

BIBLIOTEKA POWSZECHNA

Dr. TADEUSZ WĘCLEWSKI.

WYBÓR PIESNI LIRYCZNYCH HORACEGO

z wykładem prof. Uniw. Dr. Jerzego Kowalskiego:

O HORACYM

i przedmową tłumacza

O znaczeniu rytmu
muzycznego w poezji.



Każdy tomik można osobno nabyć

Nakładem i drukiem księgarni
WILHELMA ZUKERKANDLA

W ZŁOCZOWIE.

NA SKŁADZIE
w każdej księgarni.



Założona w roku 1874 firma Księgarska

W. ZUKERKANDEL W ZŁOCZOWIE

wydaje od roku 1891 najtańsze w Polsce

== wydawnictwo pod nazwą ==

„BIBLIOTEKA POWSZECHNA“

Biblioteka Powszechna wychodzi tomikami, z których każdy stanowi dla siebie odrębną całość, wyjątkowo obszerniejsze dzieła składają się z dwóch lub kilku tomików. Każdy tomik nabywać można w Księgarniach broszurowany, lub oprawiony.

Na treść tomików Biblioteki Powszechnej składa się wszystko co umysł ludzki zająć potrafi. Więc zawiera ona: dzieła poetyczne, opowieści, nowele, humoreski, dzieła sceniczne (tragedje, dramaty, komedje) tak polskich, jak i obcych pisarzy. Zawiera Biblioteka Powszechna dzieła ze wszystkich dziedzin wiedzy i nauki, jak z historii, historii literatury i t. p., z nauk przyrodniczych i t. d. Zawiera podręczniki do nauki języków, — z zakresu rozmaitych sportów, zabaw i gier, uwzględnia wszystkie potrzeby życia praktycznego.

CIĄG DALSZY NA str. 3. OKŁADKI.

Tadeusz Węclewski

Wybór pieśni lirycznych Horacego

przetłumaczył w miarach oryginału

Dr. TADEUSZ WĘCLEWSKI

z rozprawą prof. Uniw. Br. Jerzego Kowalskiego:

o Horacym

i przedmową tłumacza

O znaczeniu rytmu muzycznego w poezji.



ZŁOCZÓW 1929.

NAKŁADEM KSIĘGARNI WILHELMA ZUKERKANDLA

X 120004
360107

D-18/51/3



24.04.

15

Horacy.

I.

Rok 65 prz. Chr. niósł Rzymowi ponure zapowiedzi. Pamięć zbrodni Sulli nie zeszła do grobu z najokrutniejszym z dyktatorów. Nieścigany przez nikogo, Sulla złożył dwa tuziny skrwawionych *fascēs*, a kiedy w rok potem (78) legł w grobie, znowuż nikt nie zakłócił spoczynku kościom jego, choć prochy Marjusza, wyrzucone z grobu na rozkaz Sulli, spłynęły były z mułem Anienu.

Lud rzymski uszanował cienie mściwego arystokraty. Lecz zbrodnie Sulli pozostały w Rzymie, przeszły w sumienia nowych ludzi i strawiły je na rdzę. Ludzie 65 roku przeżyli młodość wśród grozy walk ulicznych między weteranami sędziwego wodza popularów, Marjusza, a świeżo zwycięstwem okrytymi wojskami optymaty Sulli. Jęki traconych demokratów zakłócały obrady senatu. Siepacze Sulli zagarniali majątki traconych. Nigdy przedtem ani potem świat nie oglądał

takiego zniszczenia. Grabież przebiegała pięknie i bogate dotychczas ziemie starożytne i unosiła z nich wszystko, czem chlubiły się od niepamiętnych czasów. Największe świątynie helleniskie, w Delfach, Olympji i na Delos, oddały poniewolnie swe skarby rozjuszeniu żoldactwa sullañskiego. Hellada i Wschód starożytny nie podniosły się więcej z klęsk wojny Sulli z Mitrydatem.

Ludzie 65 roku podziělili swe serca między sprawę Marjusza i ludu a sprawę Sulli i senatu; namiętności lat młodych zaciężyły nad wielkiem dojrzałych. Dlatego rok 65 wschodził pod hasłami ociekającemi krwią dziesięcioleci rewolucyjnych. Pamięć zbrodni Sulli krzewiła się drapieżnie w sumieniach ludzi nowych. Widma wyzierały z grobów i wołały krwi na nowo. Wzbogaceni proskrypcjami sullañskimi siepacze w hulaszczem życiu pozbyli się rychło mienia łatwo nabytego. W nędzy żyjące rodziny proskrybowanych rycerzy zacięgały długi, by następnie wołać o umorzenie ich publiczne. W sercach pogrobowców rewolucji wschodziło zwykle żniwo wszelkich przewrotów: pamięć krzywd doznanych i nienawiść u ofiar, niedosyt i niechęć do jakichkolwiek porządków społecznych u dawnych ciemieżców, nędza wspólna jednym i drugim i stąd płynąca śmiałość straceniów,

a wielka nadzieja w zwycięstwo własnej sprawy u stron obu.

Były oficer Sulli, Katyliną ubiegał się o konsulat na rok 65. Sam będąc sullanczykiem, przemawiał równocześnie za sprawą Sulli i za sprawą Marjusza, bo było więcej pokrzywdzonych marjan i krzyk straconych w nędzę rodzin rycerskich leciał przez całą Italję. Z wydartych majątków ziemskich spłynęli na dno Rzymu i drożdże rewolucji osiadły w męty społeczne. Języki pożaru zdawały się już lizać wiązania kolumn na Forum. Gniewy zwracały się przeciw obecnemu rządowi — był nim senat, faworyt Sulli, lecz, jako stróż ustalonego porządku, obrzydły zastarzałym sullanom.

Zrazu ludzono się, że przez wybór sullan na konsulów uda się ubezwładnić senat. Lecz dożywotnia władza senatorów nie tylko triumfowała nad rocznym urzędem konsulów, ale miała przemożny wpływ na sam dobór najwyższych urzędników. I Sulla nie uzyskał konsulat na rok 65 i dwaj jego kandydaci, podejrzani senatowi sullanie, mimo że obrani przez lud, w przeddzień objęcia urzędu doznali upokorzenia, bo senat unieważnił ich wybór a poparł skutecznie własnych kandydatów. Katyliną stanął na czele sprzysiężenia, które w razie dalszych niepowodzeń politycz-

nych, miało środkami wojskowemi (a do tego Katylina nadawał się najlepiej) przeprowadzić przewrót. Nie mógł Katylina liczyć na powodzenie w wyborach, bo nie cieszył się zaufaniem wśród ludności stołecznej: wzdrygano się przed zabójcą brata, szwagra, a także, jak mówiono, pierwszej żony i syna. Nadomiar, do wszelkich knowań potrzeba pieniędzy, a tych brakowało rozwiozłemu optymacie.

Jednak dwie potężne jednostki stały za Katyliną: bogacz Krassus i Cezar, dziedzic myśli marjańskiej. W r. 65 Cezar był edylem. Przyszły wódz i prawodawca, dał się teraz po raz pierwszy poznać ludowi przez rozrzutne rozdawnictwa publiczne i przez przepych igrzysk, jakimi jednał sobie lud rzymski, nie władzy spragniony ni urzędów, lecz chleba i igrzysk.

Cezar i Krassus należeli do przeciwnych obozów politycznych; zjednoczyła ich wspólna nienawiść do Pompejusza. Syn proskrybowanego przez Marjusza i brat zamordowanego przez marjańczyka Fimbrję, walczył Krassus pod rozkazami Sulli, już wtedy z niechęcią patrząc na większe powodzenie młodszego odeń innego oficera Sulli, Pompejusza. Kiedy Pompejusz rósł odtąd bez przerwy, obecnie zaś od roku bawił z nadzwyczajnem, niemal dyktatorskiem dowództwem na wschodzie

i właśnie w roku 65 dochodziły do Rzymu rozgłosy zwycięstw jego nad Mitrydatem, władcą Azji Mniejszej, — wawrzyny Pompejusza, jakgdyby zdjęte z posagu Sulli, pierwszego zwycięzcy w wojnach z królem Pontu, rzucały cień na dumę walecznego finansisty. Przeciwny dyktaturze wschodniej Pompejusza miał Katyliną rzezią obu konsulów i pożogą stolicy utorować Krassusowi z dniem 1-go stycznia 65 r. drogę do dyktatury w Rzymie. Cezar, skromny na razie stróż porządków miejskich, miał zostać pretorem przy boku nowego dyktatora. Zamach spalił dwukrotnie na panewce i jedynym wynikiem śmiałych zamierzeń było, że rewolucyjny edyl kazał podnieść i naprawić obalone w proch Kapitolu posagi i trofea Marjusza, co zresztą należało także do upiększenia miasta.

Nici spisku zawisły w powietrzu. Wiatr wielkich wydarzeń wiał daleko na wschodzie, lecz jego poddmuchy wystarczyły, aby przędiwo knowań rozwiał się w palcach spiskowców. Magiczne słowo wymowy Cyserona zażegnawało wszelkie poddmuchy wrogiej Pompejuszowi wichury w Rzymie.

Ludzie, którzy urodzili się w tych latach, wzrastali niewątpliwie na obrońców ideałów senatorskich. Jeżeli jeszcze ich ojcowie pragnęli z gestem Katyliny otrząsnąć z bark

nędzę czasów, synowie wzrastali w cieniu wszechwładzy Pompejusza. Zwolna wymierały postaci Katylinarne, groza sullañska chowała się w mogiły, a świat żywych poważniał z Pompejuszem i łagodniał z Cezarem.

II.

Z końcem roku 65, w zawieszeniu między pierwszym zamachem Katyliny a następnym, kiedy cień nieobecnego Pompejusza znaczy momenty na zegarze czasu, a miecz Pompejusza, utkwiony w mrowisku żądź i rojeń motłochu, Forum rzymskiem, przygwaźdża do ścian kurji senackiej nocne ptactwo spiskowców, — z końcem roku 65, przychodzi na świat w Wenusji, mieście południowej Italji, przyszły piewca beztroski, *Quintus Horatius Flaccus*.

Wenusja była od przeszło 200 lat kolonją wojskową rzymską wśród okolicznej ludności italickiej i zachowała na zawsze swe imię starorzyskie. Jednakże koloniści rzymscy żenili się z córkami Daunów i Apulów, i wpływ krwi i kultury nieprzychylnej Rzymowi za-

znaczał się już w czasie wojny z Hannibalem i potem, w wojnie z sprzymierzeńcami. Zaczem trzeba było odsetkę krwi rzymskiej wzmocnić wysyłką nowych kolonistów, co stało się za dyktatury Sulli i być może za staraniem osobistem pogromcy sprzymierzeńców. Sympatje kolonji były zapewne sullzańskie. W dobie dzieciństwa Horacego, sullanie przyznawali się do Pompejusza przeciw marjaninowi Cezarowi.

Ojciec Horacego nie należał do kolonistów rzymskich. Pochodzenia zapewne miejscowego, uzyskał z czasem wolność i pełnił płatny urząd sługi miejscowego. Z pełnego radości i słońca tonu poezji Horacego wnioskowano, że w żyłach jego płynęła może krew grecka. Inni przypominają, że w okolicy Wenusji odkryto katakumby żydowskie i wpływem krwi semickiej tłumaczą swobodę poglądów etycznych poety. Jakkolwiek było, młody Horacy przenosi się niebawem z ojcem do Rzymu na nauki. Tylko niezwykle zdolności, wyblysłe już w pacholęciu, mogły człowieka ubogiego skłonić do poświęcenia wszystkich sił i zasobów na kształcenie jedynaka w stolicy, jakkolwiek w Wenusji była szkoła prowincjonalna, gdzie uczono nie więcej, jak czytać, pisać i rachować.

W Rzymie ojciec Horacego nabył posadę sekwestratora podatkowego, co ułatwiało mu zapewne rozważania filozoficzne o nierozwadze i zdrożnościach naszych bliźnich, o czem poeta pisze w satyrze 6 księgi I. Prawdopodobnie stary już w stronach ojczystych zasłyszał greckiej filozofji popularnej, jaką na rogach ulic głosili surowi kaznodzieje dla użytku gawiedzi.

Gdy Horacy przybył do Rzymu, Cezar bawił w Galji, Cycero wracał z wygnania, aby potęgą swej wymowy dopomóc Pompejuszowi do uzyskania drugiego dowództwa nadzwyczajnego. Nienawiść do Cezara, szerząca się wśród optymatów, zaczęła zkolei ponosić i Pompejusza. W stronnictwie senatorskiem nie przebaczone mu porozumienia z Cezarem (t. zw. I triumwirat 60), i Pompejusz widział się zmuszony w r. 56 odnowić je, ażeby móc narzucić senatowi konsulat dwu z triumwirów i trzecie swoje dowództwo nadzwyczajne. Skutkiem tego władza Pompejusza w Rzymie urosła tak dalece, że mógł on utrzymywać w stolicy celowo anarchję, nie dopuszczając do wyboru konsulów i innych urzędników kurulnych, byle ukrócić wpływy senatorskie i rozszerzyć przekonanie o potrzebie dyktatury.

Przekonanie to począł podzielać i senat, z chwilą gdy powrót Cezara z Galji miał doprowadzić do starcia między dwoma kandydatami do jednej dyktatury. Stan średni, t. j. rycerze, ulegał tradycjom senatorskim, i nienawiść do Cezara była tak wielka, że nie było w Rzymie szanownego obywatela, któryby w współzawodniku Cezara, Pompejuszu, nie upatrywał tem samem obrońcy rzeczypospolitej senatorskiej.

Jednakże w starciu orężnem nie rozstrzygają najpowszechniejsze nawet sympatje. Cezar okrażył w zwycięskim pochodzie na czele posiwiąłej w bojach armji brzegi morza Śródziemnego i wrócił jako dyktator dożywotni do upokorzonej stolicy. Republikanie odwrócili się od spraw publicznych. Żywe zajęcie literaturą i naukami ogarnia wszystkich wykształconych. Młodzież dąży do cichych Aten na studia filozoficzne. Wśród nich znalazł się Iloracy.

Mędracy helleńscy odradzali mieszać się do spraw politycznych. Wszelako młodzież rzymska w filozofji stoickiej szukała ukrzepienia przeciwko tyranji politycznej, bo rozpraw o potrzebie wolności wewnętrznej nie dosyć rozumiała. Toteż młodzi studenci ateńscy, na wieść o zabójstwie Cezara i o wybuchu wojny między zabójcami a mścicielami zabitego

dyktatora, zamienili w czyn polityczny deklamacje szkolne o nieustraszonym mędrceu i zaciągnęli się do armji republikańskiej Brutusa. Młody Horacy został nawet oficerem, zdaje się raczej za uzdolnienia akademickie, niż wojskowe. Może wśród deklamujących był najbardziej nieustraszonym. Jeżeli jednak do wojny przystąpił jak filozof, w bitwie pod Filippi (42) zachował się jak literat i widząc odtąd w ręce poety pióro, nie pytamy, gdzie podział tarczę.

Było dobrze, że mógł wogóle wrócić do Rzymu po klęsce. Nie było co rozpytywać się o drobny spadek po ojcu, ani marzyć o godnościach republikańskich. Oktawjan podjął wykonywać testament polityczny wuja, i znowu piśmiennictwo zaczęło korzystać z przypływu sił, nie znajdujących więcej upustu w prozie wymowy sądowo-senackiej, ani w dziejopisarstwie republikańskim.

Później Horacy poznał się na zaletach poezji, co bezszelestnie polata wysoko nad Forum, Komitjum i Kurją, a głuche milczenie, zalegające ostoje porządków republikańskich, otwiera posłuchanie muzyce jej skrzydeł. Zrazu jednak zatrudnienie kaligraficzne w biurze rachunkowem nie otwierało szranek niebieskich przed zbiegłym trybunem wojsk republikańskich.

Im piękniej przychodziło mu pisać w biurze, tem sroższa gorycz i tem jadowitsza żółć sączyły się w domu z pod pióra młodego pisarza kwestury. Był tem śmielszy, im mniej stało mu grosza—sam tak powiada; a w Rzymie, jak dawny pisarz sarka, tyle człek ważył, ile pieniądz przezeń posiadany. Dlatego muza satyryczna Horacego nie posiadała się w swej śmiałości, niegroźnej nikomu. Poeta, kiedy z czasem porósł w pióra, sam zważył swe młodociane płody na wadze czasów i sądów współczesnych i te uszczypliwe utwory podzieliły los wcześniejszych jeszcze prób ateńskich w języku greckim. Gdyby nie późniejsze szyderstwa poety, historyk literatury byłby wolny od obowiązku wspominania o nich.

III.

17 *Epod* powstało w różnych czasach. Dwie polityczne (16 i 7) należą do chwil, kiedy poeta nie przyłączył się jeszcze do stronnictwa dworskiego. Dwie inne polityczne (1 i 9) tonem beztroski zbliżają się do późniejszych *Pieśni* (31). Wszystkie inne wertyją

kronikę obyczajową Rzymu, głównie praktyki magiczne, (np. Ep. 17) rozszerzone w warstwach niższych — temat ulubiony także u poetów elegicznych. *Epodami* nazwano zgrecka utwory pisane w dystychach o różnorodnej mierze wierszowej, z wierszem drugim dystychu krótszym (z wyjątkiem *epody* 17).

Od czasów grozy sullańskiej, Rzymianie zaczęli baczniej zwracać uwagę na filozofję, która wątpiła, czy bogowie opiekują się światem. Same czasy zdawały się potwierdzać niewiarę w sprawiedliwość dziejową, w triumf melodramatyczny cnoty; karę ostateczną za występki oglądano tylko jeszcze na deskach scenicznych. Społeczeństwo Kainów tarzało się w kurzu krwi bratniej. Pobojowiska wojen domowych uścieliły się trupami synów na trupach ojców, pokazywano sobieżwłoki braci, zwarte w śmiertelnym uścisku wroga z wrogiem. Żaden chorał nie uderzył skargą zbolełego patrioty ku niebu. 16 *epoda* Horacego oddaje tak zimno pojawiające się wówczas desperackie zamiary ruszenia z Italji precz gdzieś na wyraj, że uczeni obawiają się przeoczyć w niej ironję. W *epodzie* siódmej towarzysz zpod Filippi strofuje wytrwalszych.

W grozie życia doczesnego zgorzał strach przed pokutą za grobem. Rany życia, o których mówi poeta Lukrecjusz, otwarły się tak głę-

boko, że można w nich było dojrzeć gehennę cierpienia ziemskiego. Dwuch piekieł i dwóch potępień myśli udreńczonych wojną domową pokoleń znieść nie mogła. Nazwano dobrą śmierć, co wszystko kończy. Złą sztukę życia i oplakany dramat padolów kończono sztuką dobrego umierania (*euthanasja*). Raz wraz ze swych zaciszy uderza Cyncero w pochwałę śmierci. Odżyła sława poety, który, jak tylu innych, porzucił Rzym Sulli, porzucając życie. Przypomniano sobie oskarżenie, jakie Lukrecjusz rzucił religji: że z wiarą w koniec rzeczy doczesnych odjęła człowiekowi ostatnią pociechę w życiu.

Filozofja epikurejska, odrzucając życie pośmiertne, szuka lekarstwa na życie w życiu samem, spija je z czary zamkniętej w kręgu użycia doczesnego; z kolei przytyka ją do warg chorego i radzi kosztować, ostrożnie, jak lekarstwa. Gdy nie można zmienić życia, należy zmienić człowieka, a może zmieniając go, zmienimy i życie? Leczyć człowieka podejmowali się epikurejczycy różnorako; by odjąć mu bole, odejmowali mu pożądanja; aby te zgłuszyć, wpływali na przekonania i sądy. Epikur pozwala człowiekowi myśleć tylko tyle, ile potrzeba do spełniania praktycznych potrzeb i zadań życia. Wszystkie inne myśli rzucają w życie obraz czegoś,

czego niema. Człowiek idąc za niemi, wyciąga rękę napróżno, potyka się i pada na nagą ziemię. Wysoko ceni Epikur rzeczywistość; niemasz w niej zła ni obrazy, lecz gdy zaczynamy o niej sądzić, dajemy się ponosić własnym mniemaniom o niej, zapalamy się, nie dostrzegając, że tylko my sami dostarczamy żeru płomieniowi. Każde zło, każdy występki i każde nieszczęście są wynikiem nadmiaru chcenia, jakie nie mieści się w życiu. Trzeba przykrawać zachcenia do możliwości. Epikur znajdował, że życie samo w sobie jest rozkoszą, a z tyluż rozkoszy cząstkowych się składa, ile jest działań urzeczywistniających życie. O tyle żyje się, o ile się używa, w zgodzie z rachunkiem życia.

Taką też filozofję życia wyklada Horacy w 2 księgach *Satyr* (*Sermones* czyli *Rozmowy* 10 + 8.) Jednakowoż, jak w *Epodach*, tak i w *Satyrach*, Horacy nie wychodzi ze źródeł ówczesnego zajęcia się filozofją epikurejską. Od okrzyku bólu republikańskiego (*ep.* 16) przechodzi do roli rozdzieranego różnemi uczuciami widza (*ep.* 7), by z kolei składać zdaleka życzenia zwycięskim stronnikom Oktawjana (*ep.* 1 i 9). Zanim w *Odach Rzymskich* przejdzie do rozwijania programu zwycięscy, pomija zupełnie sprawy polityczne w swej poezji, tak różnej od wzorów greckich,

od poezji Teognisa lub Alkajosa. Zdaje się, było to wyraźnem życzeniem władcy, by oddalić piśmiennictwo od życia publicznego. Ostatni przedstawiciel prozy republikańskiej, historyk Liwjusz, był zwolennikiem Pompejusza. Społeczeństwo rzymskie już wcześniej zaczęło się odwracać od spraw publicznych. Poeci elegiczni z niczego wysnuwali wielkie historie dla ciekawych przygody miłosnej; *Iliadę* bojów można było przeżyć, nie przekraczając progu alkowy. Szczęk oreża wytrącał im pióro z ręki.

Horacy, idąc za smakiem czasu, utrafił zarazem w upodobania dworu. Czytając *Rozmowy*, z trudnością przyszedłoby się domyśleć, że powstały one w ostatniem i rozstrzygającym dziesięcioleciu wojen domowych. Nie ton pokojowy, nastrojony w czasach wojennych, uderza, lecz tak celowa błahota wątku, że w czasie pokoju nie zajęłaby; w grozie miała swój urok i silnie z życiem kontrastującą sensację literacką. Wierszem, bohaterskim z nazwy, poeta rozprawia się z prozą życia. Dziwią go zachcenia ludzkie (I 1), rozśmieszają ślamazarne miłostki elegiczne (I 2). W myśl pozytywizmu epikurejskiego, doradza patrzeć z pogodą na niedobory życia, gdyż w znacznej mierze wrażenie obrazu zależy od spojrzenia (I 3). Wychwala prostotę życia (II 2), a wy-

szydza krańcowy rygor filozofji stoickiej (II 3), jak i wyrafinowany zbytek (II 4) i parazytyzm (II 5), opiewa uroki wsi (II 6), z kolei sam sobie rozstrząsa sumienie (II 7).

Satyra była starym, według zapatrywania samych Rzymian, rodzimym rodzajem literackim. Nazwa jej oznacza mieszaninę, t. j. połączenie utworów różnej treści i formy. Wszelako Horacy, w ślad za swym wielkim poprzednikiem Lucyljuszem (II w. prz. Chr.), który pod koniec swej twórczości ograniczał się do wiersza bohaterskiego, ujednolitył formę heksametryczną, zachowując jednak różnorodność treści. Tak więc, wśród *Satyr* Horacego, znachodzą się dysputy i polemiki literackie (I 4. 10. II 1). Satyra I 6 zawiera autobiografię. I 5 naśladuje z Lucyljusza opis podróży. I 8 przypomina czarownice z *Epod* i zarazem epigramy priapiczne. Satyry I 7. 9. II 8 naśladują mimy, t. j. drobne obrazki z życia codziennego (rozprawa sądowa, przechadzka, bankiet). Dwie inne (II 5. 7), inscenizowane sposobem satyry Warrońskiej, wyłuszczają poglądy etyczne, w rozmowie (dialogu) z domownikiem (II 7), w czasie Saturnaliów (święta często opiewane w satyrze rzymskiej), lub z osobą mitologiczną (Teiresjaszem w *sat.* II 5; rodzaj uprawiany potem przez Lucjana). Są więc satyry czysto opisowe (I 5. 7. 8. 9.

II 8), są czysto teoretyczne, są i mieszane, t. j. inscenizujące wątek dyskusyjny przy pomocy ramy narracyjnej (II 5. 7).

Język *Satyr*, choć w wierszu, nie wiele różni się od mówionego, nie przez nieudolność poety, lecz z świadomej dążności do zbliżenia poezji do życia, co występuje także i u poetów elegicznych. Rozważania oderwane ożywia zaczepka osobista, zjeżona nazwiskami historycznymi lub zmyślonemi, lecz przechodząca w łagodną humorystykę. Niespodziewane objaśnienie przepisu etycznego przykładem znanym z życia towarzyskiego działa rozweselająco, śmiech wyrównywa rachunki, jak sam poeta powiada. Jeszcze weselej czytamy je dzisiaj, kiedy jesteśmy bezpieczni o nas samych.

Satiry wprowadzają nas w świat odmienny od zauważonego w *Epodach*. Horacy w r. 38 zwrócił na siebie swemi utworami uwagę Mecenasa, powiernika Oktawjana. Miłośnik literatury i patron młodych, szukających poparcia literatów, Mecenasa sam próbował sił swoich w prozie i poezji. Przy boku Oktawjana pełnił trudną ale zaszczytną rolę dyplomaty od szczególnych poruczeń. W *sat.* I 5 widzimy poetę z Wergilim, towarzyszącym Mecenasowi w drodze z poufną misją do Brundisjum. Mecenasa wprowadził zwolna Horacego w towarzystwo ludzi

wytwornych, oddanych szlachetnym upodobaniom, na jakie mogli sobie pozwolić zamożni i wolni od trosk codziennych arystokraci. W tem otoczeniu smak poety oczyszczał się, zjadliwość ustępowała miejsca łagodnej ironji i nieuszczypliwemu dowcipowi. Było osobistą zaletą poety, że względów przyznanych jego talentowi nie nadużywał ani wzbijał się w dumę, ale wyrozumiale ustępował ścigającej go zawiści (I 6. 9). Jakoż stosunki zadzierżgnięte z dworem utrwały się i w r. 33 Mecenas ofiarował poecie włość w Sabinum, a niebawem sam władca począł hołdować muzie Horacego i dopominać się o literackie względy poety; chciał go mieć przy boku, jako sekretarza; lecz poeta wymówił się.

IV.

Trzy księgi *Pieśni* powstały w ciągu pierwszego dziesięciolecia, spędzonego we włości. Horacy, podobnie jak Wergili, nieprzychylny poezji elegicznej, wstąpił na drogę, którą nadaremno Katullus ukazał pierwszy elegikom. Było jednak istotnie w liryce coś

staroświeckiego. Helleni zarzucili ją od wielu wieków i było jasnem, że tylko wykształceni na klasycznych wzorach helleniskich mogliby ją rozumieć. Toteż elegicy, piszący dla młodych dziewcząt i chłopców, trzymali się świeższych wzorów hellenistycznych i wątki liryczne snuli w formie krótkich poematów epicznych. Poezja elegiczna nie cieszyła się uznaniem kół dworskich, gdzie od poetów żądano, aby zwracali się jedynie do tych sfer, w które przeniesiona literatura helleniska z społeczeństwa o wyższej kulturze, nie przedstawiała takiego niebezpieczeństwa dla obyczajów, jakie groziło surowym masom rzymskim, gdy płochą poezję miłosną helleniską chciano z całą powagą prostolinijnego Rzymianina przenosić w schorzałe i tak stosunki życiowe. Stąd liryka Horacego jest trudna, zrozumienie jej wymaga daleko większej uwagi, niż którykolwiek z innych rodzajów literackich, jakie uprawiał, mimo że sama osnowa jej jest zwiewniejsza.

Ogromna różnaitość miar wierszowych pochodzi z najrzadszych wzorów hellenistycznych i trzeba było wiedzy gramatycznej, by ją opanować. Niewykształcony Rzymianin nie mógłby śpiewać takich piosenek. Na domiar, sztuczność budowy wierszowej, przeniesiona w oporny język łaciński, zmuszała poetę

łamać budowę zdania i szyk wyrazów. Mimo że język pieśni jest prosty i często przypomina najlepszą prozę, nagięty do miary wierszowej, traci naturalność. Nierzadko poeta, naśladowając w hymnach do bogów wzloty pindarowe, uderza w ton tak podniosły, że wyrażenia tracą zwykłą ścisłość i dosłowność, a bieg myśli rwie się w uniesieniu patetycznem.

Poezja liryczna starożytna miała o wiele szerszy zakres, niżeli dzisiaj, kiedy poeci liryczni opiewają jedynie miłość i smutek. Starożytny poeta liryczny wymyślił jedynie formę; treść znalazł u elegików jońskich. Było w niej wszystko: biadania nad próżnością bytu, zadumanie nad zmiennością i znikomością szczęścia, rozumowania i nauki o sztuce życia, wzdychania do opornych kochanek, pożegnanie przyjaciół; ale także pobrzekał kielich biesiadny, rozlegała się pieśń podochoconych; nawet szczęk oręża łamał się w rytmy. Wszystko to znajdziesz również u Horacego; nawet modlitwę.

Jest jednak coś wspólnego wszystkim *Pieśniom* Horacego, coś właściwie Horacejskiego, a tak nierzymskiego: to beztraska, roz pogodzenie mędrca pojednanego z życiem, umiarkowanego w spożywaniu jego darów. Gdy elegicy toną we łzach, Horacy obiera ton żartobliwy wobec kochanek; jest ich

więcej, niż sama liczba mnoga może powiedzieć. Nie jestto już ognisty, egoistyczny, chmurny młodzieniec, lecz anakreontejski znawca pięknych dziewcząt; chwali je jak czarę, którą często podziwia się w cudzym domu. Nietylko umierać z niemi nie pragnie, jak elegicy, ale nieraz nawet żyć z niemi nie marzy. Ilekroć skarży się na niewierność, zdaje się chwalić jeden więcej czar młodości. Erotyka Horacego przypomina płomień, oglądany przez alabastrowe kryształy.

Od bitwy pod Akcjum (31), August dał Rzymowi i światu dar nieznany i nieceniony przez Rzymian od założenia Rzymu: pokój. Był to wynalazek światopoglądu hellenistycznego. Horacy w bojowej niegdyś strofie archilocheskiej i alcejskiej sławi niestrudzenie i po arystofanesowsku uroki beztroskiego ustronia, wieczory pogodne na zboczach winnic, głusze leśne w czas skwarne południa, szmer strumienia w wąwozie, drobny znój zajęć gospodarskich i pokojowy zgłęb łowów. Nie było jeszcze w tem wiele rzeczywistości; romantyczne rozmarzenia sielskie malarzy fresków hellenistycznych poeta wczarowywał w odradzające się życie Italji.

Jest nadto w beztrosce Horacego epikureizm. Pogodniejszy wiele od wojowniczej doktryny *Satyr*, przestaje zajmować się chorą

resztą świata, a sam się opęda od uprzykrzeń. Z filozofji przechodzi w życie, staje się wyznaniem niewierzącego.

Obok odzywa się powoli nuta narodowej filozofji rzymskiej: stoicyzm. August ożywia przygasłą filozofję dawnych Rzymian, zwłaszcza że ostatnio nabrała ona zabarwienia religijnego i była zdolna zastąpić obumarłą religję mitologiczną. Współcześnie z Horacym podobny rozwój duchowy przechodzi Wergili; niezadługo w potężnych wierszach VI księgi *Enejdy* miał on wstrząsnąć zatwardziałych grzeszników postrachem sprawiedliwości zagrobowej.

Horacy mniej był dostępny religijnym nastrojom stoicyzmu, a więcej dawał posłuchu koniecznościom państwowym. Religja była dla niego, jak dla racjonalistów greckich okresu klasycznego, częścią sztuki rządzenia; jako dobry poddany, poddawał się jej z uśmiechem. Gdy piorun uderza, dobrze jest nie zadzierać z bóstwem: dobrze jest oddać mu skromną ofiarę, jak władcy podatek. Państwo potrzebuje bogobojnych rolników, potrzebuje dochowujących przysięgi żołnierzy i oddanych urzędników. A lojalne milczenie (*eufemja* wobec bożyszcza na tronie) popłaca w służbie monarszej. Swoboda republikańska wyrodziła

się w walkę Gigantów i bunt wyrósł z heroicznego równania się z bogami.

Dotąd Horacy stoik nie popadał w większą sprzeczność z pozytywizmem epikurejskim, jakkolwiek u głębszego odeń Wergilego przejście to jest znacznie łagodniejsze. Współczesny epikureizm, tak jak Wergili pojął go w *Bukolikach*, zbliżał się silnie do pragmatyzmu stoickiego. Jednakowoż prądy dworskie miały Horacego ponieść dalej. August z stoickiej wiary w pierwotne niezepsucie natury ludzkiej wyniósł, ogólny zresztą wówczas, nawrót romantyczny ku przeszłości rzymskiej, ku cnotcie twardych wojowników, szorstkich i zgrubalciosanych bohaterów, pełnych zaparcia osobistego budowniczych ogromu imperjum rzymskiego. W *Odach Rzymskich* (III 1-6) Horacy stanął na usługach programu Augusta. Jeżeli czytać je osobno, trzeba przyznać na chwałę artysty, że wiersz potężnieje i chwilami huczy jak surmy sądu ostatecznego; wzniosłość pindarejska spina się ku kolosalnej grozie Michała Anioła. Jeżeli porównać je z innemi *odami*, znowu przychodzi skłonić się artyście: któż inny potrafiłby mniej być podobnym do siebie?

V.

15 jeszcze lat (do r. 8 prz. Chr.) żył Horacy po wydaniu 3 ksiąg *Pieśni*. Czas ten przepędza w swej włości, skapo zadając się z muzą. Zato utwory wtedy powstałe, należą do najbardziej skończonych dzieł literatury świata. Dojrzałość myśli, doskonały umiar wykonania i niedościgła harmonja między starannością a płynnością formy czynią z tych utworów strawę jedynie dla pogodzonych z życiem i sztuką.

Przedewszystkiem tyczy to obu ksiąg (20 + 3) *Listów* (lata 23-14). Rodzajem literackim nie różnią się one wiele od *Satyr*, bo i satyry pisano (n. p. Lucyljusz) w formie listów; nadto ostatni *List*, t. zw. *Sztuka Poetycka*, jest naśladowany z jednej z *Satyr* dydaktyczno-literackich Lucyljusza. Zwłaszcza *Listy* filozoficzne (I 1. 6. 7. 15. 16. 17. 18) przypominają żywy i uszczypliwy ton *Rozmów*. Najlepiej w ton listów utrafiąją utwory jak I 3. 4. 5. 8. 9., częścią zaś I 10. 11. 12, ponieważ list nie jest tylko ramą, lecz i treść sama podtrzymuje złudzenie, jakgdybyśmy czytali list prawdziwy. Nie zawierają one żadnych wywodów, ale zgodnie ze starożytną sztuką pisania listów, rzucają nie-

powiązane pytania i wiadomości, mogące zająć obu wymienianujących listy. Przez tę swobodę układu i treść nieważką wzrasta artystyczna wartość utworu, zawisła od stopnia złudzenia; w miarę jak zbliża się wykonaniem do formy obranej, list poetycki, stając się rzeczywistym, zyskuje zarazem jako dzieło sztuki, przez naśladowanie natury; tak bowiem sztukę pojmowali starożytni.

Wszystkie inne *Listy*, w mniejszym lub większym stopniu, zajmują się literaturą (*Listy* I 13 i 20 mają towarzyszyć zbiorkowi do Rzymu). Zainteresowania formalne pod koniec życia poety wzięły górę nad filozofją praktyczną. Mimoże ton dydaktyczny staje się coraz wyrazistszy, mimoże poeta, mniej natarczywie nastając, niż w *Rozmowach*, z dobitniejszą powagą udziela sądów swoich młodym przyjaciółom, przeniesienie tematu z praktyki życia w teorię poetycką zaciera charakter propagandy na rzecz literackiego znaczenia *Listów*. Język poety nabiera takiego wytoczenia, że niemal każdy sąd poety ma podźwięk złota. Z *Listów* też wieki nowożytne wybrały najwięcej złotych myśli. Wartość poglądów literackich Horacego, pochodzących zresztą z teorii greckiej, leży w właściwej dozie nieuchwytnego a przez to osobistego smaku. Szkołę smaku Horacy odbył w studjach



perypatetyckich. Od początku wywierają one wielki wpływ na etykę epikurejską *Rozmów* (złoty środek). Zczasem, jak właśnie działo się w Lykeion i w Aleksandrji, oderwały go od etyki a skierowały ku rozważaniom literackim.

W 17 r. prz. Chr. Horacy, na życzenie Augusta, napisał *hymn* do Djany i Apolina, śpiewany podczas uroczystości państwowych *na zakończeniu wieku*. Jak większość hymnów, przeznaczonych do śpiewania na wielkich zebraniach ludowych, zawiera on myśli okolicznościowe i nie zadziwiające nikogo.

Ostatnie akordy swego życia zebrał poeta w IV księdze *Pieśni*. Jak owo było klasyczne, tak i one, a każda w swoim rodzaju, wydają dźwięk, któremu czas nie przynosi uszczerbku. Nie pomijając nieuchronnych *Od* dworskich, wszystkie utwory, czyto miłosne, czy literackie, czy okolicznościowe (n. p. zaproszenie na lampkę wina IV 11. 12, wiersz zamiast podarunku IV 8), czy moralne (IV 7) przypominają doskonałością swej budowy kryształ: każdy wiersz z nich wyłamiesz równo i od osi.

VI.

Dopiero schylek starożytny zajął się trudną liryką Horacego i przekazał ją wiekom średnim. Odródnienie objęło swem uznaniem nadto *Listy*. *Satyry* znalazły gorliwszych czytelników dopiero w wieku uminionym. Można się spierać, czy Horacy jest większym poetą lirycznym, czy dydaktycznym. Jedno jest pewne: największych wielbicieli znajduje wśród niechętnych poezji, naodwrot nie pociąga zbyt umysłowości bardziej literackich. Czem się tłumaczy osobliwe to zjawisko? Oto Horacy wierszami wyłożył najzdrowszy, może przez to najprozaicniejszy światopogląd. Nietylko trzeźwe umysły ale i sceptycy i wytrawniejsi znawcy życia (wielcy pisarze do nich nie należą) przebaczą poezji dla Horacego: będzie ona dla nich tylko łatwiejszą formą spaniętania zdrowych myśli.

W spojrzeniu na życie, można wyjść od Heraklita czy od Demokryta, można przesiegać je w pogoni oka za ideą Platona: ale w samem życiu dna dochodząc, ostatni jego smak — to Falern Horacego: i przypomnimy sobie zawsze lata szkolne spędzone z Horacym, którego czytaliśmy dla słówek, choć lekturą dla młodzieży on nie jest. W tem leży gorzki

urok Horacego, że tracąc poezję w życiu, wracamy do tego poety. Nikt tyle, ile on, nie wiedział, ani do dziś dnia nie wie, o życiu. Gdyby wszyscy byli zdolni mieć tyle rozsądku, ile go miał ten syn wyzwolenca, nie byłoby różnic w wychowaniu między ludźmi. Jedno możemy powiedzieć, godnie i starożytnie, o sztuce Horacego: naśladowała naturę; od siebie dodajmy: nie odpowiada za nią.

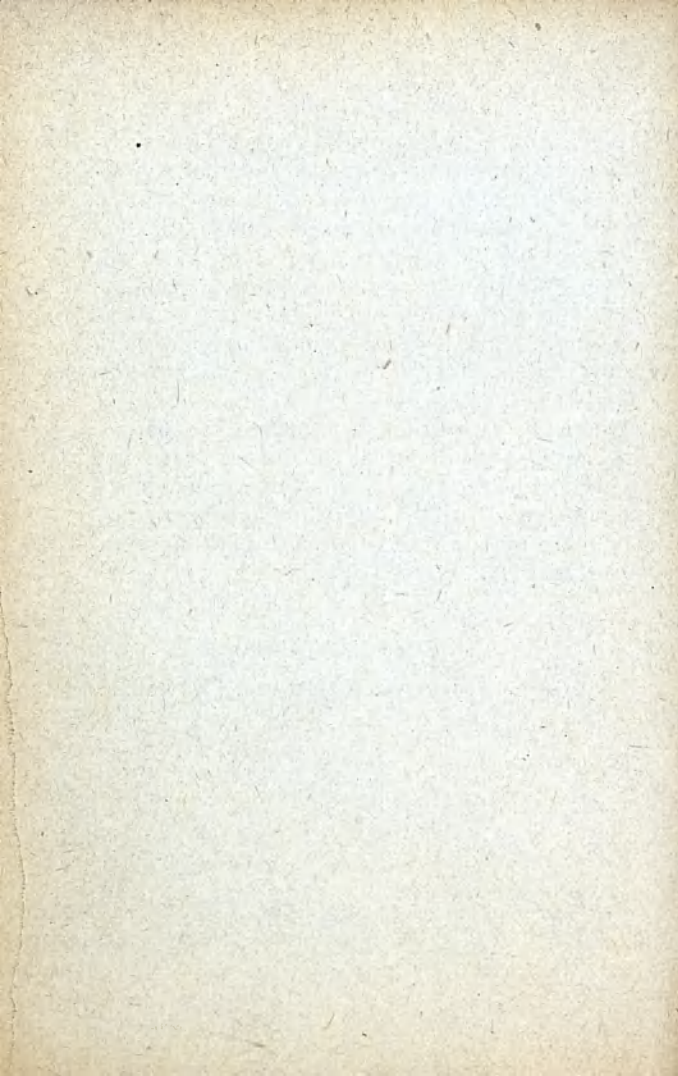
VII.

Polskie przekłady Horacego wymieniają: Sinko, *Poezje Horacjusza*, 1920 str. XXVII-XXXIX; Zawirski, *Horacy, Wybór Poezji*, 1923, str. XXVII-XXXIV; Szczepański, *Kultura Klasyczna w zarysie*, 1927, str. 62. Po tylu dziełach, przekład dra T. Węclewskiego nie jest jedynie pozycją bibliograficzną. Dr. Węclewski otwiera nowe możliwości przed tłumaczami, ucząc miar starożytnych sarmackie Kameny. Zdaje mi się, że dostrzegam wiele dobrych zalet w odważnem zamierzeniu. Najpierw, niemuzykalnych pozbawi to zachcianek poetyckich kosztem poezji staro-

żytnej, której nie uczyni nigdy zadość samemiry-
mami. Powtóre, jeszcze raz przypomina, że wie-
le jest możliwości dla zdolnych do odwagi. Nie
wszystko odkryliśmy w naszej mowie. Rozbu-
dzenie rytmiki zaostrzy, tak słabo w naszej
poezji rozwinięte poczucie prawidłowej ka-
dencji a wykształci prozę prawdziwie arty-
styczną. Język polski, podobny w tem do
włoskiego, z którym zgadza się co do zasady
akcentowania, ma w sobie wielkie możliwości
rytmiczne (zauważone n. p. przez Francuzów),
nie wyzyskane tak, jak w języku włoskim,
gdzie mimo łatwości rymu, wybitni poeci piszą
rytmicznie. Z wielką szkodą dla naszego pi-
śmiennictwa uważamy piękny język nasz za
skończony fakt artystyczny.

JERZY KOWALSKI

prof. liter. rzymsk. w Uniwers. Lwowskim.



Przedmowa tłumacza.

O znaczeniu rytmu muzycznego w poezji.

Pierwotnie tworzyła poezja nierozłączną całość z muzyką.

W starożytnej Grecji przy dźwiękach formingi wygłaszano śpiewne poematy opisowe, bohaterskie epepeje. — W dramacie nadawał odrębny ton całemu przedstawieniu uroczysty, melodyjny rytm dialogu, budził nastrój poetyczny, właściwy dla występujących postaci z podań ludowych, a uczuciami widzów władał wspaniały chór, który opiewał bieg wypadków na scenie w kunsztownych strofach i stosujących się do nich ściśle rytmicznie antistrofach. — Komedja była też odpowiednio połączona ze śpiewem. — Wreszcie w liryce używane strofy: owe strofy alcejskie, safickie, asklepijadejskie i wszystkie inne były przeznaczone do śpiewu.

Tak było wszędzie, nie było poezji bez melodji, — a rusztowaniem, kręgosłupem tej melodji był zawsze matematycznie dokładny rytm wierszowy.

Chociaż później nastąpił rozdział poezji od muzyki, zwłaszcza w poezji epicznej i dramatycznej, to jednak w ogóle zachowała się tradycja wymagania rytmu w poezji, nadto dawną epikę zastąpiły śpiewane ballady i dумы, miejsce dawnego dramatu zajęła opera, a utrzymuje się zawsze łączność obu tych sztuk we właściwej poezji lirycznej t. j. we właściwej pieśni.

W Polsce oddzieliła się poezja od muzyki już w zaraniu naszej cywilizacji. Poczucie ścisłego związku poezji ze śpiewem zachowało się u nas, jak u wszystkich innych narodów słowiańskich, ale u nas przeważnie tylko w pieśni ludowej. — W wieku odrodzenia pisano u nas wyłącznie wiersze zgłoskowe, przeznaczone do czytania, do deklamacji, ale nie pieśni do śpiewu. Wyjątkiem jest w dramacie Jana Kochanowskiego „Odprawa posłów“ znany chór: „O! białoskrzydła, morska pławaczko“, ułożony z zupełną znajomością rytmiki greckiej. Już ten jeden wiersz dowodzi, że akcent naszej mowy i jej bogactwo dopuszczają ściśle zastosowanie wszelkiego rodzaju rytmu, podobnie jak w mowie włoskiej, zbliżonej akcentacją do polskiej*).

*) Bardzo interesujące i pouczające byłoby dokładne zbadanie dzisiejszej rytmiki i wierszowania w języku włoskim, na co zwraca uwagę prof. Jerzy Kowalski.

Przyjęto jednak u nas wogóle za zasadę wiersz zgłoskowy, który jest przeciwieństwem wyboru rytmu i zależnie od wzrastającej ilości zgłosek (czy np. jest 4-ro, 8-mio, czy 13-sto zgłoskowy), tem większą przedstawia kombinację najrozmaitszych, przypadkowo powstałych stóp rytmicznych. Tok jego podobny jest zatem do rytmu mowy potocznej i z tego powodu może być używany w poematach opisowych, jako wiersz deklamacyjny, odpowiadający tak zwanemu wierszowi logaëdycznemu czyli mówionemu poetów klasycznych. W muzyce może być użyty jako wiersz swobodny tylko do recytatywu, zastosowanego do ciągłych zmian rytmiki, jak to n. p. bardzo pięknie wykonał Moniuszko do trzynastozgłoskowych „Sonetów Krymskich“ Mickiewicza.

Ale arja, melodia pieśni wymaga bezwarunkowo strofy czyli jednostki lirycznej o budowie niezmiennej, t. j. złożonej z wierszy o równej wartości muzycznej.

Główną, naczelną zasadą rytmiki muzycznej jest, że *wartość rytmiczna wiersza nie zależy wcale od ilości jego zgłosek, ale od ilości akcentów czyli ilości tak zwanych stóp (taktów) wierszowych**).

*) We wszystkich stopach (taktach) wierszowych wartość rytmiczna zgłoskiakcentowanej (arsis) jest dwa razy większą od zgłoski nieakcentowanej (tesis). Pierwszą nazywamy dwuczasową, drugą jednoczasową. W po-

W epopejach greckich, śpiewanych pierwotnie przez aoidów, każdy wiersz ma sześć taktów muzycznych i stąd pochodzi jego nazwa heksametru (sześciomiaru), ale ilość zgłosek wiersza jest bardzo zmienna, od 13-stu aż do 17-stu, ponieważ każda stopa trzyzgłoskowa, daktyliczna (z wyjątkiem piątej) może być w nim zastąpiona przez dwuzgłoskową, spondeiczną. — Od ilości stóp zamienionych na spondeje; zależy urozmaicenie i różna ilość zgłosek każdego wiersza.

Różną ilość zgłosek, ale równą wartość muzyczną mają odpowiadające sobie wiersze następujących strof jambiczno - anapestycznych**).

ezji greckiej mamy 4 gatunki taktów, z których dwa, zależnie od tego, czy się zaczynają od akcentowanej, czy nieakcentowanej, dzielą się na dwa rodzaje. Są to: 1) Takty trzyczasowe (trochej — ♩ i jamb — ♩) 2) Takty czteroczasowe (daktyl — ♩ i anapest — ♩). Te cztery rodzaje taktów są używane w poezji dzisiejszej. — Charakter rytmów z nich złożonych zależy od tego, czy zaczynają się od zgłoski akcentowanej (jest to rytm spokojny, hezychastyczny), czy od nieakcentowanej (rytm podniecony (systaltyczny). — Grecy mają jeszcze dwa gatunki taktów, bez przeciwnych rodzajów. Jestto: 3) Takt pięcioczasowy, Pean — ♩, zbliżony do podwójnego trocheja, z odmianami: kretykiem — ♩ i bakchejem — ♩ (4) Takt sześcioczasowy (Jonik a maiore — ♩ i a minore — ♩).

**) Wiersze te można też nazwać trochaiczno-daktylicznymi, jeśli, według zasad dzisiejszej muzyki, zacznie się liczyć takt od akcentowanej, a poprzedzającą nieakcentowaną (krótką) uważa za przedbitkę (anakrusis). — Grecy liczyli takt w ogóle od pierwszej zgłoski. — Pauza zastępuje brak akcentowanej zgłoski w czwartym takcie wiersza z końcówką żeńską (katalexis).

Ha! — trudno skojarzyć w rym,
 Co w życia zrywa się matni
 I śnić, choć losem jest mym
 Pożegnać — po raz ostatni!...

Już śmieje się ze mnie świt
 I zbliża się jazdy godzina,
 Powiedzmy rymom: „Cyt!
 Wy — dzwonki Arlekina!“

W obu tych strofach mamy w odpowiednich wierszach *równą ilość* trzech albo czterech *taktów muzycznych*. Wszystkie takty są równe, ponieważ stopy trzyzgłoskowe zostały w tym układzie zrównane z dwugłoskowemi (tj. anapesty, jako cykliczne (przyśpieszone) otrzymały wartość trzyczasową, równą jambom). Ilość zgłosek jest w nich oczywiście bardzo rozmaita, ale mimo to mają te strofy ze względu na jednolitą budowę z wierszy o tej samej ilości równych taktów tę samą wartość rytmiczną, zgodną z prawami muzyki i akcentami słowa.

W podobny sposób są zbudowane liczne wiersze liryczne i ballady w strofach o roz-

maitej ilości taktów literatury różnych narodów np. czterotaktowe zwrotki ballady Göthego: Król Elfów.

Ta sama zasada panuje też w najbardziej skombinowanych strofach i antistrofach chórów tragedji greckiej.

Całkiem odmiennie wypada budowa strofy napisanej wierszem zgłoskowym. Jeżeli zbadamy strofę jakiegobądź poematu napisaną tym wierszem, to przekonamy się, że muzykalnie nigdy nie ma podanych cech strofy lirycznej.

Weźmy np. 11-stogłoskową stopę z przykładu ód Horacego przez Siemieńskiego:

Od niskiej strzechy || *biednego* rolnika
 Sen nie ucieka; || znajdzie go na łące
 Pod drzew sklepieniem, || *nad brzegiem*
strumyka
 W Tempe, gdzie wieją || *zefiry* chłodzące.

(Ks. III. Od. 1. str. 69. Wyd. z r. 1916)

W pierwszym, trzecim i czwartym wierszu tej strofy mamy tylko 4 takty (4 wyrazy akcentowane), a w drugim wierszu 5 taktów tj. tyle, ile ma ściśle rytmicznie zbudowany wiersz jedenasto-zgłoskowy (czyli pięciostopo-

wy wiersz jambiczny*). Dodać należy, że w każdej następnej strofie utworzonej z wierszy zgłoskowych trafiają się te różnice w innym porządku.

Jeżeli kompozytor muzyczny zechce użyć zwrotek takiego wiersza jedenasto-zgłoskowego do jakiej stałej arji, to musi nadać wyrazom w drugiej jego części (pośrodku) mającej tylko dwa takty przycisk trzytaktowy, bo tyle taktów ma druga część trafiających się w zwrotce wierszy przypadkowo ściśle rytmicznie zbudowanych, a zatem musi nadać tym wyrazom akcent fałszywy.

W przykładzie podanym będą takie akcenty:

„*biednego rolnika*“ — *nad brzegiem* strumyka —
zefiry chłodzące“.

W operze „Konrad Wallenrod“ chciał Żeleński nadać charakter arji lirycznej pieśni z wieży Aldomy opisowego poematu Mickiewicza, zamiast użyć libreta opracowanego stosownie do wymagań opery w odpowiednich rytmach, dających sposobność do rozwinięcia śpiewu. Stąd wyniknęło w tekście opery dużo

*) Tym wierszem, tj. jambem pięciostopowym, używanym w dramatach szekspirowskich, przetłumaczył Ostrowski kilka tych dramatów (np. Antonjusza i Kleopatry) a Jenike Ifigenię Göthego. — *Nigdy* niema w drugiej połowie tego wiersza *dwóch tak zwanych amfibrachów* (czyli właściwie jambu i anapestu), jak bywa w odpowiednim wierszu zgłoskowym.

rażących błędów akcentacji, które uniemożliwiają słuchanie tego dzieła. — Aldona tam śpiewa:

„... || *łza kamień* przecieka,

Jak gdyby w serce || *dobrego* człowieka“.

Ten przykład dowodzi znaczenia doboru rytmu libreta do opery, na czym i librecista i kompozytor powinni się dokładnie rozumieć.— W podanym wypadku można było chyba na upartego skomponować arję *parlando*, *recitativo*.

Bardzo ważną rolę odgrywa rytm w strofach naszych pieśni ludowych, w krakowiakach, mazurach i dumkach.

Jest to w ogóle rytm trochaiczny w wierszach rozmaitej długości. Zwrotki tych pieśni śpiewane na tradycyjalną, ustaloną nutę nie dopuszczają żadnych zmian w rytmie muzyki a zatem i w formie piosenki.

Nie wystarczy więc ułożenie krakowiaka w strofie zawierającej wiersze naprzemian 8-mio i 6-cio zgłoskowe lub same wiersze 6-cio zgłoskowe bez względu na takt trochaiczny.—Takie krakowiaki pisał Wasilewski.—Spróbujmy zaśpiewać który z jego utworów według taktu muzycznego a przekonamy się, że

akcent słów wypadnie w każdym prawie wierszu fałszywie:

„Patrz! marjacka wieża stoi. — *dla miasta*
strażnica,

Na jej widok myśl się korzy, — *a dusza*
zachwyca“ i t. d.

albo:

„*Na wawel*, na wawel,— Krakowiaku żwawy,
Podumaj, potęsknij—nad pomnikiem sławy“.

Gdyby te krakowiaki śpiewał chór, n. p. chór dzieci szkolnych i siłą wszystkich głosów przenosił akcent na ostatnią zgłoskę słowa w wyrazach: „*dla miasta*“ — „*a dusza*“, lub na pierwszą i ostatnią zgłoskę w słowach:

„*Na Wawel*“ — „*Podumaj*“ — to chyba tylko bardzo niewybredne ucho nie byłoby zrażone do całego śpiewu*).

Jeżeli kto powie, że tego rodzaju fałszywa akcentacja trafia się często pieśni ludowej, to należy zaznaczyć, że poeta nie powinien naśladować technicznych braków prostej piosenki, ale ma ją kształcić artystycznie, aby

*) Te usterki rytmiczne można usunąć przez częściową zmianę słów lub ich przestawienie: Np. w 1-szym Krakowiaku: miasta to strażnica; dusza się zachwyca.— W 2-gim: Na wawelski zamek; dumaj i potęsknij i t. p.

mogła stać się własnością całego społeczeństwa. — Zadaniem jego jest rozwijać mowę, nadawać jej dźwięk muzyczny, aby dorównała pod tym względem innym narzeczom i szerzyć w ten sposób poważanie dla kultury narodu, który jej używa.

Ale brak prawdziwie muzycznych pieśni (bez błędów rytmicznych) widać nawet w naszych podręcznikach dla szkół ludowych. Ten brak wogóle jest bodaj najgłówniejszą przyczyną małego rozwoju naszych własnych śpiewów solowych i chóralnych, a nadmiernego napływu pieśni obcych.

Zatem, poezja polska nie może się zatrzymać na formach dotychczasowych, czysto deklamacyjnych, lecz musi szukać nowych dróg rozwoju przez zawarcie jaknajściślejszego związku z rytmiką muzyczną. — Poeci nasi, zamiast pisać wyłącznie według dawnego sposobu wiersze książkowe, które pokrywa pył biblioteczny, powinni obrać tę trudniejszą, ale pewniejszą drogę do powszechnego uznania. — Po Ujejskim zostanie na zawsze „Chorał“, nazwisko Konopnickiej będzie trwać jedynie przez jej „Rotę“. — A utwory te zostaną w pamięci potomnych nie tylko z powodu odczucia nastroju społeczeństwa, ale też dla artystycznej formy i przez odpowiadający jej czar melodji.

Tę drogę kształcenia formy wiersza nie tylko pod względem artystycznym, ale i pod względem społecznym, wskazuje nam poezja helleńska.

Ważne jest w tym kierunku znaczenie przekładów oddających dokładnie formę autorów klasycznych.

Przedewszystkiem jest to znaczenie *dydaktyczne*.

Oczywiście nie może być mowy o wyłączeniem, niewolniczym naśladowaniu budowy strof greckich w pieśni orginalnej; nie wymaga się wcale, aby osoby naszych dramatów przemawiały w trymetrach jambicznych, dlatego, że tak mówiono za czasów Sofoklesa! — Ale przekłady te nauczają praktycznie niewzruszonych zasad rytmiki muzykalnej, zastosowania ścisłego tych praw w pieśni orginalnej, — opracowania artystycznego pieśni ludowej*).

Znajomość dotychczasowa tych surowych, matematycznie dokładnych przepisów jest u nas niestety w ogóle powierzchowna: poeci piszą wiersze bardzo często tylko mniej więcej rytmiczne a krytycy wychwalają z przymknietemi oczyma doskonałość ich formy. —

*) Pomimo sporu o najlepszy rodzaj przekładu utworów klasycznych, posiada np. literatura niemiecka po kilkanaście przekładów tego samego autora w formie oryginału i przekłady te przyczyniły się niewątpliwie do rozwoju form w tym języku. — Korzystał z nich Goethe i inni poeci niemieccy!

Tylko dokładne, drobiazgowo zachowanie *praw techniki wiersza*, zawartych we wzorach klasycznych, może doprowadzić do prawdziwego rozwoju rodzimej pieśni, chórów i opery a zatem przyczynić się do postępu naszej kultury artystycznej*).

*) Z powodu braku miejsca mogę tylko wymienić niektóre sposoby muzycznego urozmaicenia toku wierszy klasycznych, używane w chórach tragedji i lirykach, a które można też zauważyć w naszych pieśniach ludowych. — Należą do nich: 1) Skrócenia wierszy (męskie lub żeńskie) t. j. tak zwana *katalexis* i to a) jednej zgłoski końcowej, czyli *właściwa katalexis*, — b) całego taktu końcowego (*brachy-katalexis*) c) we wierszach mierzonych na dipodję (dwie stopy) brak całej dipodji z wyjątkiem jej zgłoski pierwszej (*hyper katalexis*). Dalej 2) Skrócenie w środku wiersza czyli *synkopy*. Z przedłużeniem zgłoski lub pauzy w zastępstwie braku następującej zgłoski. Np. Idźcie spać| — gospodarze. Już dziesiąta na zegarze. Po słowie spać jest pauza zastępująca brak jednej krótkiej trocheja. Więc słowo „spać“ ma wartość trzyczasową. — Albo wiersz:

„Z ogrodu|wej altany|| wojewo|da zdyszany — Bie-
żysz w za|mek z wściekło|—ścią i trwogą.“

Są to joniki a minore; — w dwóch krótszych wierszach pierwszy z dwóch joników jest skrócony (katalektyczny), w trzecim wierszu, dłuższym, zawierającym trzy joniki dwa pierwsze są skrócone.

Zgłoski akcentowane przed skróceniami, jako zastępujące drugą akcentowaną jonika a minore mają wartość czteroczasową. — Ich przedłużenia uwydatniają się w śpiewie tej ballady. Wiersze takie skrócone w środku nazywają się *asynartetycznemi* (przerzywanemi).

3) Przerzucenie akcentów, tak zwana *anaklasis*, — zwykle chorjamb zamiast dwóch jambów. Np. w wierszu: „Coraz to ciem-niej, wiatr północny chłodzi“ (jeśli się go uważa za pentapodję jambiczną. ściśle: hexapodję jambiczną katalektyczną, jako zawierającą 5 jambów i połowę szóstego).

4) Różne sposoby łączenia rytmów, czego niektóre przykłady znajdują się w odach Horacego.

Ważne jest również *znaczenie pedagogiczne* przekładów rytmicznych. — Jako oryginały czytamy utwory klasyczne zwykle tylko w szkole, w późniejszych latach życia brak na to przeważnie czasu. Nawet w szkole może nauczyciel przeczytać z uczniami zaledwie drobną część utworów jakiegoś poety. Z krótkiej tej nauki pozostaje zwykle na resztę życia jedynie wspomnienie utykania na trudnej akcentacji greckiej a jeszcze więcej na skróceniach łacińskich przy głośnem czytaniu szkolnem (czyli tzw. skandowaniu). Treści zazwyczaj się nie pamięta. — O ile łatwiej zrozumie uczeń formę oryginału w dobrym przekładzie rytmicznym, zwłaszcza, jeśli nauczy się wygłosić go odpowiednio, zaznaczając tylko z lekka budowę strofy (przez oddzielanie od siebie wierszy), z pamięci, jako deklamację. — Również przyczyni się taki przekład do uzupełnienia znajomości rozmaitych form w innych utworach tego autora. — Przyszły poeta skorzysta niewątpliwie z tej wiedzy zaczerpniętej w czasach szkolnych.

„Wybór pieśni Horacego“ w mojem tłumaczeniu zawiera wszystkie formy używane w liryce przez tego poetę.

Pienieważ forma służy w dziele artystycznym do wywoływania odpowiedniego nastroju, stąd jest tak silnie spojona z treścią dzieła, że bez użycia tej samej formy w przekładzie utworu poetycznego nie można nigdy wywołać wrażenia odpowiadającego pierwowzorowi.

Dlatego w przekładzie liryków Horacego trzymałem się ściśle form tych utworów, bo tłumaczenie poety, który najwięcej chlubił się tem, że

„eolski śpiew

Pierwszy zgodził ze słów dźwiękiem italskim“, jeżeli jest wykonane w jakiejkolwiek innej formie, nie może dać wyobrażenia o tej stronie jego twórczości. — Strof Horacego, złożonych z wierszy o stałym, ściśle oznaczonym rytmie, nie można zmieniać na całkiem odmienne strofy z wierszy zgłoskowych o zupełnie swobodnym, najrozmaitszym rytmie z dodaniem obcych poezji klasycznej rymów. Wprawdzie przekład mój zawiera kilka utworów rymowanych z zachowaniem ich rytmu, ale tylko dla okazania modernizacji strof i łatwiejszego zapamiętania ich układu, w celu użycia ich niekiedy w poezji oryginalnej. — Chodziło mi przytem o okazanie, że przekład taki w bogatym i giętkim języku, jak polski, jest możliwy.

Pod względem wierności-przekład jakiegokolwiek poety wierszem, jak wiadomo, nigdy

nie może być dosłowny. Przekład rymowany musi nawet odbiegać nieraz daleko od słów autora, właśnie z powodu rymów. Lecz wcale też nie chodzi o dosłowność. Przekład powinien robić wrażenie oryginału. Zależać musi tylko na tem, aby w przekładzie był oddany, o ile możności najściślej, tok myśli oryginału, ale w zwrotach właściwych językowi polskiemu. — Zwroty te, o ile się tyczą utworów Horacego, należy wybrać takie, któremi mógłby się posługiwać wytworny poeta, gdyby na dworze Cezara Augusta mówiono dzisiejszym językiem polskim. — Nie sędzę więc, żeby stosowne było niezrozumiałe archaizowanie języka, przemawianie jak poczcwy hreczkosiej na zagrodzie, lub (bo i to się trafia) anachronizmy. — Myśl zaś wiersza można uwolnić nieraz od balastu mitologicznego, z którym zresztą sam Horacy często się obchodził bardzo swobodnie.

Tak wykonane tłumaczenie może nie będzie filologiczne, ale będzie dostępnejsze dla szerokiego ogółu, że tak powiem, aktualniejsze i będzie przemawiało łatwiej do wrażliwego na poezję, a więc spełni właśnie najważniejsze zadanie.

Tego tłumacz powinien sobie życzyć i starać się to osiągnąć.

Dr. TADEUSZ WĘCLEWSKI



Literatura.

- 1). R. Westphal — Griechische Metrik. Leipzig. 1868.
- 2). „ „ Aristoxenes von Tarent. — Melik
u. Rhytmik des klass. Hellenenthums Leipzig.
1883. — Rozbiory rytmiki ze stanowiska
muzycznego.
- 3). Dr. Josef Král. Recka a rimska metrika. Praga 1906.
- 4). Paul Masqueray. — Griechische Metrik. Leipzig 1907.
- 5). U. v. Wilamowitz — Muellendorf — Griechische
Verskunst. Berlin 1921. Zapatrywania autora
na historję wierszy greckich.
- 6). Paul Maas. — Griechische Metrik. Berlin 1923. —

Autorowie polscy:

- 1). Ludwik Jenike. — O rytmiczności języka polskie-
go. — Warszawa. 1865.
- 2). Stanisław Mleczko. — Serce a heksametr —
Warszawa — 1901.

Biblioteka Śląska w Katowicach
ID: 0030001782208



I 36010