

Jerzy Danielewicz

Semantyczne funkcje form metrycznych w poezji antycznej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 74/1, 123-135

1983

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

Pamiętnik Literacki LXXIV, 1983, z. 1
PL ISSN 0031-0514

JERZY DANIELEWICZ

SEMANTYCZNE FUNKCJE FORM METRYCZNYCH W POEZJI ANTYCZNEJ *

Charakterystyczną cechą początków literatury greckiej była znaczna przewaga twórczości poetyckiej nad prozaiczną; dominacja poezji w epoce archaicznej jest niemal absolutna. Zjawisko to daje się częściowo wytłumaczyć ówczesnym sposobem rozpowszechniania utworów literackich, w którym tekst w swej postaci zapisanej ustępował znacznie słowu mówionemu. Jak zauważył Jerzy Łanowski, treści wczesnej prozy nie zostały utrwalone głównie dlatego, że — w przeciwieństwie do utworów poetyckich — nie znajdowały oparcia w tych środkach wspomagania pamięci, jakimi są formy wierszowe¹; szanse przetrwania miały w wypadku wypowiedzi prozaicznych jedynie formy najbardziej zwarte, w rodzaju gnomicznych zdań przypisywanych siedmiu legendarnym mędrcom. Bezsporny wszakże wydaje się fakt, iż do początku w. VI p.n.e. jedynie słowo poetyckie zyskało rangę wypowiedzi *par excellence* artystycznej; opozycja poezja—proza nie miała w odniesieniu do literatury praktycznie żadnego znaczenia.

Jedynym rodzajem wiersza najstarszej zachowanej poezji greckiej, eposu, był heksametr daktyliczny, który u Homera osiągnął już — niewątpliwie w rezultacie wysiłków całych pokoleń wcześniejszych aoidów — formę klasycznie doskonałą i bynajmniej nie jednostajną: dzięki możliwości zastąpienia daktyli spondejami (wynikającej z kwantytatywnego charakteru wiersza), a także z racji różnego rozmieszczenia wymienionych stóp w obrębie poszczególnych wersów, wreszcie z powodu

* Inspiracji do napisania niniejszego artykułu dostarczył mi referat doc. dr Lucylli Pszczołowskiej *Semantyka form wierszowych*; za jego udostępnienie przed opublikowaniem składam autorce serdeczne podziękowania. Skorzystałem również z sugestii tematycznych i metodologicznych z zakresu tzw. metametryki zawartych w studium tejże autorki *Współczesne metody badania wiersza* (w zbiorze: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Kraków 1976, s. 340—341).

¹ J. Łanowski, *Literatura starogrecka*. W zbiorze: *Dzieje literatur europejskich*. T. 1. Pod redakcją W. Floryana. Warszawa 1977, s. 44.

zmiennego usytuowania średniówek (głównych i pobocznych) heksametr Homerowy był miarą imponującą bogactwem dopuszczalnych kombinacji rytmicznych i prozodyjnych. Należy przy tym pamiętać, iż na jego linię intonacyjną wpływał dodatkowo fakt współistnienia akcentów wyrazowych i przycisków wierszowych; wyróżnione nimi zgłoski wymawiano (początkowo śpiewnie recytowano z towarzyszeniem instrumentu strunowego) tonem wyższym niż w wypadku sylab nie akcentowanych.

Tak skonstruowany heksametr zaspokajał w pełni wymagania stawiane wypowiedzi artystycznej. W wypadku eposu stał się on wszakże nie tylko wyznacznikiem „poetyckości” tekstu, lecz również czymś więcej: znalazł się w zespole cech konstytutywnych dla tego gatunku. Poza czynnikami obiektywnymi (odpowiednia dla narracji epickiej długość wiersza, jego elastyczność pozwalająca na operowanie szerokim zestawem zróżnicowanych rytmicznie formuł) zadziałała tu prawdopodobnie typowa dla Greków tendencja do respektowania raz ustalonego wzorca. Heksametr daktyliczny uznano za najodpowiedniejszy dla eposu, zwłaszcza w jego odmianie Homerowej — bohaterskiej (lecz także — w równym stopniu — dla wyrosłego z tradycji hezjodejskiego eposu dydaktycznego). Arystoteles w *Poetyce* (1459 b 32 nn., rozdz. 24) pisał:

Wiersz bohaterski okazał się z doświadczenia najodpowiedniejszy dla epepi. Gdyby bowiem ktoś chciał przedstawić naśladowczo opowiadanie w innym metrze albo w wielu metrach, wydałoby się to nieodpowiednie. Bo metr heroiczny jest ze wszystkich najumiarkowańszy i najpoważniejszy [...] ².

Określenia „wiersz bohaterski”, „metrum heroiczne” itp. odnoszone są w pismach Arystotelesa do heksametru niemal na zasadzie terminu technicznego: o „rytmie heroicznym” mówi on ponadto w *Retoryce* III 8 (1408 b 22). Spośród innych znanych autorów terminem „wiersz heroiczny” posługiwał się Dionizjusz z Halikarnasu w traktacie *O zestawianiu wyrazów* (rozdz. 17), uznając poza tym daktyle, podobnie jak Arystoteles, za stopy pełne majestatu. Zapożyczony z greki przymiotnik „herous” nabrał także u autorów łacińskich znaczenia ‘epicki’ ³. Konotacje metryczne tego terminu potwierdza fakt, że występuje on w wyrażeniach „versus herous” czy „pes herous” i bywa używany substancywnie w znaczeniu ‘heksametru daktylicznego’ ⁴.

Powszechne kojarzenie heksametru z poezją epicką ilustruje dobrze przykład z Platońskiego *Fajdrosa* (241 D). Występujący tam Sokrates podsumowuje swoje wywody na temat przyjaźni kochanka obrazowym

² *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles — Horacy — Pseudo-Longinos*. Przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko. Wyd. 2, zmienione. Wrocław 1951, s. 52.

³ Zob. Cic. *Leg.* 2,68 — Prop. 3,3,16. — Ovid. *Fast.* 2, 126. — Quint. *Inst.* 1,5,28.

⁴ Zob. Ovid. *Trist.* 4,10,47. — Mart. 3,20,6.

porównaniem: „Tak jak wilki barana, tak chłopca lubi miłośnik”⁵, wpadając przy tym przypadkowo w rytm heksametryczny. W chwilę potem, nawiązując do swej mimowolnej igraszki poetyckiej, stwierdza żartobliwie, że zaczyna już wygłaszać dzieła epickie („épē”); głównym powodem takiej konstatacji było posłużenie się charakterystycznym dla eposu metrum.

Heksametram daktylicznym jako ostatecznie ustalona przez Homera epicka forma metryczna zajmuje w *Liście do Pizonów* Horacego (73—74) niekwestionowaną pozycję przykładu godnego naśladowania, a nawet obowiązującego innych twórców⁶:

*Res gestae regumque ducumque et tristia bella
quo scribi possent numero, monstravit Homerus.*
[Czyny królów i wodzów, i wojny pełne żaloby,
Jakim rytmem można opisać, pokazał nam Homer.]

Ton wypowiedzi Horacego jest bardzo znamieny i świadczy o mocno już zakorzenionym w świadomości Rzymian w. I p.n.e. przekonaniu, iż heksametr stanowi ważny wyznacznik gatunkowy epiki⁷. Dosadnie wyraził myśl o zgodności metrum z tematem epickim Owidiusz w *Remedia amoris* (372—373):

*Si sapis, ad numeros exige quidque suos;
fortia Maeonio gaudent pede bella referri.*
[Jeśli masz rozum, wszystkiemu rytmy nadaj stosowne;
Wojny mężne meońską sławione lubią być stopą.]

Sformułowaniu teoretycznym towarzyszyła praktyka pisarska: „meońską stopą” (czyli homerowskim heksametrem) pisano utwory epickie aż po późną starożytność. Jedyne godnym uwagi wyjątkiem są podejmowane u początków literatury rzymskiej próby zastosowania do epiki rodzimego wiersza saturnijskiego (przekład Homerowej *Odysei* pióra Liwiusza Andronika, epos Newiusza pt. *Belli Poenici carmen*); i tu wszakże miarą wierszową eposu stał się wkrótce heksametr, odkąd Enniusz wprowadził go do swej narodowej epopei *Annales* (przełom w. III i II p.n.e.). Cenione wysoko w epoce poszechnego przejmowania wzorów greckich metrum wyparło archaiczny typ wiersza narodowego.

Przytoczonych wyżej stwierdzeń nie można jednak zakończyć wnioskiem o zdecydowanie znakowym (identyfikującym gatunek) charakterze heksametrycznej formy wierszowej. Nie pozwala na to wykraczający poza epikę zakres użycia heksametru, stosowanego m. in. w hymnach,

⁵ Przekłady nie opatrzone nazwiskiem tłumacza pochodzą od autora artykułu.

⁶ Zob. A. Wójcik, *Problematyka literacka w twórczości Horacego*. Poznań 1978.

⁷ Całość problematyki kryteriów gatunkowych przyjętych przez Horacego omawia S. Stabryła w artykule *Elementy teorii genologicznej w „Liście do Pizonów” Horacego*. „Meander” 1975, z. 11/12.

wyrocniach, nomach, sielankach, a w praktyce rzymskiej także w satyrach i listach poetyckich. Niemniej — słuszną chyba będzie ogólniejsza uwaga, iż omawiane tu metrum nabrało w greckiej poezji przedaleksandryjskiej przede wszystkim zabarwienia heroiczno-sakralnego, nacechowanego powagą i godnością. Odczuciu takiemu dał wyraz Arystoteles w cytowanym urywku z rozdziału 24 *Poetyki*, a przetrwało ono najwyraźniej i do czasów Owidiusza, skoro we wstępie do swoich *Amores* określa on heksametr mianem „poważnego wiersza” („*gravis numerus*”).

Widoczna w poezji rzymskiej (od czasów Lucyliusza) niekonsekwencja: używanie tej samej miary wierszowej w gatunkach tak odległych pod względem tematyki i tonu, jak epos i satyra, traci nieco na ostrości w świetle szczegółowych badań metrycznych⁸. Okazuje się bowiem, iż heksametr satyry odznaczał się o wiele mniejszym stopniem wytworności niż stosowany w innych gatunkach i zaznaczał swoją odrębność dużą liberalizacją budowy (częste wyrzutnie, swobodne używanie cezur, nieprzestrzeganie norm co do zakończenia wiersza, itp.).

„Znakowość” metrum dochodzi do głosu szczególnie tam, gdzie zostaje ono specjalnie wprowadzone w kontekście innych rytmów po to wyłącznie, by współtworzyć pożądany w danym momencie efekt artystyczny. Prastarym, poświadczonym na inskrypcjach już w odniesieniu do osoby Archilocha (ok. połowy VII w. p.n.e.) zwyczajem było formułowanie wróżb wyrocni w heksametrach. Do tej tradycji nawiązuje często Arystofanes (np. w *Rycerzach* 197—201 i 1015—1020), celowo przerywając jambiczny tok dialogu na czas wygłaszania pompatycznych przepowiedni. Na podobnej zasadzie wplatał Seneka heksametry w partie hymniczne i modlitewne swych tragedii (np. *Edyp* 403—404n., 429—431, 445—449, 466—471, 504—509; *Medea* 110—115)⁹.

W długotrwałej historii heksametru można zauważyć niezwykle ciekawe momenty, w których ten rodzaj wiersza służył czemuś więcej niż prostemu spełnieniu prawa stosowności metrum wobec gatunku. W epoce neoteryków w Rzymie (pierwsza połowa I w. p.n.e.) specyficzny kształt heksametru bywał rodzajem manifestacyjnego demonstrowania sympatii wobec wzorów aleksandryjskich i towarzyszył innym formom naśladownictwa poetyki tamtego okresu. Czołowy przedstawiciel neoteryków, Katullus, ostentacyjnie posługiwał się m. in. rzadkim u Homera, a ulubionym w poezji aleksandryjskiej typem heksametru — *versus spondiacus*, zawierającym spondej w stopie 5. Manierę tę zwalczał i wyszydzał Cynceron w jednym z listów do Attyka (VII 2); drażniła go ona jako rys znamieny właśnie dla „nowych poetów”. Sam w swej

⁸ Zob. W. Strzelecki, *Zarys metryki łacińskiej*. W zbiorze: *Metryka grecka i łacińska*. Wrocław 1959, s. 93, 112.

⁹ Zob. H. Gleditsch, *Metrik der Griechen und Römer*. Wyd. 3. München 1901, s. 241, 284.

twórczości poetyckiej wzorował się na heksametrze Enniusza, naśladowcy Homera. Tradycjonalistą był także wybitny poeta tej epoki — Lucrecjusz. Heksametr neoteryków percypowany na tle i w kontekście tradycyjnych i współczesnych rzymskich wzorów nabierał charakteru wyraźnie znakowego.

Pozycja niektórych miar wierszowych ulegała na przestrzeni dziejów znacznym wahaniom; wyraziste ich usytuowanie w hierarchii obowiązującej w danym okresie pozwala niekiedy traktować metrum jako nośnik dodatkowych wartości semantycznych. Zjawisko to odnotowuje na marginesie swoich cennych rozważań historycznych nad metryką łacińską Władysław Strzelecki na przykładzie jednej z podstawowych miar dialogu w dramacie rzymskiej epoki republikańskiej — senaru (czyli 6-stopowca) jambicznego¹⁰. Dzięki bardzo popularnej w I w. p.n.e. formie widowiska — mimowi, który w swym dążeniu do aktualności i realizmu nie cofał się przed sięganiem do języka nieliterackiego, także używany w nim senar stał się ludową miarą wierszową, odczuwaną od-tąd jako metrum „plebejskie”. W senary ujmowano niewyszukane napisy nagrobne, żołnierskie dowcipy i anonimowe pamflety. Całkowite zniknięcie senaru z poezji „oficjalnej” nastąpiło w epoce augustowskiej. W tej sytuacji reaktywowanie omawianej tu miary przez bajkopisarza pochodzenia niewolniczego, Fedrusa, w pierwszej połowie I w. n.e. nabiera znamion celowego nawiązania do nurtu plebejskiego, do którego zresztą bajki tego autora kwalifikowały się także pod względem tematyki.

Konotacje „plebejskie” senaru jambicznego wykorzystuje w tej samej epoce Petroniusz (*Sat.* 55) dla ośmieszenia jednego z bohaterów swego utworu, bogatego wyzwolenca i dorobkiewicza Trymalchiona, któremu każe najpierw pochwalić, a potem zacytować obszerny fragment mimu Publiliusza Syrusa. Preferowana miara wierszowa podkreśla tu — obok innych elementów charakterystyki pośredniej — prymitywność gustów i ograniczenie umysłowe bohatera. Podobnym celom służyło wkładanie w usta Trymalchiona (*Sat.* 34 i 55) całkowicie obcego starożytnej poezji tworu metrycznego: połączenia dwóch heksametrów z pentametrem daktylicznym w charakterze epodu (ludowa wersja klasycznego dystychu elegijnego, spotykana jedynie w inskrypcjach).

Dystych elegijny w swej normalnej, poprawnej formie był zarówno dla starożytnych Greków, jak i dla Rzymian głównym wyznacznikiem przynależności gatunkowej do elegii we wszystkich jej spotykanych odmianach. Samo użycie dystychu w utworze niemalże przesądzało o jego kwalifikacji genologicznej. Wyrazistość tego czysto formalnego kryterium zakłada bowiem jedynie fakt, że ta sama miara wierszowa stanowiła zarazem zasadnicze (lecz nie wyłączne) metrum innego gatun-

¹⁰ Strzelecki, *op. cit.*, s. 80, 95—96, 105, 131—133.

ku — epigramu (zob. Horacy, *List do Pizonów* 75—79). Stały i podstawowy związek dystychu z elegią znalazł swój wyraz w jego antycznych nazwach: „*elegíon*”, „*elegi*”, „*elegiacus*”.

O znakowym charakterze jednego z najstarszych i najpopularniejszych metrów antycznych — jambu, możemy wnioskować choćby stąd, iż jest to zarazem nazwa gatunku poezji satyrycznej. Wyrazy związane etymologicznie z „*iambos*” miały w związku z tym w grece podwójny sens: metryczny i genologiczny. Warto tu jednak zaznaczyć, że znaczenie metryczne nie było w tym wypadku prymarne. Zdaniem wybitnego znawcy zagadnienia, Martina Westa, miara jambiczna otrzymała swą nazwę od klasy utworów zwanych jambami, jako typ wiersza najbardziej dla tego gatunku charakterystyczny¹¹. Jeszcze kilka wieków po powstaniu jambu literackiego Arystoteles (*Poet.* 1448 b 30—32, rozdz. 4) łączył jego nazwę przede wszystkim z treścią pisanych w tym rytmie utworów:

W tych wierszach pojawiło się też odpowiednie metrum; dlatego teraz nazywa się ono jambicznym (niby szyderczym, *iambeion*), bo w tym metrze szydzili (*iambidzon*) ze siebie nawzajem¹².

Późniejsze, uogólnione znaczenie jambu powstało wówczas, gdy kryterium klasyfikacyjnym stała się przede wszystkim miara wierszowa. Istniała tendencja łączenia w grupy trymetrów (niezależnie od tego, czy składały się z jambów, czy np. z trochejów), podobnie tetrametrów i epod (zestawionych parami wersów dłuższych i krótszych). Zbiór utworów trymetrycznych, ewentualnie tetrametrycznych, z których znaczną część można było nazwać jambami i ze względu na tematykę, i z racji metrum, przybierał również ogólną nazwę „jambów”.

Ideę „jambiczności”, postawy zaczepnej i satyrycznej, kojarzono z jambem zwłaszcza w zaraniu literatury greckiej. Świadczy o tym wczesny poemat parodystyczny, przypisywany Homerowi *Margites* (początek VII w. p.n.e.), pisany heksametrem heroicznym na przemian z jambami. Pojawienie się jambów było tam sygnałem „deheroizacji”, zresztą niekoniecznym, jak świadczy przykład *Batrachomyomachii*, poematu heroikomicznego ujętego właśnie w epickie heksametry. „Jambiczny” charakter miały często jamby u prawodawcy tego gatunku — Archilocha. Nieco później, w twórczości Solona, określenie gatunkowe „jamby” ma już większy związek z aspektem metrycznym niż tematycznym, choć wykorzystanie trymetrów jambicznych (obok tetrametrów trocheicznych) do prowadzenia polemiki politycznej jest jeszcze echem dawnych zastosowań jambu.

¹¹ M. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus*. Berlin — New York 1974, s. 22—39.

¹² *Trzy poetyki klasyczne*, s. 9.

Nieskomplikowany, bliski mowie codziennej rytm trymetru jambicznego (zob. uwagi Arystotelesa w *Poetyce* 1449 a 24 n., rozdz. 4, i w *Retoryce* III 8, 1408 b 33—35) sprawił, że stał się on popularnym metrum partii dialogowych (a więc mówionych) dramatu, tracąc przy takim użyciu swoje dawne obciążenie konotacyjne.

Dzieje typowych zastosowań jambu scharakteryzował zwięźle Horacy w *Liście do Pizonów* (79—82):

*Archilochum proprio rabies armavit iambo:
hunc socci cepere pedem grandesque cothurni,
alternis aptum sermonibus et popularis
vincentem strepitus et natum rebus agendis.*

[Archilocha wściekły gniew uzbroił własnym jambem; tę stopę podjęły trepki komediowe i wysokie koturny tragiczne, bo nadaje się do rozmowy, przemaga hałas ludu w teatrze i jest jakby stworzona do akcji scenicznej.]¹⁸

Pamięć o dawnym charakterze wierszy jambicznych trwała jednak w epoce augustowskiej nadal; uświadamia to wyraźnie *passus* z Owidiuszowych *Remedia amoris* (377—378):

*Liber in adversos hostes stringatur iambus
Seu celer, extremum seu trahat ille pedem.*

[Przeciw wrogom po jamby swobodne sięgaj, czy wartko
Toczą się, czy też na końcu stopą ostatnią powłóczą.]

Cytat z Owidiusza odnosi się w drugiej swej części do specyficznej odmiany trymetru jambicznego o dość znacznym i trwałym nacechowaniu semantycznym: choliambu, zwanego też kulawym jambem. Już w samym założeniu tego metrum tkwił element przekory: wprowadzało ono zakłócenie tempa jambicznego w ostatniej stopie, a więc w najczulszym miejscu całego szeregu. Trzeba tu bowiem nadmienić, iż w wypadku trymetru jambicznego przez całą starożytność przestrzegano zasady, by przedostatnia sylaba była w nim zawsze krótka; od reguły tej nie odstąpiono nawet w swobodnym, dopuszczającym w pozostałych stopach wzdłużenia i rozwiązania, rzymskim senarze jambicznym. W tym właśnie miejscu w choliambie występowała zgłoska długa, znajdująca się pod silnym przyciskiem, co owocowało oczywiście dysonansem rytmicznym. Za twórcę choliambu uchodził Hipponaks (VI w. p.n.e.), autor niezwykle ciekawych wierszy o charakterze zaczepnym, niekiedy wręcz wulgarnym (do łagodniejszych w języku i tematyce wyjątków należały jego utwory pisane na wzór ludowych pieśni dziadowskich). Oryginalność Hipponaksa potrafili właściwie ocenić odbiorcy starożytni (nb. w przeciwieństwie do wielu badaczy dzisiejszych), którzy zorientowali się w burleskowym charakterze jego poezji. Za swoje wyrafinowanie i mistrzostwo formalne był Hipponaks szczególnie ceniony przez poetów doby aleksandryjskiej. Obserwujemy wówczas dość ory-

¹⁸ *Ibidem*, s. 69.

ginalne zjawisko stałego kojarzenia cholijambu z jego „wynalazcą”¹⁴ oraz przejmowania wraz z miarą wierszową także innych cech poezji Hipponaksa: metrum stawało się zarazem sygnałem wywoławczym do naśladowania poetyki. Było to możliwe dzięki dużej popularności Hipponaksa w owym okresie; świadczą o niej choćby poświęcone mu fikcyjne epigramy nagrobkowe Leonidasa z Tarentu (*Anth. Pal.* VII 408) i Teokryta (*Anth. Pal.* XIII 3). Ostatni z nich, zaczynający się słowami: „Hipponaks, biegły w Muz rzemiośle, tu leży”, nawiązuje do charakteryzowanej osoby zarówno miarą wierszową, jak i dialektem.

O trwałym przypisaniu omawianego metrum jego pierwszemu wybitnemu twórcy świadczy też reakcja, z jaką spotkało się w jednym z fragmentów hilarotragedii Rintona (IV/III w. p.n.e.) nagłe przejście z trymetru jambicznego w cholijamb („Dionizos tobie zgubę niechaj sam ześle”¹⁵); rozmówca kwituje natychmiast ten fakt słowami: „Przecież to metrum Hipponaksa!”

„Pieczęcią” („*sphragís*”) Hipponaksa sygnowany jest od razu w pierwszym wersie cholijambiczny utwór otwierający księgę *Jambów* Kallimacha, czołowego przedstawiciela poezji Aleksandryjskiej. Poecie nie wystarcza powołanie się na mistrza: przydziela podmiotowi mówiącemu rolę wywołanego z Hadesu Hipponaksa i każe mu w typowym dla jambografii dialekcie jońskim wygłaszać żartobliwą (lecz już nie napastliwą) przemowę do grona kolegów literatów.

Hipponaktejskim nastrojem, tematyką, słownictwem przepełnione są utwory Aleksandryjskich poetów cholijambicznych, takich jak np. Feniks z Kolofonu, Hermejas czy Parmenon. Programowo nawiązuje do Hipponaksa sławny autor mimijambów z III w. p.n.e., Herondas: widoczne jest to zarówno w przejęciu metrum, jak i archaicznego już w owym czasie dialektu starojońskiego, a także — co bardzo znamienne — w naturalistycznej miejscami tematyce i obscenicznym słownictwie. O swoich związkach z Hipponaksem wypowiada się poeta w alegorycznym mimie pt. *Sen* (VIII) ustami reprezentującego stanowisko autorskie Gospodarza (w. 76—79):

Tak sławę będę miał, na Muzę, która
Kazała wiersze mi układać w jambach
Kulawych. Po prastarym Hipponaksie
Drugi mam śpiewać potomkom Ksuthosa¹⁶.

¹⁴ Gwoli ścisłości należy nadmienić, że również współczesny Hipponaksowi autor cholijambów, Ananios, stał się — i to jeszcze w w. V — przedmiotem żartobliwej aluzji o podłożu metrycznym (w komedii Eupolisa pt. *Baptai*); identyfikację jej adresata umożliwiają jednak dopiero wskazówki językowe (sparafrazowanie, a następnie zacytowanie ulubionego zaklęcia Ananiosa: „na kapuste!”).

¹⁵ *Comicorum Graecorum fragmenta*. Ed. G. Kaibel. Berlin 1899, fragment 10.

¹⁶ Przekład J. Ławińskiej-Tyszkowskiej, nie publikowany, udostępniony mi uprzejmie przez autorkę.

Fragmentaryczny stan zachowania tekstu nie pozwala wyciągać zbyt daleko idących wniosków, wydaje się jednak, że owo „układanie wierszy w jambach kulawych” dla „potomków Ksuthosa” (czyli Jonów) jest czymś więcej niż prostym przeniesieniem metrycznego wzorca do nowego gatunku literackiego. W kontekście wzmianki o Hipponaksie zwrot ten może sugerować przejęcie także innych elementów typowych dla tekstów choliambicznych czołowego ich twórcy.

Dalsze dzieje choliambu greckiego każą zrezygnować z uogólniania tezy o stałej i jednolitej wartości semantycznej tego metrum: wystarczy wspomnieć, że na przełomie w. I i II n.e. wykorzystał je Babrios do celów tak odległych, jak wierszowane opracowanie bajek Ezopa. W praktyce rzymskiej — jak dowodzą m. in. niektóre utwory Katullusa (zob. obsceniczne, zjadliwe inwektywy — *Carm.* 37 i 59), a w I w. n.e. liczne *priapea* w zbiorze epigramatów Marcjalisa (np. w ks. III epigramy 84, 93, 96, 98) — wiersze choliambiczne zachowywały niekiedy swój pierwotny, hipponaktejski charakter. I tutaj jednak zbyt dużo znajdujemy wyjątków od hipotetycznej zasady, by pozwolić sobie na śmielsze uogólnienia.

Do pewnego stopnia nacechowany semantycznie był dla antycznych odbiorców dymetr katalektyczny (regularny lub z anakłazą) złożony z joników wzrastających, czyli tzw. wiersz anakreontejski. Nazwa ta, wywiedziona od imienia słynnego piewcy wina i miłości, jest w tym wypadku nieprzypadkowa i na pewno mniej neutralna niż analogiczne strukturalnie nazwy w rodzaju wiersza asklepiadejskiego czy ferekrateja: autor podręcznika metryki, Hefajstion (II w. n.e.), określił metrum anakreontejskie jako ulubioną miarę poezji erotycznej i sympotycznej¹⁷, a spostrzeżenie greckiego teoretyka potwierdza choćby lektura pisanych przez całe stulecia anakreontyków. Ponieważ jednak zakres użycia wiersza anakreontejskiego był znacznie szerszy (stosowano go np. w pieśniach kultowych na cześć Dionizosa i matki bogów, Kybele), o „znakowości” tego metrum możemy mówić wyłącznie wówczas, gdy istnieją ku temu dodatkowe przesłanki. Sytuacja taka zachodzi np. w wersach 495—518 Eurypidesowego dramatu satyrowego *Cyklop*. Chór Satyrów towarzyszy tam podochoconemu Cyklopowi pieśnią imitującą pijackie śpiewy w radosnym pochodzie („*komos*”) po uczcie¹⁸. Wszystkie trzy strofy partii chóralnej skomponowane są w metrum anakreontejskim w celu podkreślenia — także środkami rytmicznymi — sympotyczno-erotycznej atmosfery przedstawianej sceny. Skojarzenia tego rodzaju mogły budzić u odbiorców powszechnie znane utwory Anakreon-

¹⁷ Zob. Gleditsch, *op. cit.*, s. 153.

¹⁸ Cytowany przykład omawia A. M. Dale w książce *The Lyric Metres of Greek Drama*. (wyd. 2. Cambridge 1968, s. 125—126).

ta w rodzaju fragmentu 51¹⁹, którego przekład izometryczny zestawiamy porównawczo z pieśnią Cyklopa zawartą w dramacie Eurypidesa (w. 503—510):

Przynieś wodę, przynieś wino,
Przynieś, chłopcze, nam tu wieńce
Kwiatów pełne, bym z Erosem
Stoczył słodki bój na pięści.

Papapà! Jam pełen wina
Cieszę się sowitą uczta,
Niby statek transportowy
Wypełniłem brzuch po brzegi.
Pędzi mnie ta szczęśna pasza
Na hulankę, porą wiosny
Do Cyklopów, moich braci.
Dawaj, gościu, podaj bukłak!²⁰

Inną funkcję pełnią już jednak joniki dominujące w pierwszych 575 wersach *Bakchantek* Eurypidesa, gdzie ich nagromadzenie służy w kontekście przedstawianych zdarzeń współtworzeniu nastroju ekstatyczno-orgiastycznych kultów przejętych ze Wschodu²¹.

Posłużenie się określonymi miarami wierszowymi, nawet takimi, które zdołały z biegiem czasu nabrać — przynajmniej w pewnym stopniu — charakteru znakowego, nie stanowi automatycznie o przejściu tych właśnie „zakodowanych” w nich cech. Kryteria „znakowości” mogą wykraczać poza tradycyjną sferę użyc poszczególnych miar z osobna i dotyczyć ogólniejszej przynależności metrum do szerszego systemu. Przykładem znakowości wyższego stopnia są miary wierszowe pierwszych dziewięciu utworów z Horacjańskiego zbioru *Pieśni*. Zamieszczone tam utwory dają swoisty wstępny przegląd możliwości wersyfikacyjnych poety (każda kolejna pieśń napisana jest innym rodzajem wiersza). Znaczące jest zarówno owo bogactwo miar, jak i fakt ich przejścia z obranej za wzór helleńskiej tradycji literackiej. Stosując w tak szerokiej skali metra liryków greckich występował Horacy jako „*Romanae fidicen lyrae*”, twórca rzymskiej meliki. Eksplikację powyższą uprawomocnia zawarte w końcowym utworze pierwszego zbioru *Pieśni* (III 30, 13—14) wyznanie poety, iż o nieśmiertelności jego sławy zadecydowało przeniesienie rytmów meliki eolskiej (reprezentującej tu lirykę grecką w ogóle) na grunt italski: „*princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos [...]*”.

W jednym wszakże wypadku przedstawiona wyżej interpretacja jest słuszna jedynie częściowo: ujęta w strofki alcejskie pieśń I 9 („*Vides, ut alta...*”) zyskuje dodatkowe obciążenie semantyczne dzięki faktowi,

¹⁹ *Poetae melici Graeci*. Ed. D. L. Page. Oxford 1962.

²⁰ Eurypides, *Tragedie*. Przełożył i opracował J. Łanowski. Warszawa 1972, s. 46.

²¹ Zob. Dale, *loc. cit.*

iż jest to parafraza znanej pieśni Alkajosa²². Przejęte z oryginału greckiego metrum stanowi tu kolejny — obok zbieżności słownikowych i tematycznych — czynnik identyfikujący, służy wyrazistszemu uwypukleniu związku z konkretnym, naśladowanym właśnie utworem.

Przykład pieśni I 9 Horacego jest bardzo pouczający i kieruje naszą uwagę ku problemowi poruszanemu już poprzednio: aluzji literackich, parodii, tłumaczeń, w których — jak się wydaje — znakowy charakter metrum dochodzi do głosu szczególnie wyraźnie, i to zarówno wtedy, gdy mamy do czynienia ze zbieżnością rytmu, jak i wówczas, gdy taka zbieżność nie zachodzi. Pożądane jest wszakże rozpatrywanie informacji wnoszonej przez metrum w kontekście wszelkich innych — tekstowych i pozatekstowych — wskazówek interpretacyjnych. Inaczej z pewnością należy oceniać przetransponowanie Homerowej *Iliady* na sota-deje przez ich twórcę — kinajdologa Sotadesa (III w. p.n.e.), inaczej zaś — przekład *Odysei* dokonany przez Liwiusza Andronika staroitalskim wierszem saturnijskim w czasach, gdy było to jedyne powszechnie w Rzymie znane, szacowne metrum. W pierwszym wypadku występowała oczywista niezgodność z zasadą dostosowania miary wierszowej do podniesłego tematu, w drugim — tego rodzaju wykroczenie przeciw *decorum* nie miało w ogóle miejsca.

Absolutna zbieżność rytmiczna w naśladownictwie lub parafrazy znanego wzoru — zwłaszcza w wypadku gdy reguły metrum (np. heksametru) dopuszczają pewien margines dowolności — umożliwia natychmiastową identyfikację modelu. W żartobliwym celu sięga po taki środek Owidiusz na samym wstępie swoich *Amores* („*Arma gravi numero...*”). Wrażenie zadziwiającego podobieństwa do parafrazowanego początku Wergiliuszowej *Eneidy* („*Arma virumque cano...*”) potęguje zapożyczenie słownikowe („*Arma*”) i instrumentacja głoskowa (użycie tego samego zestawu samogłosek z zachowaniem dokładnej odpowiedniości w kluczowych miejscach układu rytmicznego). W nieco poważniejszym kontekście pojawia się zbliżony typ igraszki poetyckiej w Owidiuszowych *Tristiach* (II 534).

Wzbogacona dodatkowymi środkami izorytmiczność oryginału i parafrazy wychodzi najwyraźniej na jaw w typowym dla starożytności odbiorze słuchowym (mam tu na myśli nie tylko publiczne wykonywanie utworów, ale i głośne odtwarzanie tekstu w prywatnej lekturze). Odbiór ściśle słuchowy zmniejszał ważność graficznie wyrażonego podziału na wersy, zwłaszcza tam, gdzie w obrębie systemu panowała zasada synafii (zjawisko częste w strofach dramatu greckiego i liryki). W tych warunkach większą wagę zyskiwał podział na periody i przede

²² *Poetarum Lesbiorum fragmenta*. Ed. E. Lobel et D. Page. Oxford 1955, fragment 388.

wszystkim strofy, które wyróżniały się głównie konstrukcją ostatniego swego członu (charakterystyczna klauzula, nieco odmienny rytm, zmiana długości metrum i pauza osiągnięta dzięki zastosowaniu kataleksy, itp.). W pieśniach kultowych greckiej meliki ważną rolę delimitacyjną odgrywały dodatkowo wtopione w tekst okrzyki kultowe w rodzaju: „*Ō ie Paian*”, „*Hymèn o Hymènaie*” czy „*Euòì o Iòbakche*”, tworzące odrębny, refrenicznie powtarzany człon metryczny.

Interesujące nie tylko z metrycznego punktu widzenia jest zjawisko tzw. responsji strof (strofy i antystrofy) w greckiej poezji chóralnej. Ukryte znaczenie takiego właśnie sposobu ukształtowania rytmicznej struktury pieśni wychodzi na jaw w trakcie ich typowego, zespołowego wykonania. Wiadomo, że występ chóru polegał nie tylko na odśpiewaniu utworu melicznego, lecz również na jego odtąnczeniu przy akompaniamencie muzycznym. Antystrofę śpiewano na tę samą melodię co strofę; melodia epody towarzyszącej niekiedy owej parze strof stanowiła prawdopodobnie wariację wykorzystanej w nich melodii. Jeśli idzie o taniec, elementem wykonania strofy był ruch w jednym kierunku, antystrofy — w przeciwnym; epodę wykonywano bez zmiany miejsca²³. Zatem komponowanie utworu w parach strof lub triadach przesądzało o sposobie jego wykonania, a dodatkową funkcją metrum było w takich wypadkach sygnalizowanie sytuacji wykonawczej²⁴.

O semantycznych funkcjach form metrycznych można mówić dopiero wtedy, gdy spełniają one podstawowe warunki „znakowości”. Dopiero udowodnienie — by nawiązać do bardzo dla nas instruktywnej definicji znaku Jerzego Pelca²⁵ — z jednej strony intencji komunikatywnych autora, świadomie nadającego wypowiedzi wierszowanej określony kształt rytmiczny, z drugiej strony zaś możliwości niesprzecznej z założeniami autorskimi interpretacji semantycznej dokonywanej przez odbiorcę, pozwala wyjść poza krąg bezużytecznych hipotez. Przedstawiona w niniejszym zarysie problemu garść przykładów pozwala, jak sądzę, ukazać pewne tendencje w zakresie użycia i percypowania niektórych antycznych miar wierszowych, zarazem jednak uzmysławia trudności związane z omawianiem ich semantyki, szczególnie w płaszczyźnie diachronicznej. W liczącej kilkanaście wieków historii literatury grecko-rzymskiej zmienność kryteriów w dziedzinie stosowania i inter-

²³ Zob. A. Kolář, *De re metrica poetarum Graecorum et Romanorum*. Praeae 1947, s. 58 (autor cytuje źródła antyczne, m. in. Mariusza Wiktoryna).

²⁴ Problematykę tego rodzaju poruszałem częściowo w artykule *Arystotelesowskie składniki tragedii a projekt wykonawczy w dramacie greckim* („Teksty” 1978, z. 3).

²⁵ J. Pelc, *Zastosowanie funkcji semantycznych do analizy pojęcia metafory*. W zbiorze: *Problemy teorii literatury*. Wrocław 1967, s. 95. Pierwodruk (w jęz. angielskim) w zbiorze: *Poetics. Poetyka. Poetika*. Warszawa 1961).

pretacji form wierszowych była rzeczą nieuniknioną. W późniejszej epoce literatury łacińskiej (począwszy od II w. n.e.) interesujący nas problem zaczyna zresztą stawać się coraz mniej aktualny: zanika już wówczas poczucie jakiegokolwiek związku formy metrycznej z treścią i gatunkiem literackim. Skrajnym przykładem tego zjawiska może być *Orestis tragoedia* Drakoncjusza (V/VI w. n.e), skomponowana w epickich heksametrach²⁶.

²⁶ Zob. M. Brożek, *Historia literatury łacińskiej w starożytności*. Wrocław 1969, s. 529.