *recusatio*<sup>8</sup>. Jeden z badaczy widzi w tym

zeit, F. Steiner, Wiesbaden 1960, s. 4; cyt. za: A. Wójcik, *Idea wiersza programowego w utworach wstępnych trzech elegików rzymskich* (Tib. El. I 1, Prop. El. I 1, Ovid. Am. I 1), *Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae* 10, 1994, s. 66. Zob. też E. Lefèvre, „Rursus bella movere?” *Die literarische Form von Horaz*, *RhM* 111, 1968, s. 168–169.

<sup>5</sup> W. Iser, *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*, The John Hopkins University Press, Baltimore – London 1993, s. 340.

<sup>6</sup> Zob. P. R. Hardie, „*Ut pictura poesis*”? *Horace and the Visual Arts*, [w:] *Horace 2000. A Celebration*. oprac. N. Rudd, University of Michigan Press, Ann Arbor 1993, s. 129, oraz – zwłaszcza – P. D. Hills, *Ennius, Suetonius, and the Genesis of Horace*, *Odes* 4, *CQ* 51, 2001, s. 613–616. Chodzi o Enn. 394 Vahlen = 403 Skutsch: *quippe vetusta virum non est sati' bella moveri* i *Ann.* 405 Vahlen = 401 Skutsch: *post aetate pigret sufferre laborem*.

<sup>7</sup> Fraenkel, op. cit., s. 410.

<sup>8</sup> Zob. Lefèvre, op. cit., s. 174–189; Bradshaw, op. cit., s. 145.

pomyśle żartobliwe nawiązanie do znanego wiersza Safony<sup>9</sup>, ujętego w formę modlitwy przywołującej Afrodytę<sup>10</sup>. Być może safickich aluzji jest w omawianym utworze nieco więcej, podejrzenie może bowiem równie dobrze paść na inny hymn kletyczny Safony z podobnym wezwaniem do „Kiprydy” i motywem spokojnego snu<sup>11</sup>, będącym, co łatwo zauważyć, dokładnym przeciwieństwem dręczących majaków opisywanych przez Horacego<sup>12</sup>. Michael Putnam w swojej analizie ody IV 1 czyni ponadto przedmiotem komparatystycznego zainteresowania erotyk „patograficzny” wraz z jego łacińskim przekładem<sup>13</sup>; „wspólnym miejscem” obydwu utworów jest motyw nagłego zamknięcia w obliczu obiektu miłości<sup>14</sup>. Jeśli – jak chce Arnold Bradshaw<sup>15</sup> – środkowa część ody IV 1, przedstawiająca w pięciu strofkach dom Paulusa Maksymusa, ma charakter zbliżony do epitalamium, to odległym wzorem mógłby być dla Horacego również Safony fragment 30. Taki sposób traktowania wzorów literackich mieścił się doskonale w Horacjańskiej strategii imitacji, która zakładała daleko posuniętą swobodę przekształceń i gotowość do łączenia różnorodnych składników<sup>16</sup>. Jak widać, Horacy swój powrót do liryki zaplanował jako epifanię „poety mocnego”, którego celem jest nadanie innego charakteru tekstom swoich „mocnych” poprzedników poprzez owych tekstów „niedoczytanie” („misreading”). Wszystkie te przekształcenia, o różnorodnym, niekiedy nawet quasi-parodystycznym charakterze (jak w przypadku nawiązania do Safony interpretowanego przez Putnama) stanowią najwidoczniej wczesny, antyczny przejaw tego, co Harold Bloom nazywał „lękiem przed wpływem”<sup>17</sup>. Wczesny, ale też zaskakująco skondensowany, wyrazisty i, rzec by można, „nowoczesny”. Temat pragnienia, snu, lęku i twórczości tworzy bowiem u Horacego tę typowo freudowską konfigurację, do której Bloom się tak często odwołuje analizując poezję epok o wiele późniejszych od antyku.

Przytoczenia, nawiązania i aluzje układają się ponadto w konsekwentny program, zmierzający do przedstawienia nie tylko Paulusa Maksymusa, Liguryna i wszelkich związanych z nimi perypetii lirycznych, ale także samej poezji. Jakakolwiek forma odwołania do innego tekstu nadaje bowiem utworowi „tekstowy” charakter, informuje o literackim rodowodzie wypowiedzi, jest prezentacją „literackości” wiersza, ukazuje tym samym konstruktora wypowiedzi w roli kogoś wyposażonego

<sup>9</sup> Sapph., fr. 1 Voigt.

<sup>10</sup> Zob. M. C. J. Putnam, *Artifices of Eternity. Horace's Fourth Book of Odes*, Cornell University Press, Ithaca – London 1986, s. 39–40. Por. też D. Feeney, *Literature and Religion at Rome. Cultures, Contexts, and Beliefs*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, s. 101.

<sup>11</sup> Sapph., fr. 2 Voigt i Catull. 51.

<sup>12</sup> Hor. *Carm.* IV 1, 37–40.

<sup>13</sup> Sapph., fr. 31 Voigt.

<sup>14</sup> Putnam, op. cit., s. 40–41.

<sup>15</sup> Bradshaw, op. cit., s. 148.

<sup>16</sup> O nieskrępowanym podejściu Horacego do greckich wzorów na przykładzie pieśni wykorzystujących elementy hymnicznej konwencji pisali m. in. F. Cairns, *Five "Religious" Odes of Horace*, *AJPh* 92, 1971, s. 444–447 (passus na temat ody I 30), oraz J. Danielewicz, *Pieśni hymniczne Horacego*, *Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae* 2, 1975, s. 90–91.

<sup>17</sup> H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Universitas, Kraków 2002. Zob. też omówienie tej teorii w: J. Culler, *Presupozycje i intertekstualność*, przeł. K. Rosner, *Pamiętnik Literacki* 71, 1980, s. 302–303.

w szczególną wrażliwość na tradycję literacką. Jak stwierdził Ryszard Nycz analizując twórczość sylwiczną, „oparcie tekstu na strukturach już ukształtowanych, gotowych formach językowych i wyspecjalizowanych gatunkach mowy, nadaje całości charakter metatekstowy”<sup>18</sup>. Nie brakuje w utworze nawiązań do twórczości samego Horacego, co oznacza, że oda IV 1 jest w przeważającej mierze refleksją nad własną poezją. Tekst pieśni IV 1 można zatem postrzegać jako konstrukcję złożoną z dwóch dość ściśle przylegających do siebie warstw: anegdotycznej i autotematycznej. „Ścisłość” owego przylegania należy rozumieć w ten sposób, że najistotniejsze składniki warstwy „powierzchniowej”, czyli opisane w niej postaci i wydarzenia, zostały w pewien sposób spożytkowane również w warstwie „podskórnej”.

Samo odkrycie drugiej, metatekstowej warstwy utworu nie jest niczym nowym – już antyczni komentatorzy Horacego, Pomponiusz Porfirion i Pseudo-Akron<sup>19</sup>, zauważyli, że pieśń IV 1 ma charakter „alegoryczny”; innymi słowy, oczekuje lektury „nie wprost”, ponieważ za kluczowymi terminami i imionami należy dostrzec ich ukryte znaczenia. Alegoreza w wykonaniu Porfiriona sprowadza się do mało oryginalnego spostrzeżenia, że „wojna” wymieniona w drugim wersie ody oznacza „miłość” (*In superiore libro ostendimus allegoricos bella et militiam Veneris Horatium pro amoribus dicere*), Akron natomiast posunął się nieco dalej twierdząc, że sformułowanie *rursus bella moves* należy rozumieć następująco: „Ponownie jestem zmuszany do podjęcia pracy pisarskiej, chociaż wcześniej ją porzuciłem” (*Iterum scribere cogor, cum iam desierim*), a zatem tematem pierwszej frazy wiersza jest powrót do uprawiania liryki miłosnej<sup>20</sup>. Wykazanie, że ów skryty, autotematyczny sens (w podwójnym niejako znaczeniu, bo opisującym wypowiedź o poezji w ogóle, a o własnej poezji w szczególności) rozciąga się istotnie na dalsze partie tekstu, wymaga już jednak pewnego wysiłku interpretacyjnego, który trzeba skierować przede wszystkim na imiona występujące w utworze. Można bowiem utrzymywać, że wyjąwszy głównego bohatera, Paulusa, który jest w Horacjańskiej poezji postacią odrębną (bo „jednorazową”), trzy pozostałe imiona (Wenus, Cynara, Liguryń) wyznaczają kolejno trzy zacieśniające się kręgi nawiązań obecnych w utworze. „Wenus”, zgodnie z jej umieszczeniem na początku utworu, zajmuje w tym metatekstowym korowodzie pozycję nadrzędną, organizującą cały obszar aluzji literackich, bo oznacza nawiązanie, po pierwsze, do cudzych tekstów (jako czytelna i od dawna rozpoznawana aluzja do poezji safickiej), po drugie, do własnych tekstów Horacego powstałych dawniej oraz, po trzecie, do tekstów najnowszych, opublikowanych w czwartej księdze *Pieśni*<sup>21</sup>. Imię Wenus zresztą pojawia się zarówno w pierwszym, jak i ostatnim wersie tej księgi. „Cynara” ustanawia z kolei połączenie między dawną i nową poezją Horacego (ponieważ pojawia się we wcześniej

<sup>18</sup> R. Nycz, *Sylwy współczesne*, Universitas, Kraków 1996, s. 22.

<sup>19</sup> Cytaty z komentarzy do pieśni IV 1 podaję według wydania: *Scholia Horatiana quae feruntur Acronis et Porphyronis*, vol. 1 (*Scholia in quattuor Carminum libros et Carmen saeculare continens*), wyd. F. Pauly, Pragae 1858.

<sup>20</sup> Współcześnie jako jeden z pierwszych, jak się zdaje, tropem wskazanym przez antycznego scholiastę podążył G. Pasquali, *Orazio lirico*, Le Monnier, Firenze 1920, s. 146.

<sup>21</sup> Np. IV 10, 1; 11, 15; 15, 32.

napisanych *Listach* I 7 i I 14 oraz w odzie IV 13), a „Liguryń” zapowiada już tylko nową pieśń IV 10.

Wenus, jak się rzekło, jest tutaj najważniejsza; zaskakujący opór wobec jej posunięć tworzy w utworze od początku klimat niepokoju, niezwykłości, zagadki. Nietypowy charakter wezwania skierowanego do bogini miłości został uwydatniony dzięki inwokacji ujętej w nieczęsto spotykaną formę pytania retorycznego, które wyraża zaniepokojenie autora prośby i jego dystans wobec zgubnych działań bogini. Warto zwrócić uwagę, że taką samą funkcję pełni podobnie skonstruowana inwokacja w pieśni III 25 (*Quo me, Bacche, rapis...*), wyrażającej obawę przed zbyt silnym wpływem innego bóstwa – Bakchusa. Analogie między dwoma utworami sięgają jednak znacznie dalej. Obydwie „pytajne” inwokacje – do Bakchusa i do Wenus – pozbawione są zwyczajowych epitetów złożonych, które najczęściej pojawiają się w wezwaniach do bóstw (przykładów dostarczają choćby następujące pieśni: I 10, 19, 30, i 35, III 18 i 22, IV 6). Jeśli przyjmiemy, że konwencjonalne, rozbudowane określenia bóstw stanowią istotny element osadzonego w tradycji rytuału, którego zwieńczeniem miała być epifania boga (lub też odwrócenie boskiej uwagi), to brak owych epitetów mógłby wskazywać na próbę zawieszenia prawomocności tradycyjnego pojmowania funkcji boga i tym samym na dążenie do modyfikacji znaczeń kryjących się za boskim imieniem. Istotnie, w pieśni III 25 świat Bakchusa staje się – mimo całej wieloznaczności użytych tu obrazów – metaforą wyobraźni poetyckiej, a on sam jawi się jako dawca natchnienia<sup>22</sup>.

Taka też nadzwyczajna misja przypadła w udziale bogini Wenus w pieśni otwierającej czwartą księgę. Nawet rozpoczynający drugą strofę zwrot „okrutna matka Kupidyńów” (*Mater saeva Cupidinum*), który dzięki podkreśleniu związków między Wenerą a upersonifikowanymi przejawami miłosnej namiętności na powrót sytuuje bóstwo w kręgu mitycznej tradycji, stanowi nawiązanie do postaci Wenus jako opiekunki poezji. Został tu bowiem przytoczony w całości incipit pieśni I 19, w której *Mater saeva Cupidinum* pojawia się w towarzystwie – ponownie – Bakchusa, a także Licentii (w. 3), która będąc personifikacją miłosnej swawoli i jednocześnie poetyckiej swobody może uchodzić za emanację twórczych aspektów pary owych *numina*: Bakchusa i Wenery. Do tej swoistej anomalii tekstowej, jaką jest autocytat, wypadnie jeszcze później powrócić<sup>23</sup>.

Wenus potrafi zresztą nie tylko wzniecić miłość, ale także – o czym informuje trzecia strofa ody I 19 (w. 9–12) – nakłonić do złożenia deklaracji (w negatywnej formie *recusatio*) dotyczącej tematów, jakie może podejmować poeta:

<sup>22</sup> Tę samą – „nietypową”, jak podkreślał Fraenkel, op. cit., s. 199 – rolę wyznacza Bakchusowi również oda II 19 (*Bacchum in remotis carmina rupibus...*). Na osobliwy portret Bakchusa jako krzewiciela kultury w pieśniach II 19 i III 25 zwracał uwagę też A. Wójcik, *Problematyka literacka w twórczości Horacego*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1978, s. 139–142.

<sup>23</sup> Wcześniej Horacy posługiwał się tą metodą łączenia własnych tekstów w *Satyrach*, unikał jednak dosłownych cytatów, w ich miejsce wstawiając parafrazy. Przykładem mogą być *Sat.* I 10, 50–51, gdzie Horacy powołuje się na wcześniejsze miejsce tej księgi, 4, 11. Na ten temat zob. J. J. Jensen, *The Secret Art of Horace*, *Classica et Mediaevalia* 27, 1966, s. 212–213.

In me tota ruens Venus  
 Cyprum deseruit nec patitur Scythas  
 et versis animosum equis  
 Parthum dicere nec quae nihil attinent.

Skoro Wenus może występować, niczym Muza, jako inspiratorka twórczości poetyckiej, to kochanek Glicery z pieśni I 19 (w. 5–8) jest w tej samej mierze kochankiem, co poeta; poetą zapewne jest więc również – chociaż broni się jeszcze przed kolejną interwencją bóstwa liryki – błagalnik zanoszący prośby do Wenus w pieśni IV 1. Stąd zapewne wyżej wspomniany pomysł interpretacyjny, który zamiast odesłania Wenery traktuje jako realizację konwencji znamiennej dla *recusatio*; konwencja ta byłaby zatem kolejnym pomostem łączącym prolog czwartej księgi i pieśń I 19.

Utożsamienie wpływów Wenery z twórczą inspiracją znalazło też odzwierciedlenie w niezwykle rozpowszechnionej, omawianej już przez antycznych scholiastów metaforze, która flirt zrównuje z rzemiosłem wojennym (*bella*, w. 2; *militia*, w. 16; *imperia*, w. 7; *certare*, w. 31)<sup>24</sup>. Mamy tu notabene do czynienia z dalszym ciągiem zakłóceń w tradycyjnie pojmowanym podziale na boskie sfery wpływów; o ile pierwsze zdanie wiersza należy do Wenus, o tyle w ostatnim można doszukać się postaci Marsa, przy czym ta para komplementarnych bóstw poniekąd zamienia się rolami: Wenus wszczyna „wojnę”, a przestrzeń poświęcona Marsowi, Pole Marsowe (*Campus Martius* – w. 39–40) staje się miejscem zdominowanym przez miłosną żądzę.

Militarno-artystyczna frazeologia nasuwa ponadto skojarzenia z pieśnią III 26 (*Vixi puellis nuper idoneus...*): wśród potrzebnego w owej wojnie oręża znalazła się tam lira (*barbitos*), będąca czytelnym symbolem poezji<sup>25</sup>. Wenus popychając poetę do miłosnego boju zsyła na niego twórczą wenę – tak brzmiałaby najprostsza eksplikacja tego motywu. A gdy poeta rezygnuje z dalszej „walki”, a tym samym ze swoich związków z poezją liryczną, zawiesza na ścianie swój ryszstunek – wraz z lirą – właśnie w świątyni Wenus, jak to opisują dwie pierwsze strofki pieśni III 26. O podobne „zawieszenie broni”, tym razem ze strony Wenus, prosi postać mówiąca (czyli, można już śmiało użyć tego miana, „poeta”) w omawianym tu preludium czwartej księgi; we wcześniejszym utworze (czyli w pieśni III 26) daremnie – jak o tym świadczy puenta, przedstawiająca kolejny konflikt miłosny – próbował porzucić poezję liryczną, w tym błaga o to, aby nie musiał do niej już powracać. Prośba ta jest zresztą po raz kolejny nieskuteczna, czego dowodem dwie ostatnie strofy pieśni IV 1, poświęcone spóźnionej miłości do Liguryna.

<sup>24</sup> O motywie *militiae amoris* w Horacjańskiej odzie I 19 pisze E. H. Sutherland, *How (Not) to Look at a Woman: Bodily Encounters and the Failure of the Gaze in Horace's C. 1.19*, *AJPh* 124, 2003, s. 71. Liczne przykłady wykorzystania tego typu metaforyki w poezji augustowskiej podaje L. Cahoon, *The Bed as Battlefield: Erotic Conquest and Military Metaphor in Ovid's "Amores"*, *TAPhA* 118, 1988, s. 293–307. Zob. też M. Gale, *Propertius 2.7: Militia Amoris and the Ironies of Elegy*, *JRS* 87, 1997, s. 77–91.

<sup>25</sup> Zgodnie z interpretacją Fraenkla, op. cit., s. 176, opartą na *carmen* I 32, ów *barbitos*, czyli grecka odmiana liry, jest aluzją do poezji helleńskiej, z której Horacy chętnie czerpał inspiracje. Zob. też Danielewicz, op. cit., s. 93. Na pieśń III 26 jako istotny kontekst przy interpretowaniu ody IV 1 wskazywał Lefèvre, op. cit., s. 168.

O wszystkim decyduje zatem nieubłagana wola bogini – czy może raczej wola stojącej za nią Konieczności. Opis oporu i wreszcie kapitulacji wobec przejawów tej woli jest doskonałą ilustracją niezdecydowania poety, który po długiej przerwie (*diu*; w. 1), nie bez wewnętrznych rozterek – i nie bez zewnętrznych nacisków<sup>26</sup> – powraca (*nursus*; w. 2) do poezji inspirowanej przez Wenus. Usankcjonowany i wspierany przez bóstwo przyплыw mocy twórczej stanowił z pewnością w oczach odbiorców wystarczające uzasadnienie powrotu poety do liryki, więcej nawet: czynił ów powrót wręcz koniecznym. Trzeba też pamiętać, że mamy do czynienia nie tylko z ponownym zwrotem ku poezji miłosnej, ale do liryki w ogóle, gdyż Wenus patronuje tutaj (podobnie jak Bakchus w pieśni III 25) całej poezji lirycznej.

Dowodzi tego pośrednio także portret głównego bohatera ody, Paulusa Fabiusza Maksymusa<sup>27</sup>. W jego domu, reklamowanym jako idealna siedziba dla Wenus, znajduje się przecież cały zestaw instrumentów uznawanych za tradycyjne atrybuty poezji lirycznej: *lyra* (w. 22), *Berecynthia tibia* (w. 22–23), – instrument kojarzący się nie tylko z Cybele, lecz również z Dionizosem – oraz *fistula* (w. 24). Sam Paulus także został wyposażony w cechy wykraczające poza stereotypowy wizerunek ulubieńca Wenery – jest więc nie tylko *nobilis et decens* (w. 13), ale także, jako *centum puer artium* (w. 15), wykazuje zainteresowanie sztuką (w. 20) i nie unika występowania w słusznej sprawie podczas procesów sądowych (*pro sollicitis non tacitus reis*; w. 14). Taki opis nosi wszelkie znamiona panegiryku, a ponadto należy do sfery „informacyjnej” prologu, czyli innymi słowy podsuwa domysły związane z treścią pozostałych utworów nowego zbioru. Pojawiający się w utworze Paullus Fabius Maximus, przedstawiciel arystokratycznej, doskonałej pod każdym względem młodzieży rzymskiej, zapowiada już kolejne wariacje na ten sam temat, wypełniające znaczną część czwartej księgi *Pieśni*<sup>28</sup>.

Wskazywano niekiedy na pewne niespójności związane z tym poetyckim wizerunkiem<sup>29</sup>. Przede wszystkim informacje na temat Paulusa podawane przez inne źródła w dość istotny sposób odbiegają od obrazu, jaki wyłania się z wiersza Horacego. W miarę stateczny już wówczas polityk z patrycjuszowskiej rodziny, który wkrótce miał zostać konsulem (w 11 r. p.n.e.; niektórzy sądzą, że pieśń IV 1 powstała właśnie z tej okazji), w którego życiorysie próżno by się doszukiwać jakiegokolwiek praktycznego zainteresowania twórczością poetycką, niezbyt przypomina swawolnego, młodocianego poetę i czciela Wenus. Oczywiście autor pieśni IV 1 nie miał obowiązku wcielać się w pedantycznego biografa; nadrzędny cel, jakim była refleksja nad poezją, a nie relacjonowanie faktów, wystarczająco usprawiedliwia

<sup>26</sup> Tak przynajmniej ujmują to antyczne źródła: Oktawian zmusił (*coegerit*) poetę do stworzenia czwartej księgi liryków, twierdził Swetoniusz w swoim życiorysie Horacego; komentarz Porfiriona zawiera podobne sformułowanie – Horacy został według scholiasty „nakłoniony” (*compulsus*) przez Augusta do napisania nowego zbioru poezji. Relację Swetoniusza zawartą w *Vita Horatii* analizowali ostatnio Putnam, op. cit., s. 20–22, oraz Hills, op. cit., s. 615–616.

<sup>27</sup> Sylwetkę Paulusa w kontekście zadedykowanych mu utworów literackich kreśli R. Syme, *History in Ovid*, Clarendon Press, Oxford 1978, s. 135–155 (rozdz. „Paullus Fabius Maximus”).

<sup>28</sup> Zob. Wójcik, *Talent i sztuka...*, s. 274–275.

<sup>29</sup> Zob. Bradshaw, op. cit., s. 142; Th. N. Habinek, *The Marriageability of Maximus: Horace, Ode 4.1.13-20*, *AJPh* 107, 1986, s. 407–409.

pewną faktograficzną niefrasobliwość. Mogłoby się wydawać, że w tym miejscu wyjątkowo dwie warstwy utworu przestają do siebie przylegać, odsłaniając lukę, która wyraźnie oddziela wątek panegiryczno-biograficzny od metatekstowego. Być może jednak ta tekstowa szczelina ma za zadanie przyciągnąć uwagę odbiorcy i nakłonić go do wypełnienia luki stosowną hipotezą. Trudno się bowiem oprzeć wrażeniu, że w istocie mamy tu do czynienia z portretem podwójnym, jedno imię przypuszczalnie obejmuje dwie osoby: „obiecującego polityka” oraz „młodego poetę parającego się poezją miłosną”. Imię pierwszej z tych osób znamy – zostało wymienione w tekście. Kim jest zatem druga osoba z owego podwójnego portretu? Jeśli zbierzemy rozsiane w tekście poszlaki, dojdziemy do wniosku, że postacią tą mógł być jedynie Owidiusz: niezwykle uzdolniony, młodszy kolega po fachu Horacego, głośny już wówczas autor elegii miłosnych<sup>30</sup>, w których z wyjątkowym upodobaniem eksponował topos miłości jako walki (słynne *Militat omnis amans*<sup>31</sup>), a ponadto, co szczególnie w tej sytuacji istotne, przyjaciel Paulusa Fabiusza Maksymusa – przyjaciel nie tylko bardzo bliski, ale i nieco od Paulusa młodszy<sup>32</sup>. Jeśli ta hipoteza jest trafna, to w planie autorefleksyjnym imię przyjaciela Owidiusza posłużyło za kryptonim oznaczający samego autora *Amores*. Niewykluczone, że podobny poetycki szyfr stosowali – jakkolwiek w odmiennym, motywowanym zwykle politycznymi uwarunkowaniami celu – również inni poeci owych czasów. By sięgnąć po najbardziej wyrazisty i znany przykład: niekończące się spory na temat tożsamości osoby nazwanej „Cezarem” w *Eneidzie* I 286 można przeciąć przyjmując założenie, że imię to oznacza jednocześnie Juliusza Cezara i Oktawiana Augusta<sup>33</sup>.

Co ciekawe, wiele lat po Horacym tę samą taktykę onomastyczną zastosował Owidiusz w *Fasti*, i to właśnie w odniesieniu do Paulusa Fabiusza Maksymusa, jakby nawiązując do dawnego Horacjańskiego wiersza z Paulusem w roli głównej. Jak zauważono, wersy 239–242 z drugiej księgi *Kalendarza* (*nam puer impubes et*

<sup>30</sup> Pierwsze wydanie *Amores* ukazało się prawdopodobnie około 15 r. p.n.e., ale już nawet dziesięć lat wcześniej poeta miał okazję publicznie recytować niektóre elegie ze zbioru. Na temat chronologii powstawania i publikowania utworów z *Amores*, obejmującej w sumie lata 25–1 p.n.e., zob. N. Holzberg, *Ovid. The Poet and His Work*, przeł. G. M. Goshgarian, Cornell University Press, Ithaca – London 2002, s. 31–34 oraz 39.

<sup>31</sup> *Ov. Am.* I 9, 1–2.

<sup>32</sup> Zob. B. Harries, *Ovid and the Fabii: Fasti 2.193-474*, CQ 41, 1991, s. 159. Trudno orzec, jaka data miałyby oznaczać początki tej przyjaźni; Owidiusz powołuje się wprawdzie na nią *expressis verbis* dopiero w swojej twórczości wygnańczej (zob. np. *Pont.* I 2; III 3), ale zażyłości tej próbowano dopisać rodowód sięgający czasów młodości, kiedy to Owidiusz i Paulus mieli razem uczęszczać do szkoły retorycznej. Taką hipotezę głosi np. F. Della Corte, *Le tre mogli di Ovidio*, [w:] *Ovidio – poeta della memoria. Atti del convegno internazionale di studi, Sulmona, 18-21 ottobre 1989*, oprac. G. Papponetti, Herder, Roma 1991, s. 254.

<sup>33</sup> Ostatnio dyskusję dotyczącą tego miejsca w *Eneidzie* relacjonował R. F. Dobbin, *Julius Caesar in Jupiter's Prophecy*, *Aeneid, Book I*, CA 14, 1995, s. 6–7. Zob. też wzmiankę na ten temat w późniejszym referacie S. J. Harrisona, *Aeneid 1.286: Julius Caesar or Augustus?*, *Papers of the Leeds International Latin Seminar* 9, 1996, s. 127. Z autorów wymienianych przez Dobbina za hipotezą o dwuznaczności ukrytej w imieniu „Cezara” opowiadają się m. in. J. H. Bishop, *The Cost of Power: Studies in the Aeneid of Vergil*, University of New England, Armidale, Australia 1988, s. 13–16, oraz J. J. O'Hara, *Death and the Optimistic Prophecy in Vergil's Aeneid*, Princeton University Press, Princeton 1990, s. 155–163.



*adhuc non utilis armis / unus de Fabia gente relictus erat; / scilicet ut posses olim tu, Maxime, nasci, / cui res cunctando restituenda foret*), o jedynym pozostałym przy życiu przedstawicielu rodziny Fabiuszów (określanym tu zresztą jako *puer*), można odczytywać tak, jakby wskazywały na słynnego wodza Kwintusa Fabiusza Maksymusa zwanego „Kunktatorem”, ale też inaczej – tak, jakby odnosiły się do jego potomka, Paulusa Fabiusza Maksymusa, który podobnie „kunktatorsko” zwlekał z zawarciem małżeństwa, aby wreszcie poślubić kobietę godną tak szlachetnego rodu (była nią Marcja, spokrewniona z samym Oktawianem Augustem)<sup>34</sup>. A *otium* związane z owym oczekiwaniem jest przecież, co trudno przeoczyć, najobszerniej potraktowanym wątkiem opisowej części pieśni IV 1 Horacego. Cytowany *passus* z *Fasti* można tym samym uznać za rodzaj hołdu złożonego nie tylko rodzinie Fabiuszów, ale także nieżyjącemu już wówczas Horacemu, który wcześniej w swoim utworze stworzył podwójny portret, przedstawiający nie dwóch Fabiuszów wprawdzie, ale Fabiusza wraz z jego młodszym przyjacielem-poetą, Owidiuszem.

Można tu oczywiście zgłosić pewne zastrzeżenia. Faktem jest, że, jak wyraźnie wskazują przywołane przeze mnie przykłady, praktyka ukrywania podwójnego znaczenia w imieniu jakiejś postaci dotyczyła z reguły dwóch przedstawicieli tej samej rodziny, dwuznaczność osiągnąco bowiem dzięki umieszczeniu w tekście wspólnego dwóm osobom imienia rodowego. Owidiusza z rodziną Fabiuszów w istocie połączyło powinowactwo (niepowiązane wszakże, rzecz jasna, ze zmianą imienia rodowego!), ale stało się to dopiero za sprawą trzeciego w życiu poety małżeństwa, które zostało zawarte najprawdopodobniej około roku 5 p.n.e., a więc już po śmierci Horacego<sup>35</sup>. Faktem jest jednak również, że dość szeroko rozpowszechniony w Rzymie zwyczaj językowy pozwalał bliskich przyjaciół nazywać „członkami rodziny” (*familiares*); ponadto, jak dowiadujemy się z lektury Cycerońskiego traktatu o przyjaźni, prawdziwy przyjaciel mógł być uważany za kogoś nawet ważniejszego i bliższego, niż zwykli krewniacy – mógł stać się *alter ego*, sobowtórem (*Verus amicus [...] est enim is, qui est tamquam alter idem*)<sup>36</sup>. Para przyjaciół to zatem nic innego, jak jeden „podwójny” człowiek. Wolno sądzić, że w taki sam sposób, jako jedną osobę, przedstawił Horacy obydwu przyjaciół w pieśni IV 1.

## II

Użyta tu strategia interpretacyjna, polegająca na szukaniu w liryce Horacego rozmaitych zastosowań imienia „Wenus”, znajduje pełne uzasadnienie w obliczu wyraźnej do tego zachęty, wyrażonej przy pomocy wspomnianego już wcześniej osobliwego chwytu, jakim jest dotyczący właśnie Wenus autocytat. Ma on oczywiście za zadanie odsyłać do innych, związanych z boginią miejsc w poezji Horacjańskiej. Konteksty,

<sup>34</sup> Zob. Syme, op. cit., s. 144; Harries, op. cit., s. 160.

<sup>35</sup> O koligacjach swojej trzeciej żony pisze Owidiusz w *Pont.* I 2, 136. Zob. Della Corte, op. cit., s. 253.

<sup>36</sup> Cic. *Lael.* 80. Autorstwo tej metafory przypisuje się na ogół Pitagorasowi; zob. Porph. *Vita Pyth.* 33. Por. też Aristot. *Eth. Nic.* IX 1169 b 6–7 i 1170 b 6–7.

w jakich pojawia się Wenus u Wenuzyjczyka, można rzecz jasna mnożyć; świadczy o tym choćby ów „krótki przegląd manifestacji Wenus w korpusie Horacjańskim”, sporządzony przez jednego z uczonych<sup>37</sup>. Ta „Proteuszowa bogini” poza oczywistą funkcją opiekunki i dawczyni miłości bywa też, jak widzieliśmy, towarzyszką Bakchusa oraz protektorką Rzymian i matką ich protoplasty, o czym mowa jest u Horacego w końcowych wersach ostatniej pieśni z czwartej księgi. Podsumowując ten rejestr można stwierdzić, że Wenus doskonale ucieleśnia najważniejszą cechę poezji lirycznej Horacego, czyli harmonijne połączenie sfery prywatnej i publicznej<sup>38</sup>. Przegląd całego repertuaru ról, w jakich występuje Horacjańska Wenus, nie przynosi jednak wyczerpującej odpowiedzi na pytanie, jak uzasadnić motyw niepokoju w planie metatekstowym, czyli, ujmując to inaczej, skąd w odzie IV 1 bierze się lęk przed działaniem Wenus pod postacią muzy. O ile bowiem przyczyna oporu „kochanka” wobec bogini miłości znajduje bezpośrednie wytłumaczenie w tekście utworu – wytłumaczeniem tym jest podeszły wiek osoby mówiącej (*circa lustra decem*, w. 6) – o tyle obrona „poety” przed Wenus rozumianą jako bóstwo poezji nie jest już tak zrozumiała.

Aby rozwikłać ten problem, należy raz jeszcze przyjrzeć się autocytatowi, gdyż rola jego nie ogranicza się bynajmniej do bycia „odsyłaczem”. Skoro, zgodnie z przywołanymi wyżej słowami Ryszarda Nycza, „jakakolwiek forma odwołania do innego tekstu” (a dosłowne przytoczenie w szczególności) jest świadectwem szczególnego zainteresowania tradycją literacką i jednocześnie poniekąd odsłonięciem tajników warsztatu artystycznego, to autocytat należałoby uznać za świadectwo spotęgowanej samoświadomości twórczej. Cóż oznacza to niezwykle posunięcie w owej „samoświadomej”, metatekstowej grze znaczeń? Otóż, jak wolno przypuszczać, symbolizuje ono samo-powtarzalność. Autocytat wskazuje tym samym na groźny (*saevus*) aspekt zsyłanego przez Wenus natchnienia, mianowicie na owego natchnienia potencjalnie plagiatową – a zwłaszcza auto-plagiatową – naturę. Można by nawet rzec, że cały utwór stoi pod znakiem powtórzenia: leksykalne repetycje ciągną się od pierwszej (*precor; precor*, w. 2) aż do trzech ostatnich strofek (pięciodobne *nec* w wersach 29–32; trzykrotne *cur* w wersach 33–35; *iam [...] iam, te [...] te*, w. 38–40). W istocie jednak powtórzenia ogarniają przede wszystkim tę część utworu, która ma charakter osobistego wyznania, a więc strofę pierwszą, drugą (gdzie zamiast „zwykłego” powtórzenia pojawia się autocytat) oraz strofy 8–10. Zgodnie z metatekstową wykładnią te partie tekstu dotyczą sytuacji poety obawiającego się powrotu do poezji, która może okazać się autoplagiatem (w planie tematycznym anaforyczne powtórzenia służą oczywiście amplifikacji i wskazują na emocjonalne zaangażowanie mówiącego). W ten sposób, jak widać, powstaje również rama utworu, czy też kłamra spinająca jego krańce. Połączeń między początkiem

<sup>37</sup> Zob. Bradshaw, op. cit., s. 144–145. W samych *Pieśniach*, jak się okazało, „Wenus” występuje ponad trzydzieści razy.

<sup>38</sup> Zob. K. Galinsky, *Augustan Culture. An Interpretive Introduction*, Princeton University Press, Princeton 1998, s. 255; Putnam, op. cit., s. 298. Warto zwrócić uwagę, że sposób traktowania Wenus nie odbiega od innych eksperymentów na imionach w Horacjańskiej poezji: teksty utworów zawsze starają się wydobyć całą złożoność znaczeń ukrytych w takich imionach, jak Bakchus, Liguryń, czy choćby – sięgając poza krąg omawianych tu utworów – Apollo.

i końcem utworu, czyli, mówiąc skrótowo i używając imion jako haseł, między Wenus i Liguryńcem, jest znacznie więcej; oto przykłady.

Była już mowa o Wenus (w. 1) i Polu Marsowym (w. 39–40), o symbolizowanym przez dwa bóstwa połączeniu wojny i miłości, a także o atmosferze niepokoju wprowadzanej przez inicjalną, pytającą apostrofę do bogini; podobny niepokój, sygnalizowany przez zdania pytające i emfaticzne powtórzenia, przenika dwie końcowe strofy. Można przy tym zauważyć, że „wojna” z początku wiersza (jakkolwiek przedstawiona metaforycznie) oraz zjawy nawiedzające nocą sny (*nocturnis* [...] *somniis*, w. 37) są tymi literackimi toposami, które wyjątkowo dobrze nadają się do przedstawiania negatywnych emocji związanych ze strachem, czyli obawy, lęku, zaniepokojenia. Ponadto Wenus, w szczególności dla epikurejczyka, bywa również – w tym miejscu trzeba przywołać jeszcze jeden kontekst znamieny dla literackich przedstawień bogini, dotąd pomijany przy analizowaniu pieśni IV 1 – patronką oszukańczych rojeń erotycznych; aby tego dowieść, wystarczy przypomnieć rozważania Lukrecjusza na ten temat w końcowej partii czwartej księgi *De rerum natura*, gdzie sen jest kojarzony ze zwodniczą siłą zsyłanego przez Wenus popędu seksualnego. *In amore Venus simulacris ludit amantis*, twierdzi Lukrecjusz<sup>39</sup>. U samego Horacego (w satyrze I 5, w. 82–85) można zresztą znaleźć obsceniczną wersję motywu złudnego snu erotycznego, przedstawioną w wyraźnie epikurejskiej tonacji<sup>40</sup>. W pieśni IV 1 temat snu pełni być może dodatkową funkcję, która opiera się na przekonaniu, że marzenie sennie samo w sobie jest tym rodzajem aktywności umysłu, które ma naturę poniekąd wtórną, mimetyczną, „plagiatową” względem rzeczywistości na jawie – zwłaszcza jeśli snom odmawia się, tak jak to czynili epikurejczycy, walorów profetycznych. „Sen o Liguryńce” należy więc również do autotematycznego wyposażenia tekstowej łamigłówki, jest kolejną wersją tematu, który można nazwać „lękiem przed wtórnością”.

Kolejny łącznik między Wenus i Liguryńcem uznać należy za najważniejszy z punktu widzenia analizowanych tu właściwości utworu, bo sięgający bezpośrednio do autotematycznych podtekstów. Łącznikiem tym jest sama poezja: Wenus jest bowiem w pieśni IV 1, jak wiadomo, patronką weny poetyckiej, Liguryńca może być natomiast uważany za wcielenie poezji samej. Jego imię może się kojarzyć z greckim przymiotnikiem λιγύς („dźwięczny”)<sup>41</sup>. Homer używa tego epitetu (w znaczeniu „pięknie brzmiący”) opisując pieśń żałobną Muz po zmarłym Achillesie<sup>42</sup>; w poezji aleksandryjskiej jest to termin programowy, podobny do λεπτός<sup>43</sup>. Jeśli uznamy, że łabędź jest u Horacego symbolem poezji, to naszym oczom ukaże się jeszcze

<sup>39</sup> Lucr. IV 1101.

<sup>40</sup> Zob. K. J. Reckford, *Only a Wet Dream? Hope and Skepticism in Horace, Satire 1.5*, *AJPh* 120, 1999, s. 543–547. Na temat pragmatycznego charakteru epikurejskiej teorii marzeń sennych w ogólności zob. np. I. Dąbska, *Zagadnienie marzeń sennych w greckiej filozofii starożytnej*, [w:] *Charakteria. Rozprawy filozoficzne złożone w darze Władysławowi Tatarkiewiczowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, oprac. T. Czeżowski, PWN, Warszawa 1960, s. 136.

<sup>41</sup> Zwrócił na to uwagę Putnam, op. cit., s. 44–45.

<sup>42</sup> Hom. *Od.* XXIV 62.

<sup>43</sup> Por. Call. *Dian.* 242–243 (λιγύς obok λεπταλέος), *Aet.* I, fr. 1, 29–30 Pfeiffer, *Theocr. Id.* 12, 6–7 i 22, 221–223.

jedno aluzyjne, metatekstowe powiązanie. Otóż Liguryn u Horacego jest we śnie przedstawiony jako „ptak” (*volucris*, w. 38); tymczasem, jak zauważa Putnam, jeden z herosów noszących imię Kyknos (czyli Łabędź) był królem Ligurii, ów oniryczny ptak, którego zresztą trzeba ścigać po wodzie (*per aquas*, w. 40), to zatem z całą pewnością łabędź, a Wenus przecież porusza się właśnie „na skrzydłach łabędzich” (w. 10). Zrozumiały staje się w tym kontekście motyw przedstawiający niemożność pochycenia owego poetyckiego łabędzia, który umyka poecie zwoząc go. Motyw ten to nic innego jak wyznanie niemocy twórczej. Nieuchwytny Liguryn-łabędź wskazuje, że powrót do poezji stoi pod znakiem niepewności, czy wręcz daremności, która prowadzić może nawet do zamilknięcia (*silentium*, w. 36). Istnieje jeszcze jedno potwierdzenie tej tezy. Jak wiadomo, poza pieśnią IV 1 w zbiorze znajduje się inny tekst, w którym pojawia się imię Liguryn, a mianowicie *carmen* IV 10; ten wyjątkowo krótki wiersz jest, jak utrzymują badacze<sup>44</sup>, jednym z najbardziej skonwencjonalizowanych utworów Horacego. Bradshaw dowodzi, że najprawdopodobniej pierwszy utwór w nowym zbiorze powstał na końcu, a więc pieśń IV 1 została stworzona po IV 10<sup>45</sup>. Co za tym idzie, imię Liguryna w odzie IV 1 wskazuje nie tyle na „osobę”, ile na „utwór o Ligurynie”.

Przedstawione tu raczej pozwalają rzucić nieco inne światło na przywołaną na wstępie listę literackich zapożyczeń w utworze Horacego. Zapożyczenia te mają charakter ambiwalentny – z jednej strony służą bowiem ukazaniu, jak już wspomniano, biegłości w przekształcaniu materiału dostarczanego przez rodzimą i grecką tradycję, z drugiej zaś strony mogą wzmacniać „lęk przed wtórnością”. Stąd ów niepokój, obecny w metatekstowej warstwie utworu i przenikający do jego tematycznej tkanki. Ostatecznie wiersz, według jednej z definicji Blooma, to nic innego jak wyraz „melancholii poety wobec braku pierwszeństwa”, a wiersz Horacego melancholię tę wyraża w sposób wyjątkowo sugestywny, gdyż wzbogacony o „lęk poety przed wtórnością i autoplgiatem”. Gra intertekstualiami jest znakiem niemożności stworzenia czegoś nowego, czegoś, co nie byłoby już powiedziane, figurą daremności pisarskiego wysiłku, tak sugestywnie przedstawionej w anegdotycznej warstwie utworu. Świadomość owej daremności może się jednak okazać twórcza, inspirująca – „daremność” sama w sobie staje się bowiem przedmiotem poetyckiego opracowania, tematem samoświadomej wypowiedzi.

Zgodnie z tym, co wyżej zostało powiedziane o presji wywieranej przez Wenus, dominantą tematyczną całej czwartej księgi stało się przeświadczenie o nieodpartej mocy poetyckiego natchnienia, która najpierw zniewala samego poetę, a następnie – za pośrednictwem doskonałej poezji – również czytelników. Inne utwory zamieszczone w czwartej księdze opisując ten proces na ogół koncentrują się na drugim etapie „zniewolenia”, to znaczy przedstawiają wpływ poezji na odbiorców. Tak dzieje się w pieśni IV 3 oraz w 6, 8, 9... Nic w tym dziwnego: w dawnych czasach poeci często i chętnie wyrażali przekonanie o potędze własnych słów, niekiedy wskazywali na jej źródła, ulokowane zwykle w sferze nadprzyrodzonej; nieco rzadziej wspominali

<sup>44</sup> Zob. Pasquali, op. cit., s. 461; Bradshaw, op. cit., s. 152.

<sup>45</sup> Bradshaw, op. cit., s. 152.

natomiast w swoich dziełach o wątpliwościach i trudnych wyborach towarzyszących nieodłącznie procesowi twórczemu. Jednym ze świadectw ukazujących tak otwarcie i szczególnie ten aspekt powołania poety był właśnie liryczny prolog, którym pełen skrupułów Horacy rozpoczął ostatnie stadium swojej literackiej działalności.

#### ARGUMENTUM

*Cum Horatius in primo carmine quarti libri alludit ad versus, qui in tribus prioribus libris inveniuntur, significare videtur se non tam de dubiis, an rursus sibi amandum sit, loqui, quam potius haesitare, num sint ei plura carmina scribenda.*