

Alicja Szastyńska-Siemion

Ody pindaryczne Kochanowskiego i Szymonowicza na tle tradycji antycznej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 77/1, 53-65

1986

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.

ALICJA SZASTYŃSKA-SIEMION

ODY PINDARYCZNE KOCHANOWSKIEGO I SZYMONOWICA NA TLE TRADYCJI ANTYCZNEJ

Grecka poezja liryczna — właściwszy byłby tu termin „meliczna” — rozwijała się w epoce archaicznej i klasycznej (VII—V w. p.n.e.). Jej rozwój wyprzedza, to oczywiste, narodziny myśli teoretycznej, co powoduje, że odtwarzanie świadomości teoretycznej autorów jest utrudnione i może opierać się wyłącznie na zasadach poetyki immanentnej oraz sporadycznych wypowiedziach metatekstowych tego czy innego autora. Sytuację niewiele poprawiło nawet pojawienie się pierwszych dzieł o charakterze teoretycznym, ponieważ liryka znalazła się jakby poza tworzonymi systemami i podziałami. Dostrzeżono poszczególne gatunki, umykała z pola widzenia liryka jako całość. Sytuacja ta znalazła odbicie także w terminologii¹.

Nazwa „liryka” jest późna i jakby dosyć przypadkowa. Wywodzi się od jednego z wielu instrumentów mogących towarzyszyć wykonaniu utworu, i to nie najbardziej reprezentatywnego. Bardzo stara i często stosowana była nazwa „*aojdé*” (w wersji attyckiej „*odé*”), ale i ona była nieostra, ponieważ obejmowała wszelkie gatunki pieśni, także epickiej, a może przede wszystkim pieśń epicką, jeśli zważyć, że to autorów poematów epickich nazywano *aojdami*.

Obok „*aojdé*” często występowała nazwa „*melos, melikós, meliké*”, która następnie przyjęła się w teorii i dopiero w epoce aleksandryjskiej była wypierana przez termin „*lyriké, lyrikós*”² itd. Sami poeci używali wszystkich tych nazw równocześnie, a także wielu innych, stosując często określenia metaforyczne i wymyślne peryfrazy, tak że trudno tu jest marzyć o przeprowadzeniu jakichś podziałów semantycznych pomiędzy poszczególnymi terminami, skoro, jak wynika z badania epinikiów Pin-

¹ Problemy terminologiczne, zwłaszcza niekonsekwencje w nazewnictwie płynące z nałożenia się antycznego i nowożytnego rozumienia pojęcia liryki, omawia szerzej J. Danielewicz (*Liryka starożytnej Grecji*. Wrocław 1984, s. XVII—XIX. BN II 92).

² Zob. H. Färber, *Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike*. München 1936, s. 7—16, 28.

dara³, stosował on aż 9 synonimów nazwy „pieśń”, 16 określeń „pochwały”, która także może oznaczać pieśń, 44 określenia metaforyczne i do tego 21 „peryfraz metaforycznych” (termin Ericha Thummera)⁴. Trzy dominujące u Pindara nazwy gatunkowe to „*hymnos*”, „*melos*” i „*aojdé*”. Zupełnie niemożliwe wydaje się więc wprowadzenie jakiejś klasyfikacji i hierarchii określeń stosowanych przez autorów pieśni lirycznych, dosyć zaś trudne i niepewne — u teoretyków działających w późnej starożytności⁵.

Na gruncie łacińskim przyjęty termin „*carmen*” był także pojemny i wieloznaczny, skoro wiadomo, że pierwotnie słowo „*carmen*” było zaklęciem magicznym lub formułą rytualno-prawną.

Przyjęta w nowożytnych poetykach i w praktyce poetyckiej nazwa „oda”, tzn. „utwór poetycki ujmowany albo jako gatunek poezji lirycznej (*lyrica poesis*), [...] albo ogólnie [...] pieśń liryczna (*carmen lyricum*), o właściwościach identycznych z rodzajowymi właściwościami poezji lirycznej”⁶, ani nie stanowił w czasach antycznych odrębnego gatunku, ani też nie mógł być bez reszty identyfikowany z liryką jako rodzajem literackim, choć sporadycznie można by natrafić i na takie mniej więcej znaczenie, np. u Platona (*Menex.* 239c „*ejs odás kaj ten allen pójesin*” („na ody i inną poezję”⁷)). Być może źródła kariery nazwy „oda” należy szukać u Statiusa, w jednym z jego tytułów *Oda lyrica*, ale sprawa wymaga osobnego omówienia.

Wracając do praktyki greckiej stwierdza się, że to, co nazywamy poezją meliczną, dzielono na poezję solową i chóralną, czyli kryterium stanowiła liczba wykonawców. Abstrahując od tego, że podział ten nie był ani tak silnie odczuwany przez starożytnych, ani pierwotny — bo ukształtował się w czasach historycznie dla nas uchwytnych — trzeba stwierdzić, że w zachowanej twórczości poetów greckich jest on w znakomitej większości wypadków wyraźny i że różnice pomiędzy utworami monodycznymi a chóralnymi są o wiele większe niżby na to wskazywało jedynie zastosowane kryterium podziału.

Utworki monodyczne (solowe) są kompozycjami muzycznymi odznaczającymi się dużo prostszą rytmiką, i choć mówi się o pokaźnej ilości typów strofki poezji monodycznej, to trzeba stwierdzić, że są one krótsze (nie przekraczają czterech wersów), znacznie mniej skomplikowane i wie-

³ A. Szastyńska-Siemion, *Epinikion greckie. Monografia gatunku*. Wrocław 1975, s. 8.

⁴ E. Thummer, *Pindar. Die Isthmischen Gedichte*. Textkritisch hrsg. übersetzt und kommentiert, mit einer Analyse der pindarischen Epinikien. T. 1. Heidelberg 1968, s. 142 n.

⁵ Zob. Färber, *op. cit.*, s. 80.

⁶ T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*. Wrocław 1974, s. 180.

⁷ Przekłady z języka greckiego — jeśli nie zaznaczono inaczej — pochodzą od autorki artykułu.

lokrotnie powtarzalne, jeśli wspomnimy najpopularniejsze, jak saficka i alcejska. Obok nich jest sporo typów wiersza używanego stycheznie. Co więcej, w znanej nam poezji eolskiej występuje w wierszu równa ilość sylab przy równej ilości akcentów, co w naszym odbiorze zbliża ją do systemu sylabotonicznego. Poezji monodycznej w niewielkim stopniu dotyczył podział na gatunki czy odmiany gatunkowe. Miała ona rzeczywiście najczęściej postać pieśni — *mele* czy *aojdáj*. Ich charakter był bardzo osobisty, wyrażały się w nich uczucia, przekonania, prośby, wezwania jednostki. Podmiot liryczny, najczęściej autorski, wyrażał w nich swój osobisty stosunek do świata⁸.

Pieśni chóralne to kompozycje o bardzo bogatej, rozbudowanej i skomplikowanej wersyfikacji. Każda pieśń miała własny, niepowtarzalny układ metryczny; poszczególne strofy mogły liczyć nawet kilkanaście wierszy. Najczęściej występował schemat triadyczny: strofa—antystrofa—epod, choć posługiwano się i pojedynczymi strofami. Utwór mógł zawierać dowolną liczbę strof. Pieśń chóralna była z zasady dłuższa od monodycznej i niekiedy liczyła nawet kilkadziesiąt triad. Pieśń chóralna rozwinęła się głównie u Dorów, miała charakter oficjalny, była wykonywana publicznie w czasie uroczystości religijnych, państwowych i rodzinnych. Zależnie od okazji, a więc modelu komunikacji społecznej, pieśni dzieliły się na bardzo wiele gatunków, jak treny, peany, *enkomia*, epinikia, hymny. Z tym najważniejszym podziałem krzyżowało się kilka innych, np. zależnych od tego, kim byli wykonawcy; tak więc *parthenia* to pieśni śpiewane przez chóry dziewczęce.

Publiczny sposób wykonywania pieśni sprawił, że nie mogły one mieć charakteru osobistego, lecz społeczny. Wyrażała więc pieśń uczucia, przekonania, poglądy pewnej grupy społecznej, obywateli państwa, gminy, członków jakiegoś rodu, itp. Nie można tu więc mówić o podmiocie autorskim. Nie jest także rzeczą prostą ani pewną zaliczenie liryki chóralnej po prostu do poezji podmiotu zbiorowego. Sprawa jest bardziej skomplikowana. Dokładne określenie typu podmiotu lirycznego w pieśni chóralnej należy do bardzo trudnych, bardzo szeroko dyskutowanych i wciąż jeszcze nie w pełni rozwiązanych problemów badawczych⁹. Nie wchodząc w szczegóły warto zwrócić uwagę na jedną z licznych jego kategorii: podmiot liryczny jako podmiot czynności twórczych, nazwany przez Johna Finleya „Bardic J”¹⁰, oraz na jego funkcję strukturalną. Otóż o ile pieśń wyraża uczucia, przekonania, modlitwy pewnej wspólnoty obejmującej nie tylko chór, przodownika, adresata, autora, ale też np.

⁸ Zob. J. Danielewicz, *Relacja autor — podmiot literacki w liryce greckiej*. W zbiorze: *Autor — podmiot literacki — bohater*. *Studia*. Wrocław 1983, s. 129, 142.

⁹ Szerzej na ten temat zob. Szastyńska-Siemion, *op. cit.*, s. 87—94; tamże dalsza literatura przedmiotu.

¹⁰ J. H. Finley Jr, *Pindar and Aeschylus*. Cambridge Mass. 1966, s. 24—26.

wszystkich obywateli, to poeta jest tym, który te uczucia społeczne artykułuje i przy pomocy sił wyższych, muz, nadaje im wartość artystyczną, łączy w całość poszczególne — dosyć różnorodne — składniki pieśni, decyduje o ich kolejności, rozmiarach, charakterze itp. W związku z tym znamienne jest ujawnianie się „ja” poety w formułach przejścia np. od mitu do pochwały adresata. W takim przypadku podmiot liryczny arbitralnie decyduje o zakończeniu mitu przy pomocy formułki „a ja będę śpiewał o...” W takich sytuacjach niejednokrotnie powołuje się on na obowiązujące zasady budowania pieśni — *tethmój*¹¹, z których m.in. wynika, że skoro opowiadanie mitologiczne nie może być długie, pieśń powinna często zmieniać temat¹². Stwierdza się więc istnienie konwencji uświadamianych przez twórców, a zapewne i adresatów, tj. odbiorców; konwencji, których należało przestrzegać. Istniała więc jakaś teoria przed teorią.

Melika grecka związana była w zasadzie z jedną tylko epoką. Nigdy później nie udało się jej odrodzić w zbliżonym kształcie. W epoce aleksandryjskiej powstały wykazy najlepszych poetów lirycznych — kano-ny¹³, do których później nie było już potrzeby dodawania nowych imion. Jest rzeczą charakterystyczną, że w zachowanych wykazach znalazły się imiona tylko trojga poetów monodycznych: Safony, Alkajosa i Anakreonta, natomiast aż sześciu poetów chóralnych. Było to zgodne ze stanem rzeczywistym, według którego poezja chóralna była o wiele bardziej w Grecji rozpowszechniona i ceniona niż monodyczna.

W Rzymie, dokąd przeszczepiono wszystkie niemal gatunki literatury greckiej, nie próbowano nawet chyba adaptować liryki chóralnej i ostrzeżenie Horacego przed lekkomyślnym współzawodniczeniem z Pindarem¹⁴ odnosić się może równie dobrze do całej liryki chóralnej, nie tylko do jednego jej przedstawiciela. Ten sam Horacy z powodzeniem wprowadził do Lacjum pieśń eolską, to znaczy przyswajał Rzymowi grecką poezję monodyczną wraz z jej dorobkiem wersyfikacyjnym.

Los sprawił, że do nowożytnej Europy dotarły właśnie pieśni Horacego, które — co nie ujmuje przecież wielkiego talentu ani indywidualności temu wybitnemu poecie — są rzymskim odpowiednikiem meliki solowej greckiej, a także epinikia Pindara, 4 księgi spośród 17 wypełnionych tekstami poety, wreszcie: zbiorok zawierający anonimowe, późne utwory autorstwa epigonów Anakreonta — tzw. anakreontyki; prócz tego tylko kilka fragmentów twórczości paru innych poetów, jak Safona.

¹¹ Np. Pindar, *Nemejska IV*, w. 33: „Lecz prawa pieśni i śpieszące się Hory zakazują mi mówić zbyt wiele”.

¹² Np. Pindar, *Pytyjska X*, w. 59 n.: „Bo najpiękniejszy hymn pochwalny jak pszczoła przelatuje na myśl coraz inną”.

¹³ Zob. Färber, *op. cit.*, s. 25 n. — S. Stabryła, *Problemy genealogii antycznej*. Kraków 1982, s. 4 n.

¹⁴ Horacy, *Carmina*, IV 2: „*Pindarum quisquis studet aemulari*”.

Taki „stan posiadania” w zakresie antycznej poezji lirycznej zadecydował o kierunkach jej nowożytnej recepcji. Dzieła Horacego, wielkiego mistrza słowa, napisane w powszechnie znanym języku łacińskim, o wersyfikacji w miarę przystępnej, spełniały wszelkie warunki decydujące o imitowaniu, przyswajaniu jej przez poetów naszej ery. Stąd wywodzi się kariera ody horacjańskiej. Pisane wprawdzie po grecku, ale bardzo łatwym językiem — o prościutkiej wersyfikacji — anakreontyki, wdzięczne, choć blahe, były chętnie przyswajane, ale jakby nieoficjalnie i z pewnym zażenowaniem. Pozostawał Pindar, twórca o wielkiej sławie, o którym Horacy orzekł, iż nie da go się imitować, i którego Kwintylijan uznał za najwybitniejszego greckiego liryka¹⁵. Kusił on stale ambitnych twórców, pragnących stworzyć dzieło niezwykle i zadziwiające. Można jednak zaryzykować twierdzenie, że historia ody pindarycznej w Europie to prawie bez wyjątku historia porażek i niepowodzeń artystycznych¹⁶.

Nie inaczej było i w Polsce, gdzie próby naśladowania Pindara podjęto dość późno i nie były one nigdy zbyt liczne. Początki wiążą się z działalnością dwóch wielkich poetów: Kochanowskiego i Szymonowicza¹⁷. Podjęli oni te próby prawie równocześnie, z tym że Kochanowski tylko jeden raz u schyłku życia, Szymonowicz zaś tworzył ody pindaryczne przez wiele lat, a zaczął jako zupełnie młody człowiek. Obaj poeci pisali te ody wyłącznie w języku łacińskim, co ich różni np. od poetów francuskiej Plejady. W odmienny jednak sposób traktowali ody pindaryczne, chociaż obydwaj pozostali wierni tradycji antycznej i nadawali im charakter utworów okolicznościowych.

Dwa łacińskie pindaryczne utwory Jana Kochanowskiego, *Ad Stephanum Bathorrhœum [...] Moscho debellato et Livonia recuperata epinicion* oraz *In nuptias Illustrum Ioannis de Zamoscio [...] ac Griseldis Bathorrhœae [...] epithalamion* powstały z nadzwyczajnej okazji, tj. dla uczczenia zaślubin Jana Zamoyskiego z Gryzeldą Batorówną, synowicą króla. Okazja ta tłumaczy nie stosowaną dotychczas w Polsce formę utworów i użycie języka łacińskiego. Tworząc pieśni w metrach pindarycznych chciał Kochanowski wystąpić z czymś nadzwyczajnym w czasie wyjątkowo wystawnie obchodzonych, wielodniowych uroczystości weselnych na dworze królewskim. Język łaciński także starano się tą

¹⁵ Quintilianus, *Institutio Oratoria*, X 1, 61: „*Novem vero lyricorum longe Pindarum princeps, spiritu magnificentia, sententiis figuris, beatissima rerum verborumque copia et velut quodam eloquentiae flumine [...]*”.

¹⁶ G. Highet, *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*. Oxford 1951, s. 230—250. — J. D. Jump, *The Ode*. London 1974. „The Critical Idiom” 30, s. 10—24.

¹⁷ Najkompletniejszą publikację na ten temat, której wpływ zaważył na ocenie ód pindarycznych Kochanowskiego i Szymonowicza, pozostaje ciągle rozprawa T. Sinki *Pindarus Polonus (Rzecz o łacińskich odach Szymonowicza)* (w zbiorze: *Szymon Szymonowicz i jego czasy*. Zamość 1929, s. 39—69).

okolicznością tłumaczyć¹⁸. Wydaje się jednak, że na język łaciński zdecydował się tu poeta ze względu na osobę króla, który polskiego nie rozumiał. Rozbudowana pochwała czynów i cnót władcy zawarta w epinikion nie miałyby żadnych szans dotarcia do świadomości adresata, gdyby była napisana po polsku. To chyba przyczyna najważniejsza.

Te dwie łacińskie ody należą do poezji okolicznościowej; dłuższa, licząca około 900 wersów (73 strofy 12-wersowe, czterowiersz o charakterze epigramatu i dwuwiersz w języku greckim), to epinikion, utwór zwycięski, natomiast krótsza (93 wersy) to epithalamion, utwór weselny¹⁹. Tu warto sobie uświadomić, że łacińska poezja okolicznościowa była w Polsce już dobrze zdomowiona od początku XVI stulecia. Wydaje się nam to czynnikiem istotnym przy ocenianiu tych pieśni Kochanowskiego, ponieważ znaczna liczba powstałych w Polsce epinikiów, epithalamiów, epicediów sprawiła, że odbiorcy mieli już określone oczekiwania wobec twórców, tzn. wiedzieli, jak taki utwór powinien być napisany i jakie zawierać treści. Nie ma podstaw do przypuszczenia, że Kochanowski nie dbał o spełnienie oczekiwań odbiorców, skoro i tak już ich zaskakiwał nową formą wersyfikacyjną.

Wczesnorenesansowa poezja okolicznościowa z przyczyn oczywistych opierała się na tradycji nie greckiej, lecz rzymskiej. Właściwą tej poezji formą podawczą była sylwa, krótki utwór heksametryczny, następnie elegia w dystychach elegijnych, oda saficka. Patronami tego typu poezji okolicznościowej byli rzymscy poeci Papinius Statius i Claudius Claudianus.

Epinikion nowożytnie było z zasady pochwałą zwycięstwa odniesionego na wojnie lub zalet wojennych wielkiego wodza czy władcy. W związku z tym w epinikiach panował albo pierwiastek opisowy, albo panegiryczny — albo epicka panorama bitwy, albo cnoty zwycięskiego przywódcy. Zrozumiałe jest także współistnienie obu tych elementów. Wśród rzeszy poetów uprawiających w Polsce łacińską poezję okolicznościową występują tak wybitne nazwiska jak Andrzej Krzycki i Jan Dantyszek. W epoce batoriańskiej epinikion ewoluowało w kierunku form epickich²⁰. Miejsce dawnych pieśni pochwalnych coraz częściej zaj-

¹⁸ Zob. J. Pelc, *Jana Kochanowskiego „Pieśni... nad złoto droższe”*. W antologii: *Kochanowski. Z dziejów badań i recepcji twórczości*. Opracował M. Korolko. Warszawa 1980. — C. Backvis (*Szkice o kulturze staropolskiej*. Wybór tekstów i opracowanie: A. Biernacki. Warszawa 1975, s. 436) ocenia użycie łaciny w odach pindarycznych jako „zdumiewający takt literacki [...], mądrą ostrożność”, negatywnie odnosząc się do osiągnięć poetów Plejady w tej dziedzinie: „owe śmiałe, ale skazane na niezawodną klęskę próby, jak *Fransjada*, czy owe ody à la *Pindar* ze strofami i antystrofami [...]”.

¹⁹ Oba utwory znajdują się w edycji: J. Kochanowski, *Dzieła wszystkie*. Wyd. Pomnikowe. T. 3. Warszawa 1884, s. 285—346.

²⁰ Zob. B. Nadolski, *Poezja polsko-łacińska w dobie Odrodzenia*. W zbiorze: *Odrodzenie w Polsce*. T. 4. Warszawa 1956, s. 205.

mowały wierszowane, heksametryczne kroniki wydarzeń wojennych. Znamionym przykładem może tu być *Triumphus Moschoviticus* Andrzeja Trzecieckiego liczący 349 heksametrów, współczesny pieśniom pindarycznym Kochanowskiego (1582). Kochanowski także pisał epinikia utrzymane w tejże tradycji. Jest wśród nich łacińska elegia na zwycięstwo Zygmunta Augusta nad Moskwą (II, 7), polska pieśń zaczynająca się od słów „Panu dzięki oddawajmy” (II, 13) i łacińska oda XII *De expugnatione Polottei*. Co więcej, pomiędzy tą ostatnią pieśnią a epinikion zachodzą uderzające podobieństwa w układzie materiału narracyjnego i w traktowaniu osoby króla, aż do powtórzeń frazeologicznych. Epinikion Kochanowskiego zawiera więc epicką narrację w układzie wersyfikacyjnym ody chóralnej greckiej, konkretnie ody *Nemejskiej IX* Pindara.

Rozpoczyna ją zwrot do muzy, która ma wraz z podmiotem mówiącym, z gitarą w dłoni witać króla wracającego z wojny. Zwrot ten znany jest z zachowanych ód Pindara (*Pytyjska IV*), ale też dobrze mieści się w konwencji epickiego *proojmion*. Dorycka gitara jako rekwizyt poezji pochwalnej wywodzi się z ody *Olimpijskiej I* Pindara. I nie jest to chyba przypadek, że do tej pieśni nawiązuje poeta, aby minionej tradycji antycznej, lansującej model bohatera-sportowca, przeciwstawić wzór zwycięskiego wodza czy tylko wojownika-rycerza:

*arrosa dente aevi invido
gloria Olympiadum
defloruit; Isthmicus una nobilis
Pythicusque extinctus agon: Nemeorum
nomen inane manet,
certamen ipsum evanuit...*

(w. 17—22)

[Zwiędła sława igrzysk olimpijskich zębem czasu zawistnego pożyta, zaginęły zarówno słynne istmijskie jak i pytyjskie zapasy, nemejskich też igrzysk tylko marna nazwa pozostała, a same walki przeminęły²¹.]

Jeszcze raz echo tejże ody odezwie się w pochwalnej charakterystyce króla (w. 26—38), gdzie obok cnót wojennych podnosi się jego zamiłowanie do nauk i literatury:

*nec cultiores litteras
spernit; amat potius,
ut quas sibi non modo honori, sed videt
usui summo esse fuisseque semper:
tantaque praeterea
eius viri est humanitas,
et tanta morum lenitas...*

(w. 29—35)

²¹ Przekłady epinikion i epitalamion dokonane przez T. Krasnosielskiego zamieszczone są w Wydaniu Pomnikowym.

[Naukami też nie gardzi, ale raczej umiłował je, gdyż widzi, że one nie tylko zaszczyt, lecz i wielki pożytek przynoszą i zawsze przynosiły. A taka w nim ludzkość, taka łagodność obyczajów...]

W taki sam sposób Pindar chwalił Hierona, tyrana Syrakuz;

Dzierży on berło prawych sądów
nad bogatą w trzody Sycylią
i uszczknął co najlepsze ze wszystkich cnót,
Nade wszystko się cieszy piękną muzyką,
gdy — mężowie — bawimy się jak dzieci
wokół miłego stołu.

(*Olimpijska I*, w. 13—18)

Muzykę trzeba tu rozumieć szeroko, przynajmniej też jako poezję, a pewnie również jako inne sztuki i umiejętności.

Ta pochwalna charakterystyka Batorego stanowi punkt wyjścia opowieści o jego czynach. Jest to życiorys polityczny króla od chwili wstąpienia na tron polski. Wydarzenia i dokonania Stefana w jego ojczyźnie obiecuje poeta opisać kiedy indziej, za to sytuację w Polsce przedstawia począwszy od śmierci ostatniego z Jagiellonów. Ma to oczywiście określoną funkcję, zamieszkom i niepokojom w Polsce w okresie pierwszego bezkrólewia i następnie po ucieczce Walezego przeciwstawia się szczęśliwe czasy pod berłem Batorego. Od tej chwili narracja biegnie zgodnie z rozwojem wydarzeń, przerywana tylko pochwałami pod adresem króla, dokonującego coraz nowych, świetnych czynów. Odnosi się wrażenie, że Kochanowski nawet nie starał się stworzyć ody nawiązującej do struktury pieśni pindarycznej, że wystarczyło mu przyjęcie samej tylko formy wersyfikacyjnej, co zresztą było już dostatecznie śmiałym eksperymentem i miało urok nowości. Można zaryzykować twierdzenie, że Kochanowski w większym stopniu zadowolił swoich współczesnych słuchaczy niż dzisiejszych czytelników. Uczestnicy uroczystości weselnych zostali zaskoczeni nową, nie znaną dotąd w Polsce formą utworu, w wykonaniu nadwornego śpiewaka, który spełniał wszelkie oczekiwania związane z epinikion, koncentrując się na osobie monarchy w sposób już im znany i uznany. Dzisiejsi czytelnicy utworu Kochanowskiego porównują go do znanych pieśni Pindara i stwierdzają, że poza nielicznymi symiliami nie ma w nim nic pindarycznego²². Sąd ta-

²² Sinko, *op. cit.* — W. Weintraub, *Hellenizm Kochanowskiego a jego poetyka*. W: *Rzecz czarnoleska*. Warszawa 1977, s. 272: „Oba te wiersze to najdotkliwsza chyba klęska artystyczna dojrzałej twórczości poetyckiej Kochanowskiego, klęska zaskakująca u poety o tak wysokim stopniu samowiedzy artystycznej”. — J. Łanowski, *Jana Kochanowskiego „studia Graeca”*. W zbiorze: *Jan Kochanowski i epoka renesansu. W 450 rocznicę urodzin poety. 1530—1980*. Warszawa 1984, s. 102: „Wielkiej formy lirycznej greckiej Kochanowski udźwignąć nie potrafił”.

ki sformułował Tadeusz Sinko w znanej pracy pt. *Pindarus Polonus* i znalazł wielu, i to znakomitych skądinąd zwolenników. Wydaje się jednak, że zaproponowane przez nas podejście do epinikion wpłynie na jego sprawiedliwszą ocenę albo chociaż lepsze zrozumienie zasad jego budowy.

To samo odnosi się do epithalamion, które poza schematem wersyfikacyjnym, zapożyczonym z ody *Istmijskiej III* Pindara, nie zdradza żadnych innych pokrewieństw z utworami poety tebańskiego, ale za to spełnia wszelkie wymogi stawiane utworowi weselnemu, gatunkowi uprawianemu w tamtych czasach. W centrum uwagi znalazł się pan młody, Jan Zamoyski, a pieśń zawierała i nawiązania do Katullusa, autora wzorcowego epithalamion łacińskiego, i do Horacego. Być może, niewielkie rozmiary ody sprawiły, że sąd o niej jest znacznie łagodniejszy dzisiaj, a ówczesni jej odbiorcy uznali, że był to najlepszy utwór odśpiewany w czasie słynnego wesela²³.

W tym samym okresie młody Szymon Szymonowicz podjął także trud stworzenia polskiej ody pindarycznej i w ciągu 20 lat napisał — o ile wiemy — siedem ód w metrach chóralnych²⁴. Odmienne niż Kochanowski, nie naśladował schematów metrycznych konkretnych pieśni Pindara, ale tworzył własne układy wersyfikacyjne — *numeri soluti*, co było zgodne z tradycją antyczną. W jednym wypadku (*Divus Stanislaus*) są to pojedyncze strofy 8-wersowe, w pozostałych — układy triadyczne. Znane nam ody Szymonowica układają się w następującym porządku chronologicznym:

1577 — *Divus Stanislaus*²⁵

1586 — *Naenia funebris [...] de morte Jacobi Gorscii*

1589 — *Aelinopean*

1600 — *Ode Georgio Zamoscio [...] episcopo Chelmensi*²⁶

1601 — *Thoma tu quidem nunc*, epinikion adresowane do Tomasza Zamoyskiego, syna hetmana, określane incipitem²⁷

²³ Zob. Sinko, *op. cit.*, s. 43. — S. Windakiewicz, *Jan Kochanowski, człowiek i artysta*. Warszawa 1948, s. 166.

²⁴ Ody Szymonowica, z wyjątkiem *Ad Georgium Zamoscium*, cytujemy według wyd.: *Simonis Simonidae Bendoński [...] Opera omnia quae reperiri potuerunt [...] procurante Angelo Maria Durini [...]*. Varsaviae 1772.

²⁵ Przyjmujemy chronologię ustaloną przez Sinkę (*op. cit.*, s. 43—47, tamże dyskusja z K. Heckiem, który w pracy *Szymon Szymonowicz (Simon Simonides). Jego życie i dzieła* (Kraków 1901, s. 240) wysunął przypuszczenie, że oda ta nie mogła powstać przed rokiem 1581.

²⁶ Odę tę cytujemy według wyd.: W. Hahn, *Nieznaný wiersz łaciński Szymona Szymonowicza „Ode Georgio Zamoscio episcopo Chelmensi”*. „Eos” 1894, s. 64—71.

²⁷ Sinko np. nigdzie nie wymienia tytułu tej ody, zawsze używając tylko incipitu (w wydaniu Duriniego tytuł brzmi: *Thomae Zamoscio Ode*). Incipitem także określa odę, którą Durini zatytułował *Ode Thomae Zamoscio Capitaneo Knisinensi*.

1612 — *Musa veritatis arvum*, wiersz dla Tomasza wyruszającego na pierwszą wyprawę wojenną

1620 — *Ode in repotiis [...] Thomae de Zamoscio [...] et Catharinae [...] de Ostrog*

Tylko dwa z tych utworów można uznać za epinikia, reszta to inne utwory okolicznościowe, pisane czasem z dość nietypowych okazji. Jest rzeczą ciekawą, że Szymonowic wśród pieśni Pindara starał się jednak wyszukiwać jak gdyby utwory modelowe dla swoich poszczególnych ód i nie popadając w niewolnicze naśladownictwo, aludował do nich w sposób czytelny dla odbiorcy znającego twórczość poety greckiego.

Pomysł ody pt. *Divus Stanislaus*, pieśni na cześć świętego, pochodzi z większym prawdopodobieństwem od Prudencjusza²⁸ i jemu podobnych twórców epinikiów na cześć męczenników niż z lektury Pindara, ale całości stara się poeta nadać jednak koloryt pindaryczny.

Adresowana do Stanisława Sokołowskiego *Naenia funebris* ma swój wzór w odzie *Pytyjskiej III*, poetyckim liście konsolacyjnym adresowanym do tyrana Hierona, w którym pociesza poeta chorego władcę, że zapewni mu dzięki swoim pieśniom nieśmiertelność, chociaż nie może mu przywrócić zdrowia. Już w pierwszych słowach wyraża Szymonowic niemożliwe do spełnienia życzenie wskrzeszenia zmarłego przyjaciela, stwierdziwszy jednak, iż nie ma na to nadziei, pociesza adresata perspektywą szczęścia wiecznego oraz sławy, którą przyniesie jego oda. W pierwszej części ody zbieżności z pierwowzorem są bardzo duże. Pierwszemu słowu *Pytyjskiej III*, greckiemu *éthelon*, odpowiada dokładnie łacińskie *vellem* Szymonowica. Pindar powołuje się na mądrego centaury Chejrona, który miał moc uzdrawiania, Szymonowic na Zbawiciela (*Dux Sacer, Proles Dei*), który wskrzesił Łazarza. Dalsze partie oczywiście już nie wykazują takiego podobieństwa.

Oda na ingres biskupa — *Ad Georgium Zamoscium* — ma swój wzór w *Nemejskiej IX*, która nie jest właściwym epinikion, lecz pieśnią napisaną na uroczystość objęcia urzędu pryta przez Aristagorasa z Tenedos.

Ode Thomae Zamoscio Capitaneo Knisinensi, zaczynająca się od słów „*Musa, veritatis arvum*”, to także jeszcze nie epinikion, ale jednak utwór wojenny z okazji wyruszenia Tomasza na pierwszą wyprawę wojenną. Stawiając mu za wzór wielkiego ojca, nawiązał kilkakrotnie Szymonowic do postaci młodego atlety greckiego, adresata ody *Pytyjskiej VI* — zawarte w niej opowiadanie mitologiczne o synu Nestora, Antylochu, który w czasie walk pod Troją własnym ciałem osłonił ojca i oddał za

²⁸ Zob. M. Brożek, *Pindar i pindaryzm w starożytnej literaturze łacińskiej*, „Meander” 1965, s. 83—94.

niego życie, dało okazję naszemu poecie do tworzenia budujących porównań.

Starał się także Szymonowic, zwłaszcza w odach wcześniejszych, respektować pewne zasady obowiązujące w odach chóralnych greckich, co widać np. w zamieszczaniu odpowiedników opowiadań mitologicznych, tak znamiennych dla ody Pindarowej. W odzie o św. Stanisławie, która pochwałą cnót męczennika zbudowała na kontrastowym zestawieniu postaci króla Bolesława i biskupa Stanisława, zamieścił podanie o sporze cesarza Teodozjusza ze św. Ambrożym, zakończonym jednak pogodzeniem się zwaśnionych bohaterów. Funkcja moralizatorska tej wstawki nie wymaga komentarzy. W *Naenia funebris* zestawia Szymonowic przyjaźń pomiędzy Jakubem Górskim, który wszakże wkrótce zmarł, a Stanisławem Sokołowskim — z przyjaźnią św. Bazylego z Grzegorzem z Nazjanzu, przerwana z kolei przez śmierć Bazylego. Wreszcie w odzie na ingres biskupa stawia adresatowi za wzór dwie postaci: jego bezpośredniego poprzednika w katedrze chełmskiej, Stanisława Gomulickiego (co można potraktować jako nawiązanie do Pindarowego wyliczenia sukcesów sportowych wszystkich członków rodu), i biskupa wrocławskiego z w. XIII, Tomasza herbu Koźlerogi, uważanego za praprzodka Zamoy-skich („*qui sanguinis vestri fuit germen*”) (mamy tu do czynienia ze swoi-stą namiastką mitu). W *Ode Thomae Zamoscio Capitaneo Knisinensi* występuje prawdziwie pogańskie opowiadanie mitologiczne o Linosie, wychowawcy Heraklesa, udzielającym mu nauk, gdy wyruszał w drogę, by dokonać swej pierwszej pracy. Przypomnijmy, że Tomasz udawał się na swą pierwszą wyprawę wojenną. W ostatniej znanej odzie, *In repositis*, która jest odmianą epithalamion, opowiada Szymonowic o Feniksie posiadającym cudowną moc odradzania się z popiołów, tak jak małżeństwo pozwala ludziom odrodzić się w potomstwie.

Odmienne niż u Pindara, gdzie szczegółowe wyjaśnienie funkcji niektórych mitów może budzić trudności, Szymonowicowe wstawki zastępujące mity mają zawsze wyraźną i jednoznaczną funkcję pochwalną i moralizatorską.

Drugim ewidentnie pindarycznym elementem w odach Szymonowica jest ujawnianie się podmiotu lirycznego, zwłaszcza w formułach przejścia np. od mitu do partii osobistych lub w zakończeniu utworu. Mamy tu do czynienia z trafnie zaobserwowaną i naśladowaną metodą nagłego urywania narracji lirycznej, ewentualnie opisu czy pochwały, z arbitralnym stwierdzeniem, że względy artystyczne każą rzecz zakończyć. Tak więc opis pogrzebu w *Divus Stanislaus* urywa się nagle — autor uznaje, że nie ma doświadczenia w tych sprawach i postanawia wrócić do pisania przy innej okazji:

*Adhuc feror, licet peritus non satis
Ceu textor absolutam operam ante pe-*

*pli, subrumpere filum,
 Protrahendum longius,
 Iam iam commeditans: erit canendi
 Aptior forte haec alias etiam
 Copia et accrescens cum tempore virtus.
 (Octonarius LXXXII)*

[Aż dotąd doprowadzam [opowieść], ale ponieważ nie dość jestem biegły, jak tkacz, który nim ukończy tkaninę szaty, przerywa nić, już zamysłając ciągnąć dalej. Kiedyś ta umiejętność będzie doskonalsza, a także wzrastająca z czasem siła talentu.]

Często przy takim arbitralnym zakończeniu zwraca się Szymonowic do własnej duszy, co Pindar stosował także, choć nie tak mechanicznie.

Dzięki zastosowaniu niby-podań mitologicznych i zasady nagłych przejść, którym wielokrotnie towarzyszą sentencje moralne, uzyskały ody Szymonowica fakturę nieco zbliżoną do pieśni Pindara, choć trzeba przyznać, że to raczej ćwiczenia szkolne niż rezultaty artystyczne. Do tego dodać należy, uogólniając rozproszone spostrzeżenia Sinki²⁹, że Szymonowic wygłaszał pochwały cnót płynących z dobrego urodzenia, głosił wiarę w rolę odgrywaną przez przodków, podkreślając wagę ich zalet i dokonań dla potomnych, podnosił znaczenie pieśni jako zwierciadła wielkich czynów, przy czym owe czyny w czasach krakowskich, kiedy adresatami jego pieśni byli duchowni, utożsamiał z cnotami chrześcijańskimi, kiedy zaś pisał dla rodu Zamoyskich, słaawił cnoty „wojenne” i „obywatelskie” kultywowane szczególnie przez arystokrację. W tym wszystkim bliski był ideom Pindara. Ponieważ jednak dosyć rzadko stosował tzw. symilia, trudno jest śledzić bezpośrednią zależność od poszczególnych miejsc tekstu Pindara, można by tu mówić o „symiliach uogólnionych”. Przyznać należy, że Szymonowic wykazał znaczną inwencję w odtwarzaniu, można by rzec: rekonstruowaniu, ody pindarycznej — w postaci odpowiadającej nowym czasom i nowym ideałom, zwłaszcza w odniesieniu do modelu bohatera chrześcijańskiego. Tworząc ody dla Jana i Tomasza Zamoyskich respektował w większym stopniu zasady rządzące panegirykami; w tym przypadku łatwiej mu było przystosować model ody greckiej do funkcji sławienia bohaterów, wojowników, wodzów, arystokratów.

Szymonowic był niewątpliwie znacznie pilniejszym uczniem i — dodajmy — dociekliwszym niż Kochanowski, który kronikę czynów wojennych Batorego ubrał, zgodnie ze wskazaniem współczesnych, w strofy pindaryczne, używał i nadużywał przerzutni, często stosował inwersję w zdaniach, ale nie wgłębiał się w strukturę epinikion. Szymonowic przestudiował pieśni Pindara o wiele dokładniej i wyszedł poza ogólni-

²⁹ Sinko, *op. cit.*, passim.

kowe wskazania autora poetyki, a może — innymi słowy — zastosował się do wskazówki, aby „obrać patronem [...] Pindara” i naśladować go³⁰.

Za najwybitniejszą odę pindaryczną powstałą w XVI-wiecznej Polsce uchodzi Szymonowicowe *Aelinopaeon*³¹ (tzn. żałosny triumf). Jeśli utwór ten naprawdę zasługuje na szczególne uznanie, to z całkiem innych przyczyn niż wierność Pindarowi, bo z wszystkich pindarycznych ód Szymonowica w tej właśnie najtrudniej doszukać się podobieństw do którejkolwiek z pieśni Pindara.

³⁰ Th. Sebillet, *Francuska sztuka poetycka*. W antologii: *Poetyka okresu renesansu*. Wybór, wstęp i opracowanie E. Sarnowska-Temierusz. Wrocław 1982, s. 129 (BN II 205): „Dlatego nie spodziewaj się ode mnie żadnej innej reguły, prócz tej, abyś obrał patronem ód Pindara, poetę greckiego [...]”.

³¹ Oda ta ukazała się w przekładzie polskim W. Strzałkowskiego, w wyd.: Sz. Szymonowicz, *Aelinopaeon*. Londyn 1962.