

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria XV (2015)

ISSN 2081-1853

**Wojciech Kopek**

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

## Bellum civile, bellum externum.

### Ambiwalencja obrazów wojny w twórczości Horacego

*Miecze – do kraju obrony potrzebne –  
Myśmy wbijali w piersi własnych ziomków.*

Horacy

Okres „rewolucji rzymskiej”<sup>1</sup>, na który przypadło życie Kwintusa Horacjusza Flakusa, był czasem wzmożonych działań wojennych w granicach imperium rzymskiego, co znalazło swoje odbicie w ówczesnym dyskursie poetyckim. Artykuł zmierza do wyjaśnienia rozbieżności w ujęciu zjawisk wojny domowej (*bellum civile*) i zewnętrznej (*bellum externum*) na podstawie zestawienia ody II 7 i III 2, epody 9 i ody I 37 oraz w szerszym ujęciu „ód rzymskich” z bratobójczym mitem o Remusie i Romulusie. Utwory te i motywy są istotne ze względu na postać Oktawiana Augusta<sup>2</sup>, który w wyniku wygranych walk z pozostałymi członkami drugiego triumwiratu i „obrońcami republiki” stworzył pryncypat<sup>3</sup>.

Dyskusję nad relacją poety i Oktawiana rozpoczął już Swetoniusz w *Żywocie Horacego*. Z jednej strony ukazał go jako klienta Mecenasas<sup>4</sup>, z drugiej cytował list pirncepsa, w którym ów skarżył się: „Musisz wiedzieć, że gniewam się na Ciebie, bo w większości tego typu utworów [satyr] do mnie w ogóle się nie zwracasz. Czy obawiasz się, że wśród potomnych przyniesie ci hańbę, gdybyś został uznany za członka mego domu?”<sup>5</sup>. Warto zauważyć, że użyty w oryginale przymiotnik *familiaris* (także: *parasitica/regia mensa*) nie opisuje więzi przyjaźni, ale odnosi się do rzymskiego stosunku: klient – patron. *Familia* rzymska składała się nie tylko z członków

<sup>1</sup> R. Syme, *Rewolucja Rzymska*, przeł. A. Baziór, Poznań 2009.

<sup>2</sup> Gaius Octavius Thurinus, od 44 r. (adopcja przez Juliusza Cezara) Gaius Iulius Caesar Octavianus. Należy zauważyć, że znaczna część wydarzeń, do których odnosi się artykuł, rozegrała się przed przyjęciem przez przyszłego princepsa tytułu „Augusta” (16 stycznia 27 roku p.n.e.).

<sup>3</sup> W. Eck, *The Age of Augustus*, przeł. [z niem.] D. Lucas-Schneider, Singapore 2007, s. 46-76 (Zarys „pryncypatu” stworzono w latach 29-27 p.n.e.).

<sup>4</sup> A. Wójcik, *Talent i sztuka*, Wrocław 1986, s. 26.

<sup>5</sup> Caius Suetonius Tranquillus, *De Poetis: Vita Horati*: “Irasci me tibi scito, quod non in plerisque eius modi scriptis mecum potissimum loquaris; an vereris ne apud posteros infame tibi sit, quod videaris familiaris nobis esse?” [przeł. aut.].

rodziny, ale także ludzi niespokrewnionych o niższym statusie, zwanych *clientes* bądź w szerszym znaczeniu *familiares*<sup>6</sup>. A zatem August chciał postawić Horacego w zależności od siebie, w roli klienta swego domu. I przed tym wzbraniał się liryk.

Od potępienia służalczości do apologii poety można w literaturze przedmiotu odnaleźć wszelkie odcienie tej relacji<sup>7</sup>. Niemniej faktem jest, że princeps domagał się włączenia jego osoby do literatury. Było to jednoznaczne z wprowadzeniem doń, odpowiednio ukierunkowanej, tematyki politycznej<sup>8</sup>. W praktyce przybierała ona różnorodne postaci: od dosłowności do form bardziej zawołowanych, co daje asumpt do postawienia pytania o relację między (auto)cenzurą, propagandą i autonomią poetycką<sup>9</sup>.

Do propagandowej płaszczyzny sztuki wojennej odwołuje się oda II 7 poświęcona towarzyszowi broni. W walce między Oktawianem a Antoniuszem o wyobraźnię społeczeństwa najważniejsze stało się żonglowanie wizerunkami bogów, przeciwstawienie dwóch sił: Apollona – ładu i Dionizosa – chaosu. Apollonem był Oktawian, Dionizosem, bóstwem ze wschodu, był Antoniusz<sup>10</sup>. Nie jest przypadkiem, że podmiot w odzie II 7 został ocalony przez Merkurego:

Z tobą poznałem Filippi i szybką  
ucieczkę gubiąc niechlubnie swą tarczę  
gdy opór męźnych złamano a butni  
trafieni z tyłu gryźli piasek hańby

Lecz mnie Merkury nakrywszy obłokiem  
przerażonego uniósł z pola bitwy  
z dała od wroga a ciebie wzburzona  
fala na nowo wciągnęła w wir wojny<sup>11</sup>.

Twórcy nazywani bywali *viri Mercuriales*, co można przełożyć jako „ludzie Merkurego”. Był on opiekunem poetów lirycznych<sup>12</sup>, uosabiał retoryczną siłę

<sup>6</sup> J. F. Gardner, *Family and Familia in Roman Law and Life*, Oxford 1998; R. P. Saller, „*Familia, Domus*”, and the Roman Conception of the Family, „Phoenix” 1984, vol. 38, nr 4, s. 336–355.

<sup>7</sup> Zob. R. Frieman, *Horace's attitude toward Roman civil war and foreign war*, Ottawa 1972, s. 125–127; P. Bowditch, *Horace and the Gift Economy of Patronage*, Berkeley 2001, s. 10–14.

<sup>8</sup> Zob. R. Syme, dz. cyt., s. 493 n.

<sup>9</sup> Por. W. Kopek, *Parcus deorum cultor... (Carm. I 34) Horacy wobec religijnej propagandy Augusta*, [w:] *Propaganda w starożytności*, red. B. Kołoczek, Kraków 2014, s. 86–104.

<sup>10</sup> W. Eck, dz. cyt., p. 43, 72; R. Syme, dz. cyt., s. 456.

<sup>11</sup> Przekłady wg: Kw. H. Flaccus, *Dzieła wszystkie*, oprac. O. Jurewicz, t. I, Wrocław 1986.

<sup>12</sup> Zob. T. Hemingson, *Custos Viri Mercurialis. Faunus in the Odes of Horace*, Madison 2008, s. 72.

przekonywania oraz pełnił rolę psychopompa – sprowadzał dusze do Hadesu<sup>13</sup>. A zatem postać Merkurego/Hermesa w autoironiczny sposób ewokuje perswazyjną funkcję strachu przed śmiercią, gdyż pojawienie się bóstwa zwiastowało raczej zgon niż ocalenie. Jednak w perspektywie wojny i amnestii („któż tobie zwraca dziś prawa Kwiryty/ziemię ojczystą i niebo Italii?” II 7, 3) nieuchronnie pojawia się kontekst polityczny. Obydwu stronnictwom patronowali bogowie powiązani z Hermesem. Zarówno Apollon, jak i Dionizos byli opiekunami literatury, reprezentując dwa istotne elementy: apolliński, oznaczający harmonię sztuki oraz dionizyjski, określający jej żywiołowość. Łączyły ich także mity narodzin. Apollonowi Hermes, wkrótce po przyjściu na świat, ukradł woły, a schwytany na gorącym uczynku podarował bogu wymyśloną przez siebie lirę na znak zgody. Ów odwdzieczył się kaduceuszem, przedstawianym jako laska opleciona dwoma węzami. Opowieść głosi, że Hermes rzucił kaduceusz między walczące węże, które dzięki jego mocy zawarły pokój. W stosunku do Dionizosa odgrywał rolę opiekuna ocalającego noworodka przed śmiercią z rąk zazdrosnej Hery<sup>14</sup>. Reprezentował, więc trzy istotne w twórczości Horacego wartości: poezję (niejako „złoty środek” między skrajnościami), zgodę i opiekę<sup>15</sup>.

Przeplatające się elementy mityczne i polityczne w kontekście motywów bakchicznych (w. 17–27) ukazują bohaterów utworu – weteranów wojny domowej między Oktawianem-Apollonem a Antoniuszem-Dionizosem – jako ludzi wmieszanych, trochę jak Merkury, w wielkie sprawy władców-bogów. Utwór nie jest pieśnią zwycięzców ani przegranych, lecz rodzajem *epibaterion*, pieśni powrotu i ocalenia.

A zatem obraz wojny w odzie II 7 konstruuje motywy: zagrożenie życia, walka z nudą poprzez pijaństwo, cienka linia między odwagą a tchórzostwem, panika w walce, a przede wszystkim zaś przyjaźń między towarzyszami broni, którzy ostatecznie opowiedzieli się po przeciwnych stronach konfliktu (*amicitia*, w. 5 *sodalis*, w. 28 *amicus*). W ten sposób zmagania militarne stanowią nie temat główny, lecz jedynie tło, metaforę zmagania człowieka ze swym losem. Powrót przyjaciela jako Kwiryty oznaczał nową szansę w ojczyźnie. Amnestia przywracała go społeczeństwu. Mógł korzystać z pełni przysługujących wolnym ludziom praw. Stąd wspomniana po latach wojna nie wzbudza bitewnych nastrojów, podnosi jedynie wartość pokoju, *Pax Augusta*. Podmiot wyraźnie zaznacza w retorycznym pytaniu, że ów powrót towarzysz zawdzięcza, chcąc nie chcąc, zwycięzcy.

Wojenną tematykę ód II 7 i III 2 podkreśla także metrum: strofa alcejska, którą stworzył Alkajos, poeta znany z podejmowania tematów wojennych i biesiadnych<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> *A Companion to Greek Religion*, red. D. Ogden, Oxford 2007, s. 45–8, 62–4, 91 n., 210 n., 418 n.

<sup>14</sup> *Homerika*, tłum./oprac. W. Appel, Warszawa 2007 [zob. Hymn do: Dionizosa, Apollona, Hermesa].

<sup>15</sup> Hor. *carm.* I 10; I 12; I 14; III 1–6; IV 5; IV 15.

<sup>16</sup> *The Cambridge History of Classical Literature*, red. P. Easterling, B. Knox, vol. I, Cambridge 1985, s. 209 n.

O ile zatem pieśń II 7 oscyluje między wojną a ucztą, o tyle oda III 7 jest zdecydowanie bardziej poważna. Porównanie tych utworów może przebiegać na trzech płaszczyznach: moralizatorskiej, religijnej i militarnej (odwaga – tchórzostwo, śmierć – zachowanie życia).

Od pierwszych wersów podmiot przyjmuje rolę nauczyciela młodzieży, moralisty, pedagoga, który wyznacza zasady postępowania i ideały w ćwiczeniach wojskowych, przygotowujących do znoszenia trudów wojennych (III 2, 1-2):

Niechaj się dziarski chłopiec uczy bez szemrania  
Znosić twarde ubóstwo przez karność wojskową.

Jak bardzo ujęcie wojny w teorii różniło się od praktyki ukazuje cytat z ody II 7, 6–8:

Winem skracaliśmy dni zbyt przewlekłe  
wonny olejek syryjski malobatr  
nadawał połysk uwieńczonym włosom.

Skontrastowanie, poprzez motyw „uczty”, zdeprawowanego legionu armii Brutusa z karnością „prawdziwie” rzymskiego legionu, który mają uformować młodzieńcy, wskazuje jednoznacznie na morale obydwu jednostek. Sytuuje to odę II 7 po stronie antywartości (z perspektywy rzymskiej tradycji wojskowej), natomiast odę III 2 po stronie wartości. Istotą utworu jest restauracja *virtus Romana*, polegająca na męstwie w walce oraz nieuchylaniu się od obowiązków (*officium*) (w. 17–20):

Cnota w brudnych wyborach kłęski nie znająca,  
Nie skażonymi nigdy zaszczyty jaśniej,  
Nie przyjmuje urzędów ni ich nie odtrąca  
Wedle tego, jaki tam w tłumie wiatr powieje.

Różnice można zaobserwować także w odniesieniu do religii. W odzie II 7 poeta odnosił się do zawłaszczonej przez politykę triumwirów „religii poetów”, natomiast w III 2 przywołał religię misteryjną i wartość *pietas*, współtworzącą ideał *vir Romanus*. Wartość tę reprezentuje tajemnica kultu Ceres-Demeter, odwołująca się do nakazu milczenia o sekretach misteriów eleuzyńskich (w. 25–29)<sup>17</sup>.

Istotne jest zestawienie kluczowych dla utworów motywów „porzucenia tarczy” i „śmierci za ojczyznę”. O ile bowiem w odzie II 7 podmiot w ogóle nie jest zawstydzony swą ucieczką, gdyż nie miał zamiaru umierać za Brutusa, o tyle w odzie III 2 czytamy:

Słodko jest i chwalebnie dać życie w ofierze  
Za ojczyznę... A przedsię śmierć równie nadchodzi

<sup>17</sup> *A Companion to Roman Religion*, red. J. Rüpke, Singapore 2007, s. 227, 279, 408.

I człeka tchórzliwego, a także się bierze  
Do drżących kolan oraz trwożnych grzbietów młodzi.

Wydaje się jednak, że motyw „porzucenia tarczy” nie jest jedynie żartem, stanowi raczej manifest porzucenia niegodnej walki bratobójczej. Czy zatem analizowane ody stanowią rozłam, paradoks w poezji Horacego, czy może wręcz przeciwnie, są wyrazem poetyckiej konsekwencji w ujęciu tematu wojny?

Przed wszystkim należy zaznaczyć, że każdy z utworów odnosi się do odrębnego uniwersum wartości. Dla pieśni II 7 kontekstem jest walka bratobójcza, którą w epodach Horacy wiązał z mitem Romulusa i Remusa (ep. 7, 17–20):

Tak jest! Naród nasz losy ścigają posępne  
i bratobójstwa ohydna zakąła,  
odkąd krew niewinnego Rema się polała,  
klątwę na wieki rzucając następne.

We wczesnej twórczości, w epodzie 7 datowanej na rok 39<sup>18</sup>, 16 wojna domowa została oceniona negatywnie jako *fatum*, klątwa i przeznaczenie Rzymu. Z drugiej strony w odzie III 2 Horacy odnosi się do wojny prowadzonej poza granicami imperium, wojny zdobywczej, budującej potęgę państwa. I w tym sensie jest ona gloryfikowana, ukazywana w heroicznej konwencji epickiej, mimo iż opracowana lirycznie. Poprzez *virtus* nawiązuje do etosu wojny słusznej, której prowadzenie przysparza chwały.

Można zatem stwierdzić, że w systemie wartości horacjańskich, w sytuacji idealnej, relacja między ujęciem wojny domowej i zewnętrznej jest czarno-biała. Komplikuje ją pojawienie się patrona. Nacisk ze strony Oktawiana powoduje, iż w twórczości rzymskiego wieszczka następuje rozłam wewnątrz artystycznej koncepcji *fas* i *nefas*, czyli tego co godne i niegodne – wojny słusznej i wojny domowej. Ta przemyślana koncepcja ambiwalentnie ujętej wojny wobec ingerencji pozaliterackiej rodzi kolejną, wewnętrzną ambiwalencję. Albowiem negatywnie pojęta wojna domowa musi zostać dowartościowana w propagandowym obrazie bitwy pod Akcjum, która została wykreowana na wspaniałe i przełomowe zwycięstwo<sup>19</sup>. Usiłowanie zachowania autonomii poetyckiej<sup>20</sup>, przy jednoczesnych roszczeniach princepsa, zrodziło w twórczości Horacego szereg utworów, które z rozłamu między koncepcją literacką a aspektem propagandowym uczyniły obiekt gry literackiej w teatrze horacjańskich masek<sup>21</sup>. Horacy rozłam ten, niejako „błąd artystyczny” wewnątrz koncepcji, uczynił zauważalnym właśnie po to, by ukazać zasady

<sup>18</sup> Kw. H. Flaccus, dz. cyt., s. 406.

<sup>19</sup> Zob. P. Zanker, *The Power of Images in the Age of Augustus*, Ann Arbor 1988, s. 79 n.

<sup>20</sup> L. Roman, *Poetic Autonomy in Ancient Rome*, Oxford 2014.

<sup>21</sup> Zob. G. Highet, *Masks and Faces in Satire*, „Hermes” 1974, nr 102, s. 321–337.

prowadzonej gry. Gry, w której stawką była jego tożsamość artystyczna i intelektualna niewola w razie przegranej.

Początki koncepcji *fas – nefas* i wspomnianego rozłamu można dostrzec we wczesnej, utrzymanej w konwencji bakchicznej, epodzie 9. Rozpoczyna ją pytanie o to, kiedy będzie można świętować zwycięstwo Oktawiana nad Kleopatram i Antoniuszem, tak jak niedawno świętowano pokonanie Sekstusa Pompejusza (r. 36). W dalszej części podmiot „opowiada” o bitwie pod Akcjum i wzywa do przygotowania triumfu dla cezara, którego stawia ponad znakomitymi rzymskimi wodzami. Utwór o kompozycji klamrowej, rozpoczęty pytaniem o stosowną porę libacji, kończy wezwanie do napełnienia pucharów.

Pierwsze pytanie sytuuje wiersz między dwiema potęgami – Apollinem i Dionizosem:

Kiedyż Cekuba, co do uczt jest przeznaczony  
Odświętnych, Cezarową chwałą ucieszony,  
W pysznym domu – co miłym Jowiszowi zda się –  
Popiję razem z tobą, zacny Mecenasiu,  
Przy czym lira dobędzie wespół z fletnią brzmienia,  
Głosząc – tamta doryckie, ta frygijskie pienia [...].

We fragmencie pojawiły się dwa instrumenty: lira, tradycyjnie reprezentująca Apolla, i *tibia*, gr. *aulos*, który odnosił się do Dionizosa<sup>22</sup>. Najlepszym dowodem na ich przeciwstawienie jest pojedynek Apollona z Marsjaszem. Bóg grał wówczas na lirze, faun na aulosie. Różniła ich nawet skala muzyczna gry. O ile bowiem Apollo reprezentował racjonalnego, chłodnego ducha harmonii, wyrażonego liczbą greckie-go piękna – skala dorycka, o tyle Marsjasz obcego, barbarzyńskiego, irracjonalnego ducha dionizyjskiej namiętności i podniecenia – skala frygijska (*carmen barbarum*). Interpretowany utwór odnosi się do starcia dwóch potęg: Oktawiana i Antoniusza<sup>23</sup>. Stosunek podmiotu do tych „boskich” potęg wyraża sarkastyczna uwaga o haniebnie przegranej bitwie morskiej przez Pompejusza, który kazał zwać się synem Neptuna (sic!), a w swej bucie już przed bitwą przygotował kajdany dla pokonanych. Jest to zapowiedź starcia pod Akcjum między Oktavianem oraz Antoniuszem i Kleopatram. W kolejnych wersach hańba z wojsk Pompejusza przenosi się na ludzi Antoniusza, którzy poddali się władzy kobiety i przyjmują rozkazy od eunuchów z jej otoczenia. Fragment ów (w. 11–20) ma podwójną wymowę. Z jednej strony okrzyk *eheu* – biada! – wprowadza klimat rozpacz, z drugiej zwrot *Romanus emancipatus feminae* nawiązuje do fabuły komedii nowej. Otóż *emancipare* oznacza wyjście spod władzy ojcowskiej (*emancipatio*), co było oznaką samodzielności prawnej. W stronie zwrotnej jednak znaczyło oddanie się pod czyjąś władzę. Do tej ambiwalencji odnosiła się komedia nowa, budując postaci młodzieńców, którzy będąc na granicy zależności

<sup>22</sup> Zob. J. Landels, *Music in Ancient Greece and Rome*, London 2000, s. 86–109, 148–162.

<sup>23</sup> P. Zanker, dz. cyt., s. 44 n.

od ojca i hetery, bezwolnie oddawali się, za sprawą jej machinacji, pod władzę kobiety. W komedii Plauta *Siostry* w rozmowie z tytułowymi Heterami (*Meretrices*) młodzieniec *Pistoclerus* mówi (w. 92): *mulier, tibi me emancupo* (kobieto, oddaję się pod twoją władzę). Jest to scena, w której sprytna *meretrix* wyłudza od naiwnego młodzieńca pieniądze. Dwór Kleopatry ciągnący z wojskiem staje się w pewnym sensie domem publicznym, domeną hetery i eunucha. Horacy tworzy więc kontekst komediowy, w którym Rzymianie (Antoniusz) grają nie tyleż haniebną, co komiczną rolę naiwnego młodzieńca, a Kleopatru sprytnej, chciwej hetery.

Także sama bitwa została lekceważąco ograniczona do epizodu przejścia oddziału Galatów na stronę cezara, co miało zmusić zniewieściałą, tchórzliwą flotę do ucieczki. W utworze ma to wymiar „moralny”, gdyż nawet wojsko barbarzyńców nie mogło znieść upadku Rzymian pod wodzą Kleopatry. Minimalizacja postaci Antoniusza, oddanie całej władzy Kleopatrze, przy jednoczesnym zwróceniu uwagi na barbarzyński skład znajdujących się pod ich komendą zhańbionych rzymskich oddziałów (Galaci), zmierzało do przedstawienia tego konfliktu jako wojny zewnętrznej (*bellum externum*), a nie domowej (*bellum civile*). Wyraźnie zamiar ten ukazuje słownictwo: w. 6 *barbarum*; w. 19 *hostilium*; w. 27 *hostis*. Zarówno Cyceron, jak i Warron tłumaczyli termin *hostis* (wróg) jako *peregrinus* – cudzoziemiec, człowiek spoza społeczności<sup>24</sup>. Pokonani wrogowie są obcymi, do których nie przykłada się rzymskiego systemu wartości, a więc walka z nimi jest wojną słuszną. Stąd też oczywistym staje się wezwanie do triumfu (w tekście upersonifikowanego bóstwa), najwyższego z rzymskich zaszczytów: *io Triumphe*. Stanowi to wywyższenie Oktawiana ponad sławnych wodzów: Gajusza Mariusza, który pokonał Jugurtę, i Scypiona Afrykańskiego, walczącego z Kartaginą i Hannibalem. Oprócz elementu panegirycznego, porównanie zmierza do ustanowienia paraleli między prowadzonymi przez nich wojnami zewnętrznymi a wojną prowadzoną przez cezara.

Całości epody 9 dopełnia obraz pędzonej przeciwnymi wiatrami, szukającej schronienia floty. Kołysanie wywołuje chorobę morską, więc podmiot woła o Cekuba, którym na początku miał świętować zwycięstwo, a teraz usiłuje powstrzymać mdłości. Cóż mają oznaczać te mdłości w obliczu wielkiego triumfu? I w jaki sposób „pomoże [Cekub] rozwiązać troskę i strach o sprawy Cezara słodkim Lyeusem” (w. 37–38). Gra słów z w. 38 *solvere Lyaeo* (łac. *solvere* i gr. *lyein* oznacza „rozwiązać”) wprowadza przydomek Bakchusa – Lyaeus, czyli „ten, który rozwiązuje, lub uwalnia od troski i niepokoju”. W tym wypadku wino stanowi panaceum zarówno na dolegliwości ciała, jak i ducha. W zakończeniu następuje wyjście poza „wieloznaczności” tekstu. W tym momencie znika relacja Dionizos – Antoniusz, znikają problemy Oktawiana, znika Kleopatra. Lyaeus staje się tym, czym był zawsze w poezji jambów i uczy – winem dającym zapomnienie.

Zupełnie inny klimat ma oda I 37, *epinikion*, pieśń zwycięstwa pisana na cześć wodza triumfującego pod Akcjum i na zgubę Antoniusza. Najważniejszą postacią utworu jest Kleopatra. Rzym wypowiedział wojnę królowej Egiptu w roku 32, po

<sup>24</sup> Cicero, *De officiis*. 1, 12, 37; Varro, *De Lingva Latina*, lib. 5, 1; 3.



tym, jak Antoniusz, związany formalnie z Oktawią, siostrą cezara, bez rozvodu podjął decyzję o poślubieniu Kleopatry. Wówczas w imperium zaczęto szerzyć propagandę antyegipską, której głównym argumentem było, jakoby Kleopatra zamierzała zburzyć Kapitol i doprowadzić do upadku Rzymu. Nic więc dziwnego, że na wieść o zwycięstwie podmiot wykrzyknął przysłowiowe: *Nunc est bibendum*. Jakże różni się ta uczta od opisanej w odzie II 7. Tu biesiadnicy piją, dającego radość w dniu zwycięstwa, cekuba, tam pili wino massyckie, zsyłające zapomnienie w dniu amnestii po klęsce. Tam Brutus skojarzony z walką, ciągłym ocieraniem się o śmierć, tu Oktawian, który spada jak jastrząb na pierzchające w popłochu statki, porównane do rozbiegających się zajęcy. Horacy, odnosząc się w obu utworach do motywów homeryckich (Il. XVII 467–73), wykorzystał konwencję epicką do nadania wydarzeniom klimatu heroicznego w starciu obcych, wrogich potęg. Pomogło to zatrzeć w odzie I 37 fakt, że pod Akcjum Rzymianie walczyli przeciw Rzymianom<sup>25</sup>.

Warto zatrzymać się jeszcze nad epitetem Kleopatry *fatale monstrum* (w. 21). Otóż w religii rzymskiej *monstrum* oznaczało znak złowieszczy. Przy połączeniu z przymiotnikiem *fatalis* odnoszącym się do *fatum*, czyli losu polegającego na nieuchronności śmierci<sup>26</sup>, postać Kleopatry nabiera w utworze wymiaru mitycznego, nawet mistycznego jako zapowiedź straszliwej zagłady dla Rzymu. Koresponduje to w utworze z innym obrazem królowej – upitej winem, szalonej menady z orszaku Antoniusza-Dionizosa (w. 12–15 *ebria, furorem [...] mentemque lymphatam Mareotico*). Pośrednio jednak jest to laudacja przyszłego Augusta, który występuje jako augur, odwracający od państwa klątwę. Zwłaszcza, że pełnił on szereg funkcji sakralnych i aspirował do boskiej proveniencji. W ten sposób na obraz triumfalnej wojny słusznej został nałożony kolejny element ze sfery religijnej.

Zestawienie ujęć wojny, przypisanych im wartości i antywartości ukazuje rozłam w poezji Horacego, spowodowany pozaliterackim wpływem Mecenasa i Oktawiana. Pierwotna koncepcja, widoczna w najwcześniejszych utworach, polegała na prostej i harmonijnej (doskonałej wg antycznej teorii piękna<sup>27</sup>) koncepcji *fas* i *nefas*. *Fas*, czyli to, co godne, co nie budzi nienawiści bogów, nie powoduje *hybris* i nie sprowadza klątwy, to wojna obronna i zdobywcza. Zaprzeczeniem tego staje się wojna bratobójcza – wypełnienie klątwy, jaką ściągnął na Rzym Romulus, zabijając brata, którego śmierć legła u podstaw świętości *pomerium*. Koncept wojny sprawiedliwej (*iustum, externum bellum*) w czasach poety miał naturę raczej prawną, polityczną niż religijną<sup>28</sup>. Horacy w ujęciu poetyckim, w którym dużą rolę odgrywały

<sup>25</sup> J. Carter, *The Battle of Actium*, New York 1970, s. 203 n.

<sup>26</sup> J. Luce, *Cleopatra as Fatale Monstrum*, „The Classical Quarterly” 1963, vol. 13, nr 2, s. 251–257.

<sup>27</sup> W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2011, s. 132 n.

<sup>28</sup> Podstawy konceptu „słusznej wojny” sięgają antyku, szczególnie pism Cycerona (Att. VII 14, 3; Att. IX 19, 1; Deiot. 13; In Caecil. 63; Off. I 36; Phil. XI 37; Phil. XIII 35; Prov. 4; Rep. II 31; III 35). Zob. E. Badian, *Roman Imperialism in the Late Republic*, Oxford 1968, s. 11–12; R. J. Delahunty, J. Yoo, *From Just War to False Peace*, 13 *Chi. J. Int'l L.* 1, 2012, s. 7–10; W. V.



odniesienia do bogów i prodigiów, stworzył koncept znacznie bardziej religijny, opierający się nie na prawie ludzkim (*lex*) i nie do końca na poczuciu sprawiedliwości (*ius, iustitia*), lecz na prawie boskim. Ci, którzy pogwałcili ten porządek, wszczynając wojny domowe, *scelesti* (ep. 7, 1), zniszczyli jednocześnie kruchy pokój między ludźmi a bogami (*pax deorum*). W ten sposób totalna wojna zawładnęła kosmosem, obejmując sferę boską i ludzką. Rolą poety jest przywrócenie pokoju. Współgra to z koncepcją podmiotu horacjańskiego – wieszczka (*vates*) partycypującego w obydwu sferach, który dostrzega i wyjaśnia znaki, jakimi obwieszczają ludziom swą wolę bogowie (*auguria*). W ten sposób poeta staje się więcej niż nauczycielem, jest mediatorem między ludźmi a bogami, bogami również w ich ziemskich wcieleniach, jakim był Oktawian August.

Dwa typy wojny, dwie postawy wobec bogów, dwie szale wagi sprawiedliwości i niesprawiedliwości stanowiły idealny koncept artystyczny. Jego piękno zburzyły czynniki zewnętrzne wobec autonomii literackiej. Zatarło ostre dotąd granice między wojną domową a zewnętrzną, niedawni zbrodniarze (ep. 7) stali się zbawcami Rzymu (*car. I, 2*), negatywnie pojęta wojna domowa musiała zostać dowartościowana w propagandowym ujęciu bitwy pod Akcjum. Lecz Horacy nie zrezygnował z autonomii swej sztuki. Aby zachować równowagę, wykorzystał wszystkie możliwe środki artystyczne i chwytły retoryczne, by zatuszować fakt, że oto Rzymianie świętują klęskę i śmierć Rzymian. Utwory takie jak epoda 9 i pieśń I 37 świadczą, że zabieg ten nie był podyktowany jedynie polityczną i religijną racją cezara, ale przede wszystkim głęboką potrzebą zachowania własnej, autonomicznej literacko-koncepcji sztuki.

W takim wypadku można zapytać, dlaczego Horacy w ogóle podjął temat wojny, trudną kwestię polityczną, historiozoficzną, i nie porzucił jej po pierwszych próbach nacisku? Badacze wskazują przede wszystkim na polityczny aspekt relacji August – Mecenaz – Horacy. Niemniej istnieje możliwość odmiennego ujęcia tej kwestii. Albowiem od początków istnienia „krytyki literackiej” poezja nakazywała samej sobie zaangażowanie społeczne, z niej samej wypływał imperatyw „polityczny”, który stanowił podstawową kategorię ideału poety. Trudno powiedzieć, kto sformułował go pierwszy, ale wyraźna tematyka polityczna i wojenna towarzyszyła poezji od czasów archaicznych (np. Alkajos ok. 620–550 p.n.e.). Jeszcze przed Platonem i Arystotelesem na takiej podstawie Arystofanes w *Żabach* dokonał oceny dorobku Ajschylosa i Eurypidesa<sup>29</sup>. W agonie poetyckim zwyciężył Ajschylos, który dał obywatelom heroiczny wzór w niepewnym okresie wojny peloponeskiej, mogący zagrzewać ludzi do walki, w przeciwieństwie do Eurypidesa, który ukazywał życie codzienne, bezkompromisowo obnażając człowieka. To Ajschylos spełnił najważniejszy postulat literatury antycznej – *docere*. Jednym słowem, w czasie wojny

---

Harris, *War and imperialism in Republican Rome, 327–70 B.C.*, Oxford 1979, s. 163 n. (*Fetiales, ius fetiale* s. 166–175); A. Nussbaum, *Just War. A Legal Concept?*, „Michigan Law Review” 1943, vol. 42, nr 3, s. 453–479.

<sup>29</sup> *Sat. I 10* wyraźnie wskazuje na inspirację Arystofanesem.

Arystofanes stawiał na społeczny i polityczny wymiar literatury, pisząc: „Ajschylos: [...] powiedz, dla jakich powodów podziwia się męża-poetę? Eurypides: Z powodu mądrości i dobrych rad, bo przez nas lepszymi się stają/Obywatelami swych państw wszyscy ludzie”. I dalej: „A.: [...] poeta ukrywać winien, co szpetne,/A nie ukazywać wszem wobec i uczyć. Bo przecież jak dzieci nieletnie/Nauczyciel naucza co dobre, co złe, tak dorosłych naucza poeta. Więc mamy im mówić o rzeczach szlachetnych”<sup>30</sup>. Takie ujęcie nie odnosi się więc do Horacego – człowieka, obywatela, Rzymianina, konformisty, proskrybowanego, o czym możemy mieć jedynie mgliste pojęcie na podstawie twórczości, lecz do Horacego-poety, który ma swoje obowiązki wobec literatury. A ta, by zapewnić nieśmiertelność, bezwzględnie wymaga zaangażowania politycznego i społecznego, stanowiącego o wielkości poety w antyku. We wczesnym, greckim systemie arystokratycznym oczywiście było włączanie się twórców w życie społeczności, gdyż w pierwszym rządzie byli przedstawicielami klasy panującej, w drugim dopiero lirykami, jambografami etc. W późniejszej demokracji ateńskiej istniała wyraźna opozycja *polites* – *idiotes*, obywatel – osoba prywatna. Przy czym określenie *idiotes* było wyraźnie negatywne. W życie społeczne włączali się wszyscy: od rzemieślników, posiadaczy ziemskich do historiografów, sofistów i filozofów. Podobnie w Rzymie ośrodkiem życia i kultury było prowadzenie działalności politycznej, aczkolwiek w zupełnie innym ustroju – republikańskim. Tak się składa, że właśnie ten imperatyw wykorzystywali dążący do pełni władzy politycy, którzy wcześniej zauważyli propagandowe możliwości sztuki.

Oczywiście autocenzura, o której mówił w *Żabach* Ajschylos, jest wyborem autonomicznym. I chociaż Horacy podlegał różnym naciskom (literackim, politycznym), jego podmiot odczuwał dziejowy ciężar bycia Rzymianinem, gdyż przemawiał z pozycji zatroskanego stanem państwa obywatela – *civis Romanus*. Horacy nie przestrzegał do końca epikurejskiej maksymy „żyj w ukryciu”, zaangażował swoje pióro w politykę. Wobec zwycięstwa dyktatury ważnym stawało się położenie kresu walce wewnętrznej, które osłabiłyby państwo. I chociaż w części utworów można odczuć tęsknotę za republikańską wolnością słowa, ważniejsza dla poety okazała się ostatecznie wewnętrzna jedność i siła państwa wobec zagrożeń zewnętrznych. Ta przemiana, aczkolwiek inspirowana zasadą mecenatu „daję, abyś dał”, jest znakiem uformowania się poczucia rzymskiej tożsamości poety, syna wyzwolonego niewolnika o nieustalonym pochodzeniu, który, choć nie złożył ojczyźnie ofiary z życia, w ofierze złożył jej swoją wolność. Nie tyle ze względu na konformizm czy dla służby Augustowi, ile dla idei większej niż jakikolwiek ustrój polityczny, dla literackiej idei wiecznego *Imperium Romanum*, dla Rzymu władcy świata.

---

<sup>30</sup> Arystofanes, *Komedie*, przeł. J. Ławińska-Tyszkowska, Wrocław 1991, s. 406–410, w. 1008–10; 1053–55.

## Bibliografia

- Arystofanes, *Komedie*, przeł. Ławińska-Tryszkowska, Wrocław 1991.
- A Companion to Greek Religion*, red. D. Ogden, Oxford 2007.
- A Companion to Roman Religion*, red. J. Rüpke, Singapore 2007.
- Badian E., *Roman Imperialism in the Late Republic*, Oxford 1968.
- Bowditch P. L., *Horace and the Gift Economy of Patronage*, Berkeley 2001.
- Carter J., *The Battle of Actium*, New York 1970.
- Delahunty R., Yoo J., *From Just War to False Peace*, „Chicago Journal of International Law” 13.01.2012.
- Eck W., *The Age of Augustus*, przeł. D. Lucas-Schneider, Singapore 2007.
- Frieman R., *Horace's attitude toward Roman civil war and foreign war*, Ottawa 1972.
- Gardner J. F., *Family and Familia in Roman Law and Life*, Oxford 1998.
- Harris W., *War and imperialism in Republican Rome 327–70 B.C.*, Oxford 1979.
- Hemingson T., *Custos Viri Mercurialis. Faunus in the Odes of Horace*, Madison 2008.
- Hight G., *Masks and Faces in Satire*, „Hermes” 1974, nr 102.
- Homerika*, przeł./oprac. W. Appel, Warszawa 2007.
- Johnson T., *Horace's Iambic Criticism Casting Blame (Iambike Poiesis)*, Leiden 2012.
- Kopek W., *Parcus deorum cultor... (Carm. I 34) Horacy wobec religijnej propagandy Augusta*, [w:] *Propaganda w starożytności*, red. B. Kołoczek, Kraków 2014.
- Kw. H. Flaccus, *Dzieła wszystkie*, oprac. O. Jurewicz, t. I, Wrocław 1986
- Landels J., *Music in Ancient Greece and Rome*, London 2000.
- Luce J. V., *Cleopatra as Fatale Monstrum*, „The Classical Quarterly” 1963, vol. 13, nr 2.
- Nussbaum A., *Just War. A Legal Concept?*, „Michigan Law Review” 1943, vol. 42, nr 3, s. 453–479.
- Roman L., *Poetic Autonomy in Ancient Rome*, Oxford 2014.
- Saller R. P., *“Familia, Domus”, and the Roman Conception of the Family*, „Phoenix” 1984, vol. 38, nr 4.
- Shotter D., *Augustus Caesar*, London–New York 2005.
- Smith P., *Poetic Tensions in the Horatian Recusatio*, „The American Journal of Philology” 1968, vol. 89, nr 1, s. 56–65.
- Southern P., *Oktawian August*, przeł. D. Kozińska, Warszawa 2003.
- Syme R., *Rewolucja Rzymska*, przeł. A. Baziór, Poznań 2009.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2011.
- The Cambridge History of Classical Literature*, red. P. Easterling, B. Knox, vol. I, Cambridge 1985.
- Wójcik A., *Talent i sztuka*, Wrocław 1986.
- Zanker P., *The power of images in the age of Augustus*, Ann Arbor 1988.

## **Bellum civile, bellum externum. Ambivalence of war images in Horace's works**

### **Abstract**

The article aims at illustrating and explaining the ambivalence of images of just, external war (*bellum externum*) and civil, fratricidal war (*bellum civile*) in relation to the ancient literary theory and criticism, the phenomenon of political and cultural "patronage" and the political events of Augustan period. By analyzing the odes II 7 and III 2, epode 9 and ode I 37 the author argues that Horace's initial literary concept of presentation of civil and external war conventions as *fas/nefas* changes under the patronage. However, the poet himself, trying to preserve the poetic autonomy and meet the requirements of the ancient literary theory and criticism includes a new political and social situation in the sphere of his work.

**Słowa kluczowe:** Horacy, krytyka, wojna, mecenat, autonomia

**Key words:** Horace, criticism, war, patronage, autonomy