



FORMA GATUNKOWA ODY W ŁACIŃSKIEJ POEZJI JANA KOCHANOWSKIEGO (*LYRICORUM LIBELLUS*)

ELWIRA BUSZEWICZ
Uniwersytet Jagielloński, Kraków

Abstract

Forma gatunkowa ody w łacińskiej poezji Jana Kochanowskiego (*Lyricorum libellus*)

The aim of this study is to establish the place of Jan Kochanowski's *Lyricorum libellus* (1580) in the history of Polish renaissance neo-Latin ode presented against a wider European background. The development of this genre in this historico-literary period in Poland has received only fragmentary reporting, e.g., in relation to Horationism in literature or as a background for the vernacular ode. Yet, as Carol Maddison argues in her *Apollo and the Nine*, the neo-Latin ode is, in a sense, a new genre revived and newly "devised" by renaissance humanists. In her fundamental work, Maddison also presents the development of the ode and its variations in Italy and France. According to ancient patterns used by poets, Horatian odes (including Kochanowski's odes) can be divided into the "pindaric" and the "anacreontic-sapphic." To some extent this division coincides with the classification of odes as "political" or "private." Similar categorisation criteria adopted by various researchers (Zofia Głombiowska, Jacqueline Glomski, Józef Budzyński) may result in individual odes being assigned to several different categories. The first part of the paper, therefore, emphasises the identity of the neo-Latin ode and its status as a new genre strongly related to renaissance humanism. In the second part, the author attempts to assign particular poems from *Lyricorum libellus* to patterns indicated by Maddison, and deals with previous attempts at classification based on differentiating between political and private odes. She also underlines that Kochanowski frequently imitated both pindaric and anacreontic patterns through Horace. In the third part, the author analyses the strophic organisation of individual odes and their metre as well as their logical-rhetorical structure. The odes are here classified with regard to these criteria and interpreted in accordance with their historical context. The author pays close attention to the genre's borderline between ode and hymn, stylistic "nobilitation" of lyrical poems and the outright Horationism of the collection. Lastly,

she presents conclusions concerning the role of *Lycorum libellus* in the development of the ode. Before Kochanowski, a significant role in the evolution of the genre was played by the so-called “university ode,” which was popular in Silesian and German poetic circles, as well as in odes by Paweł z Krosna. Kochanowski’s odes, however, bear little resemblance to this stage of the development of the genre in Poland. Imitating Horace in the spirit of such poets as Michal Marullus or Giovanni Pontano, Kochanowski demonstrates a mature awareness of the neo-Latin ode, formed at the meeting-point of ode and hymn and constituting an element of a cycle organised in accordance with a certain idea.

Key words: neo-Latin poetry, works of Jan Kochanowski, Horatian imitation, poetic genres, ode and its variations

1. Oda nowołacińska – „wynalazek” renesansowych humanistów

Monografistka gatunku na gruncie polskim, Teresa Kostkiewiczowa, potraktowała historię ody nowołacińskiej jako „niezbędny kontekst”, swoiste podglebie przygotowujące rozwój szczytowej formy wernakularnej, za jaką uważa odę doby Oświecenia. Wynika to z przyjętych założeń, w myśl których „przedmiotem zainteresowania i opisu są przede wszystkim dzieje gatunku w jego realizacji polskojęzycznej”¹. Dlatego badaczka nie omawia zbyt szczegółowo form łacińskich, uważając, że istnieją znaczące różnice w sposobach realizacji tego gatunku w łacińskim i polskim nurcie naszej poezji, wymagające „przywołania odmiennych kontekstów, a nawet narzędzi badawczych”². Sugeruje to – pomimo długiej historii i zauważalnej ciągłości tradycji – pewną odrębność gatunkową ody nowołacińskiej, która domagałaby się zatem osobnej – dla poetów związanych z Polską – monografii.

Nieustająco instruktywnym (choć zapewne nie zawsze zgodnym ze współczesnymi paradygmatami myślenia filologa, a zwłaszcza z perspektywą badawczą ogarniającą Europę Środkową) dziełem poświęconym odzie nowołacińskiej jest praca Carol Maddison *Apollo and the Nine*³. Wywód opiera się na konstatacji, że ta forma gatunkowa została na nowo „wynale-

¹ T. Kostkiewiczowa, *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*, Wrocław 1996, s. 29.

² *Ibidem*, s. 28.

³ C. Maddison, *Apollo and the Nine. A History of the Ode*, London 1960.

ziona” przez renesansowych humanistów, a jej nazwa *ode* (gr. ὕδῆ), wzięta z greki, sugerowała uwznioślenie popularniejszego łacińskiego wyrazu o tym samym znaczeniu – *carmen* (‘pieśń’). Renesansowi humaniści nazywali jednak odą pieśń szczególną, która opiewała bieżącą, współczesną rzeczywistość wedle gustu i reguł starożytności. Zarówno konteksty ideowe, jak i paradygmaty metryczne były zdeterminowane zwłaszcza przez wpływ trzech starożytnych poetów – w pierwszej kolejności Horacego, potem zaś Pindara, wreszcie Anakreonta. Gatunek ten odznaczał się większym rygoryzmem formalnym i większą oficjalnością niż swobodna pieśń popularna. Słowem:

Oda była zwarta, naszpikowana aluzjami do wszystkich dziedzin ludzkiego poznania. Była wierszem sławiącym człowieka, jego doświadczenie i dzieła. Była raczej erudycyjna, oficjalna i publiczna niż prywatna czy osobista. Stale odnosząc się metrycznie i frazeologicznie do wspaniałej przeszłości, która ustanowiona została teraz klasyką czy normą, oda stała się zupełnie nowym typem utworu poetyckiego⁴.

Zanim jeszcze Pindar roztoczył nad tradycją nowołacińskiej ody swój patronat, elementy pindaryckie przeniknęły do jej struktury ideowej za pośrednictwem Horacego. Za jego sprawą ukształtował się zwłaszcza określony typ podmiotu mówiącego, kreacja wieszczka-kapłana. Nie bez znaczenia było też przekonanie piszącego o uniwersalnej ważności, swoistej ogólności przedmiotu refleksji, postrzegania nawet indywidualnych wydarzeń jako części uniwersalnego *continuum*.

Pewna doza oficjalności – podkreśla Maddison – uwzględnienie audytorium, poczucie odpowiedzialności ze strony poety oraz obrazowanie odnoszące bezpośredni temat do szerszego kontekstu i nadające utworowi stosowną godność i powagę – wszystkie te cechy są istotnymi cechami ody i wszystkie zostały przejęte od Pindara⁵.

⁴ *Ibidem*, s. 2: „The ode was concentrated and packed with allusion to all branches of human experience. It was the poem that glorified man, his experience, and his works. It was learned, formal, and public, rather than private or personal. With its constant allusion in metre and turn of phrase to the glorious past which was now set up as the classic or norm, the ode became a completely new type of poem”. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie przekłady z języków obcych na polszczyznę pochodzą od autorki niniejszego studium [E.B.].

⁵ *Ibidem*, s. 4: „A certain amount of formality, then, a presumed audience, a sense of responsibility on the part of the poet, and imagery that relates the immediate subject to a larger context and adds fitting dignity and weight to the poem are all characteristics that are intrinsic to the ode, and all characteristics that were acquired from Pindar”.

Poezja anakreontyczna mogła wzbogacić przestrzeń inwencyjną nowożytniej ody, gdyż była erudycyjna, imitacyjna i ceremonialna. Wpisywała gamę uczuć indywidualnych w wymiar uświęconego tradycją uniwersalnego doświadczenia ludzkości⁶. Przede wszystkim jednak kanon liryki łacińskiej ukształtował Horacy, w którego poezji spotykają się zarówno motywy wzięte z Pindara i Anakreonta, jak i z Alkajosa i Safony.

W ten sposób, jak zauważa Maddison, wzorcami strukturalno-ideowymi nowego, poczynającego swój rozwój w renesansie, gatunku stali się „poeta-kapłan Pindar, *bon-vivant* Anakreont oraz pogański moralista – Horacy”⁷. Stella Revard dodaje jeszcze jedno spostrzeżenie, w pierwszej chwili być może zaskakujące: Poezja Pindara przyczyniła się również do podniesienia stylu tak zwanej lekkiej ody – pośród epinikiów i innych wierszy Pindara znajdujemy bowiem fragmenty świadczące o tym, że był on także, jak Anakreont, piewcą uroków życia⁸.

2. Ody Kochanowskiego a wzorce strukturalno-ideowe gatunku

Ody Kochanowskiego nie były zbyt często poddawane analizie według takiego paradygmatu wzorców, ponieważ nie jest on w ogóle często wskazywany w polskich badaniach historyczno- i teoretycznoliterackich. Próbę spojrzenia na *Lyricorum libellus* w takim kontekście przynosi (wciąż mało znane na naszym gruncie) studium Jacqueline Głomski⁹. Autorka wska-

⁶ *Ibidem*, s. 20: „They are imitations, ceremonious and learned, and not the impulsive expression of individual emotion but the traditional expression of universal human experience”.

⁷ *Ibidem*, s. 38: „These, then, were the men, Pindar the poet-priest, Anacreon the *bon-vivant*, and Horace the pagan moralist, whose works served as models for the new ode genre developed by the Renaissance”.

⁸ S. Revard, *The Graces in their Merriment. Pindar and the Light Ode*, [w:] *eadem*, *Pindar and the Renaissance Hymn-Ode. 1450–1700*, Tempe 2001, s. 277–317. Oprócz przykładów zaczerpniętych z epinikiów badaczka podkreśla zwłaszcza utwór adresowany do Teoksenosa, określanego w scholiach jako ukochanego chłopca, w którego ramionach zmarł Pindar (s. 281).

⁹ J. Głomski, *Historiography as Art. Jan Kochanowski's Lyricorum libellus (1580)*, [w:] *Renaissance Culture in Context. Theory and Practice*, red. J.R. Brink, W.F. Gentrup, Aldershot 1993.

zuje, że głównym modelem strukturalnym łacińskich utworów lirycznych Kochanowskiego były *Carmina* Horacego, a pod względem treści poszczególne ody można zaklasyfikować jako „pindaryckie” lub „anacreontyczno-safickie”¹⁰. Pindaryzm został przyporządkowany przez Głomski sześciu utworom o tematyce polityczno-patriotycznej, których charakter wydaje się dość oficjalny, a obrazowanie poetyckie majestatyczne i bogate. Są to (według zaproponowanej przez nią klasyfikacji) ody: 1. (*Ad Henricum Valesium*), 3. (*In conventu Stesicensi*), 4. (*In Concordiam*), 5. (*Ad Nicolaum Firleum*), 6. (*In conventu Varsaviensi*) oraz 12. (*De expugnatione Polottei*). Ody „anacreontyczno-safickie” zostały ukazane jako wypowiedzi liryczne o charakterze bardziej osobistym, mimo którego wyraźnie dają się zauważyć zgodne z wymogami gatunku powściągliwość i tendencja uogólniająca. I tak, *In deos falsos* (2), ma być wypowiedzią w sprawie „pogodzenia pogańskiego humanizmu z tradycją chrześcijańską”, *Ad Andream Patricium* (8) – przestrogą dla przyjaciela zaczynającego karierę kościelną, *In villam Pramnicanam* (10) – opisem idyllicznego *otium* w wiejskiej posiadłości, *Ad Venerem* (9) – dyskursem erotyczno-filozoficznym, *In equum* (11) – wyrazem osobistych uczuć, które zostały jednak „zretoryzowane za pomocą ciągu diatryb przeciwko koniowi”, zaś *Ad Lycen* (7) repliką erotycznej ody Horacjańskiej, ujawniającą charakterystyczny dystans¹¹.

Jest to oczywiście jedna z możliwych propozycji lektury. Paradygmat horacjański jest tu nadrzędny, a w jego przestrzeni jest też miejsce dla wpływów Pindara czy Anacreonta. I rzeczywiście duchowy patronat Pindara da się zauważyć w odach „politycznych”, ale czy zastosowany przez Głomski podział ód na „polityczne” i „niepolityczne” (zwane przez Zofię Głombiowską „prywatnymi”¹²) jest niepodważalny? Najwięcej wątpliwości budzi w tym zakresie oda V, adresowana do Mikołaja Firleja. Głomski uważa ją za wiersz „polityczny”, a zatem osadzony ideowo w tradycji pindaryckiej. Głombiowska traktuje ją jako utwór „prywatny”. I słuszniej jest tak. „Oda V – spostrzeża trafnie wspomniana badaczka – to chwila wytchnienia, wyłączenia się na chwilę z trudnych spraw politycznych”¹³. A także: „Nie sprawy publiczne dominują w utworze [...]. Cały utwór

¹⁰ *Ibidem*, s. 147.

¹¹ *Ibidem*, s. 148.

¹² Z. Głombiowska, *Łacińska i polska muza Jana Kochanowskiego*, Warszawa 1988, s. 80.

¹³ *Ibidem*, s. 87.

jest bowiem [...] zachętą do odpoczynku, wina i pieśni¹⁴. Odnajdujemy tu zatem w dużej mierze treści anakreontyczne, przefiltrowane bardzo wyraźnie przez idee i motywy Horacjańskie: „Custos sepositi villica Massici/ Fumoso prope deme picem cado,/ Et rorantibus hauri/ Divinum laticem scyphis” (w. 17–20)¹⁵. Z Horacjańskiego obrazowania znajdziemy tu nie tylko odkorkowywanie amfory i szafowanie winem, lecz także znaną z ody *Do Deliusza* zachętę do świętowania na trawie, pośród wonności i kwiatów róży, w cieniu drzewa, nazwanego *platanus*, co można chyba uznać za klasyczne udostojnienie swojskiego „jaworu”, w którego cieniu nakazywał Kochanowski zastawiać stół w sarmackiej wersji ody *Ad Delium*. Uważana lektura strofy mówiącej o platanowym cieniu pozwala sądzić, że bliska jest Kochanowskiemu również Horacjańska idea, nazywana później przez literaturoznawców „pejzażem semiotycznym”, w którym obrazy natury odpowiadają ludzkim zachowaniom i emocjom¹⁶. W odzie *Do Deliusza* Horacy wspomina o sośnie i topoli, które z lubością splatają swe gałęzie, aby powiększyć cień – każe to myśleć nie tylko o kojącym wytchnieniu, lecz także o bliskości cielesnej, a może wręcz miłości fizycznej ludzi¹⁷. W odzie V Kochanowskiego będący źródłem miłego cienia *platanus* „ictus calidi sideris igneos/ parvipendit, amicta/ spisso tegmine frondium” (w. 10–12) „odziany gęstym listowiem, lekceważy ognisty żar słońca”, co znakomicie harmonizuje z propozycją oddania się beztroskiemu *otium* w niepewnej sytuacji politycznej, gdy w bliżej nieoczekiwanej przyszłości (jakże sugestywne *cras*) może się okazać potrzebna gotowość bojowa, zobrazowana przez polerowanie zardzewiałego oręża. Na przykładzie tej ody widać też finezję Kochanowskiego w łączeniu różnych tradycji, umiejętność (inspirowaną zapewne Horacym) intertekstualnego „podróżowania” w przestrzeni geno-

¹⁴ *Ibidem*, s. 83.

¹⁵ „Wiejska strażniczko zapasów massyckiego wina,/ Pokwap się zdjąć czop z omszałej baryłki/ i rozlać do zroszonych/ pucharów boski napój”. Wszystkie cytaty z ód Jana Kochanowskiego według pierwodruku: I. Cochánovii, *Lyrícorum libellus*, Cracoviae 1580.

¹⁶ Podstawowym kontekstem dla tego terminu jest praca U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, przeł. A. Weinsberg, Warszawa 1972. Zob. też: J. Danielewicz, *Pejzaż semiotyczny w Pieśniach Horacego*, „Eos” 63 (1975), s. 297–302. Na temat wieloznaczności kodu estetycznego oraz różnicy między sensem „technicznym” a „poetyckim” por. też: P. Guiraud, *Semiologia*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 1974, s. 52–53.

¹⁷ Por. L.P. Wilkinson, *Horace and His Lyric Poetry*, Cambridge 1951, s. 129.

logicznego uniwersum: strofa druga włącza również tonację bukoliczną – mamy tu do czynienia z elementami drugiej eklogi Wergiliusza¹⁸.

Można na tym przykładzie stwierdzić, że ody z *Lyricorum libellus* Kochanowskiego trudno klasyfikować jako bezpośrednio „pindaryckie” czy „anakreontyczne”. Ody Kochanowskiego są „horacjańskie” nie tylko formalnie. Ich horacjanizm jest swego rodzaju pryzmatem czy filtrem, przez który zostają przepuszczone zarówno idee bliskie poecie z Beocji czy z Teos, jak i całe polifoniczne bogactwo postaw lirycznych i alternatyw genologicznych¹⁹.

Podobnie według ukształtowanych przez Horacego reguł ujawnia się patronat Pindara. Według Maddison, jego głównym przejawem jest manifestacja podmiotu wypowiedzi jako kapłana-wieszcz-proroka. Widzimy to wyraźnie w odzie I, w której Kochanowski deklaruje swą gotowość opiewania przyszłych triumfów Henryka Walezego: „Tum me nec Orpheus, nec fidicen Linus/ Vincat canendo”²⁰ (w. 37–38). Postawę „napominacza-kaznodziei” dostrzec można w zakończeniu *Ody* III: „Minas furentis ne nimium, o viri,/ Horrete, sed nec temnite, barbari” (w. 41–42)²¹, tu widać także echo postawy „Absiste, vulgus”, swego rodzaju selekcję audytorium, którym mają być *cives integri*, nieposzlakowani, szlachetni obywatele. Kreację „ja” lirycznego jako kapłana Muz i Apollina – w początku *Ody* VI: „Musarum et Clarii cultor Apollinis” (w. 1.). Wieszcz przyzywający Muzę jest także podmiotem wypowiedzi w *Odzie* XII. Da się też wskazać określoną przestrzeń inwencji wynikającą z ducha epinikiów. Możemy powiedzieć, że jest to rzeczywistość polityczna, za którą stoi określony porządek społeczno-etyczno-religijny²².

¹⁸ Uwidacznia się to w opisie żaru południa i hałasujących pośród krzewów cykad. Por. Verg. *Ecl.* II, 13: „sole sub ardenti resonant arbusta cicadis”.

¹⁹ Na tę polifoniczność liryki Horacego zwraca uwagę Gregson Davis, *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley 1991, *passim*. O motywach Wergiliańskich i bukolicznych, a z drugiej strony – elegijnych por. s. 181–188. Najważniejszą tezą tej pracy jest odrzucenie stereotypu o powierzchowności i prostocie pieśni Horacego. Autor odsłania ich wielowarstwowość, której budulcem są retoryczne toposy, nawracające motywy oraz konwencje genologiczne.

²⁰ „Wtedy nie pokonają mnie w śpiewaniu ani Orfeusz, ani grający na lirze Linus”.

²¹ „Mężowie! Nie lękajcie się zbytnio grózb szalejącego barbarzyńcy, ale ich też nie lekceważcie”.

²² Por. A. Szastyńska-Siemion, *Wstęp*, [w:] Pindar, *Wybór poezji*, Wrocław 1981, s. XXIII–XXVI (BN II 199).

Pindar to najlepszy inspirator poezji oficjalnej, okolicznościowej, dla której, począwszy od doby renesansu, stał się również wzorcem formalnym²³ – cały czas mamy w pamięci dwa metrycznie pindaryzujące utwory Kochanowskiego, *Epinikion* dla Stefana Batorego oraz *Epithalamion* na ślub Jana Zamoyskiego i Gryzeldy Batorówny. Były to zresztą utwory każące myśleć o tradycji liryki chóralnej, wymagające, jak się wydaje, oprawy muzycznej i pokazu publicznego. W przypadku *Lyricorum libellus* szczególnie interesujące jest jednak przeniknięcie ducha poezji dircejskiej do miar Horacjańskich. Zdaniem Stelli Revard wpływ Pindara widać nie tylko w formach okolicznościowej poezji politycznej, lecz także, a może przede wszystkim, w rozwoju tradycji hymnicznej i ukształtowaniu się formy hymnu-ody. Ci sami włoscy poeci – mówi Revard – którzy przejęli od Pindara kult Muz i Apollina (Giovanni Pontano, Michele Marullo, Pietro Crinito), zaczęli pisać hymny do bóstw pogańskich oraz uosobionych i ubóstwionych alegorii, oni wreszcie zapoczątkowali humanistyczne hymny do Boga i świętych chrześcijańskich²⁴. Ta tradycja, również zresztą po części zapośredniczona przez Horacego, nie wydaje się mało istotna w łacińskiej lirycznej twórczości Kochanowskiego, skoro pośród dwunastu ód możemy znaleźć aż trzy takie formy hymniczne; hymniczność *Ad Concordiam* i *Ad Venerem* nie podlega dyskusji, a oda *In deos falsos* jest w dwóch ostatnich strofach modlitwą – miniaturowym hymnem pochwalnym na cześć judeochrześcijańskiego Boga Jedynego. Szata stylistyczna przejęta z Horacego i Wergiliusza okrywa tu materię biblijną, pokrewną Psalmowi 51 (50)²⁵. Być może w umyśle Kochanowskiego krystalizuje się wówczas wyraźniej (pod wpływem Buchanana?) koncepcja psalmu utrzymanego w paradygmacie pieśni horacjańskiej; gatunek ten uzyskał jednak pod piórem Kochanowskiego postać rodzimą, nie łacińską. Charakter „hymniczny” w stylu typowo horacjańskim ma zresztą również oda X, w której struktura właściwa hymnowi (najpierw obejmująca całą strofę apostrofa, potem rozwinięcie zapoczątkowanej w niej laudacji, wreszcie modlitwa/życzenia) przyporządkowana jest nie bóstwu ani pojęciu ogólnemu, lecz

²³ *Ibidem*, s. LVI.

²⁴ S. Revard, *Pindar and the Renaissance Hymn-Ode...*, s. 121.

²⁵ J. Budzyński, *Horacjanizm w liryce polskiej i łacińskiej renesansu i baroku*, Wrocław 1985, s. 79, kojarzy z kolei apostrofy tego utworu z hymnem-pieśnią *Czego chcesz od nas, Panie*.

dziełu rąk ludzkich – tu: wzniesionej przez Samuela Maciejowskiego willi będącej rezydencją Piotra Myszkowskiego.

Maddison mówi obrazowo o „palecie barw” Pindara obejmującej niemal wyłącznie „złoto, srebro, brąz, biel i purpurę”²⁶. Kochanowski, o którym często mówi się, że jego epitety są konwencjonalne, a wycucie malarzkości – nikłe, w odach „oficjalnych” najwyraźniej tej palety się trzyma. W *Odzie I* pojawia się złota korona, srebrna ostroga i zaprzężona w białe rumaki triumfalna kwadryga (łamią ten schemat jedynie błękitne wody); w *Odzie VI* – złote słońce, złoty rydwan sławy, purpura – wprowadzona napiętnowana jako cudzoziemski przepych i skontrastowana z domową wełną – w *Odzie XII* – lutnia z kości słoniowej i żar płomieni. Biel i złoto manifestują się również w odach o charakterze hymnicznym, „oficjalnej” (*Ad Concordiam*), nasuwającej skojarzenia z *Hymnem do Fortuny Antyjskiej* Horacego, oraz „prywatnej” (*Ad Venerem*), będącej przekładem wiersza Saffony. Co ciekawe, złoto i purpurę znajdziemy również w odach „prywatnych” (często z negatywnym nacechowaniem emocjonalnym, jak w odzie adresowanej do Andrzeja Patrycego).

Jak wiadomo, styl utworu lirycznego zależał od jego tematu; w zależności odeń mógł być wysoki lub średni, nieraz nawet schodząc w stronę niższego. Kochanowski podnosi styl ody, mając na względzie dostojność adresata; często są to *personae gravis* (bóstwo, władca, zgromadzenie szlachty). Nawet jednak te teksty, w których styl powinien się obniżyć, i rzeczywiście tak się dzieje, mają równoważące ten obniżony rejestr kontrapunkty. W odzie *Na konia* jest to na przykład opis zaświatów albo pochwała tajemniczej nimfy (Muzy? uosobionej Poezji?), a w odzie *Do Like* wzmianka o Amorze i Wenus „porzucających” starzejącą się kobietę. Czarnoleski poeta dokonuje zatem – podobnie jak Horacy – uwznioślenia spraw zwykłych. W tym duchu interpretował lirykę Horacego Juliusz Cezar Scaliger, doceniając zarówno podniosłe utwory Flakka w stylu wysokim (np. *Carm.* III 1–3), które wynosił ponad Pindara ze względu na żwawość sentencji, jak i pełne uroku pieśni utrzymane w niższym stylu (np. *Vitas hinnuleo...*, *Maecenas atavis*, *Quem tu*, *Melpomene semel...*, *Donec gratus eram tibi...*), i wyrażając swą pochwałę bardzo wymownie: „Wolałbym ułożyć podobne do nich, niż do wielu pytyjskich i nemejskich Pindara, wolałbym ułożyć

²⁶ C. Maddison, *op.cit.*, s. 19.

podobne do nich, niż być królem całej Hiszpanii²⁷. Mogłoby to potwierdzać sugestię Revard o uniwersalnym oddziaływaniu takiego „przefiltrowanego” pindaryzmu na kształt renesansowej ody, także „lekkiej”.

Pomimo różnych funkcji, genezy i przeznaczenia, wszystkie ody z *Lyriceorum libellus* mieszczą się zarówno pod względem tematycznym, jak i strukturalnym w kosmosie poetyckim Horacego, za jego też pośrednictwem przenikają do nich pokrewieństwa międzygatunkowe²⁸ i tradycje związane z Wielkimi Imionami starożytności.

3. Struktury i formy

Najmniejszą strukturą wyznaczającą ukształtowanie formalne ód Kochanowskiego jest wers (lub strofa). Jak wielokrotnie podkreślano, w wersyfikacji *Lyriceorum...* odnajdujemy wyłącznie formy występujące u poety z Wenuzji. W cyklu tym strofa alcejska występuje cztery razy, asklepiadejska II – trzy razy, saficka mniejsza – dwukrotnie, asklepiadejska większa, asklepiadejska I oraz alkmańska – raz²⁹. Kochanowski nie eksperymentuje

²⁷ J.C. Scaliger, *Poetices libri septem*, Lugdunum (Lyon) 1586 (Liber VI, qui et Hypercriticus. Iudicium de aetatibus poeseos Latinae), s. 880. „Quarum similes malim a me compositas, quam Pythioniarum multas Pindari et Nemeoniarum, quarum similes malim composuisse, quam esse totius Tarraconensis rex”. Ten swoisty kult Horacego widać również nieco wcześniej (s. 879): „Carminum igitur libri vel iucunda inventione, vel puritate sermonis, vel figurarum novitate maiores sunt omni non solum vituperatione, sed etiam laude; neque solo dicendi genere humili, quemadmodum scripsit Quintilianus, contenti, verum etiam sublimi maxime commendandi” [„Księgi *Pieśni* dzięki trafnej inwencji, czystości języka oraz świeżości figur są nie tylko ponad wszelką nagane, lecz także pochwałę; nie ograniczają się, jak napisał Kwintyliusz, jedynie do niskiego stylu wypowiedzi, lecz także w najwyższym stopniu zalecają się wzniosłym”]. Podobnie, choć bez przydania pindaryckiego dostojności, traktuje utwory liryczne Konrad Celtis: „Poemat liryczny (*poema lyricum*). W nim opiewane są igraszki dziewcząt i biesiady młodzieńców z rodów królewskich. Nazwę zaś wziął od liry – ponieważ podczas biesiad przy wótrze kitary i liry jest wygłaszany. Pisali w tym rodzaju Waleriusz Marcjalis, Cassius Bassus i Horacy – z którym nikt nie może być porównywany; nie zaniedbał go Prudencjusz w *Hymnach*” (przeł. J. Mańkowski, [w:] *Poetyka okresu renesansu*, wybór, wstęp i oprac. E. Sarnowska-Temariusz, Wrocław 1982, s. 16.

²⁸ O pokrewieństwach z bukoliką i hymnem była już mowa, warto jeszcze dodać wpływ elegii (paraklausithyron) i epigramatu w odzie *Do Like*.

²⁹ Wpływem metryki poetów klasycznych na łacińską twórczość Kochanowskiego zajmowali się głównie badacze dziewiętnastowieczni, np. Piotr Parzyłak, *O elegiach i odach*

w obrębie form horacjańskich, przenosi całe schematy wierszowe i stroficzne, nie dokonując żadnych melanzów.

Większość poetyk renesansowych (w tym Scaliger) dzieliła *carmina lyrica* również na inne struktury, unaoczniające różnorodność układów metrycznych oraz organizację stroficzną tekstu. Utwór, w którym powtarza się regularnie tylko jeden ciąg metryczny (np. wiersz asklepiadejski mniejszy, asklepiadejski większy), nazywano *monocolos*, utwór, w którym wiersz układa się w naprzemienne dystychy o różnej budowie metrycznej – *dicolos distrophos* (jeśli zaś dwa ciągi metryczne układały się w strofę czterowersową – *dicolos tetrastraphos*), jeśli pojawiały się trzy rodzaje wiersza, ułożone w strofę czterowersową – np. dwa wersy asklepiadejskie mniejsze, ferekra-tej, glikonej – *tricolos tetrastraphos* etc. Według takiej klasyfikacji ody Kochanowskiego zostałyby opisane następująco: I, II, III, V, VIII, X, XII – *ode tricolos tetrastraphos*; IV, VI, IX – *dicolos tetrastraphos*, VII – *monocolos*, XI – *dicolos distrophos*.

Struktura logiczna ody Kochanowskiego, podobnie jak pieśń Horacego, osiąga niekiedy trójczłonową konstrukcję ody pindaryckiej, a nieraz finezję epigramatu. Przykłady najlepiej pokazać na formach krótkich, co

łacińskich Jana Kochanowskiego z uwzględnieniem poetów klasycznych, [w:] *Sprawozdanie Gimnazjum w Stanisławowie*, Lwów 1880, s. 3–15. Stosunkowo najnowszym spojrzeniem przez rygorystyczne „szkiełko i oko” na łacińską wersyfikację Kochanowskiego jest tekst Mieczysława Brożka, *Łacińska wersyfikacja Jana Kochanowskiego. Próba charakterystyki*, dołączony do materiałów konferencyjnych *Cracovia litterarum. Kultura umysłowa i literacka Krakowa i Małopolski w dobie Renesansu. Księga zbiorowa Międzynarodowej Sesji Naukowej w czterechsetlecie zgonu Jana Kochanowskiego (w Krakowie, 10–13 października 1984 r.*, red. T. Ulewicz, Wrocław 1991, s. 335–348. Wzorce liryczne (alcejski, saficki mniejszy, asklepiadejski I–II, asklepiadejski większy, alkmański) omawia się na s. 343–344. Opinia jest zbieżna dla większości odmian łacińskiej liryki Kochanowskiego: utwory są technicznie poprawne, zgodne ze schematem Horacego, lecz zwraca w nich uwagę... za dużo elizji! Na s. 344–347 dokonana została charakterystyka utworów pindaryckich (w których znowu z pewną egzaltacją dostrzeżono natłok elizji). Nb. badacz dziwi się wielce, dlaczego *Epithalamion* ułożył Kochanowski w wersach naśladowujących Pindara, a nie w którymś z dostępnych paradygmatów poezji łacińskiej. Nie powinno to zbytnio dziwić, jeśli weźmie się pod uwagę wspomniany powyżej (podkreślony w pracy Revard) renesansowy postulat pindaryzowania utworów oficjalnych, a więc również okolicznościowych, związanych z życiem ważnych osobistości publicznych. Kochanowski wprowadził do tej liryki epinicion i epitalamium, pominął zaś epicedium, które pojawi się wraz z Szymonem Szymonowiczem (na śmierć Jakuba Górskiego) i Andrzejem Schoenem (na śmierć Stanisława Sokołowskiego). Por. W. Ryczek, *Rhetorica christiana. Teoria wymowy kościelnej Stanisława Sokołowskiego*, Kraków 2011, s. 282–369.

w drugim przypadku jest oczywistością. Przykładem epigramatycznej finezji jest, rzecz jasna, oda *Ad Lycen*, stylistycznie utrzymana w niższej strefie stanów średnich, z uwydatnioną dosadną pointą: „Scilicet ut satur ructet carnem alius, reliquis pascat ego ossium”³⁰. Trójczłonowość można zaobserwować w odzie *In deos falsos*. Odpowiednikiem „strofy” byłyby zatem trzy pierwsze zwrotki asklepiadejsko-glikonejskie poświęcone pogańskiej religii przeszłości, odpowiednik „antystrofy” mógłby stanowić fragment (jedna zwrotka) odpowiadający – poprzez antytezę – chrześcijańskiej terażniejszości, która te wszystkie bóstwa zagrzebała w ciemnościach Orku, rodzajem „epody” zaś – dwuzwrotkowy hymn do Boga Jedyne, wykładający zarazem ideę prawdziwej pobożności.

Struktura retoryczna uprawianego przez Kochanowskiego gatunku uwidacznia się na różnych poziomach. Możemy tu wskazać sprawne operowanie antytezą, anaforą, aliteracją, hyperbatonem, kunsztowną apostrofą, metaforą, ironią – zarówno figurami słowa i myśli, jak i tropami. Warto rozważyć *Lyricorum libellus* na tle renesansowych traktatów z dziedziny poetyki. Figurom poetyckim poświęcał sporo uwagi Scaliger, a wartość poezji (nie tylko lirycznej, lecz poezji w ogóle) wyznaczały według niego cztery *virtutes: prudentia, varietas, efficacitas, suavitas*³¹.

Z figurami myśli i rodzajami retorycznymi wiążą się też według Scaligera funkcje całych utworów. Zastanawiając się bowiem nad materią nadającą się do ujmowania w miarach lirycznych, pokazuje Scaliger, że skarbiec inwencji ukrywa w sobie *implicite* figury perswazji, pochwały lub nagany. W centrum fabuły lirycznej stoi poeta, jego decyzje, poglądy, chęć wygłoszenia nauki moralnej czy przedstawienia ogólniejszej sytuacji:

Cokolwiek jest właściwe krótkiemu poematowi, słusznym jest zawrzeć to w miarach lirycznych. Pochwały, uczucia miłości, spory, wyszydzanie, *commensatoria*, nagany, życzenia, zachęty do nieskrępowania [lub] przeciwnie – zalecenia trzeźwości, ogólne wyjaśnienia czynów, pragnienia, użalania się, wyjaśnienia dotyczące miejsc i czasów, nowe postanowienia, zastanawianie się, podejmowanie się spraw, odrzucanie podjętych, zaproszenia, odrzucenia, odstępczenie, złorzeczenia, i jeśli są jakieś inne. Lubi zaś ten rodzaj swobodę

³⁰ „Po to zapewne, abym ja ogryzał resztki kości, kiedy inny już przesycił się mięsem”.

³¹ J. Mańkowski (*op.cit.*, s. 265) tłumaczy je: roztropność, różnorodność, skuteczność, słodycz. Warto sprecyzować, że w wywodach Scaligera *prudentia* to właściwie erudycja i poprawność merytoryczna, zaś *efficacitas* to siła i energia słowa przejawiająca się m.in. w umiejętności obrazowania.

ducha [...]. Wymaga zaś wielkiej liczby sentencji [...]. Zwięzłością cieszył się Horacy i my ten sposób również jak najbardziej polecamy. Nic bowiem nie jest przyjemniejszego niż móc skosztować wielu potraw³².

Scaliger wskazuje tu na określone funkcje retoryczne: *laus*, *vituperatio*, *recusatio*, *accusatio* etc. Takie rozróżnienie leżało zapewne u podstawy ukształtowanego później, sformułowanego między innymi przez Macieja Kazimierza Sarbiewskiego podziału ód według *genera dicendi*³³, którym i dzisiaj chętnie się posługujemy. Form *vituperatio* czy *dirae* nie traktujemy jednak na ogół jako osobnego rodzaju „oskarżycielskiego”³⁴, pokrewnego *genus iudiciale*, lecz jako możliwości wyznaczone przez *genus demonstrativum* (nagana jako lustrzane odbicie pochwały). Reprezentującymi *genus demonstrativum* odami enkomiaistycznymi są zatem IV, IX, X, XII, ganiącymi, złorzeczącymi bądź szyderczymi – II, VII, XI. Do *genus deliberativum* należą: I, III, V, VI, VIII. Niekiedy można te retoryczne funkcje określić ściślej, na przykład w *Odzie I – invitatio*, w VII – *recusatio*, w XI – *maledictio* etc. Mają one częstokroć w obrębie utworów swe antytetyczne (na ogół) kontrapunkty. W *Odzie I invitatio* przesycona jest laudacją, w II – „demaskacja” fałszywych bogów przeciwstawiona została pochwałę Najwyższego, w XI – szydercze złorzeczenie koniowi ustępuje miejsca pochwałę tajemniczej nimfy.

Jako podstawowe postulaty formy lirycznej wymienia Scaliger właściwe Horacemu zalety: *brevitas* i *varietas*, dość istotne w kompozycji cyklicznej. *Lyricorum libellus* jest na pewno pierwszym w historii naszej poezji zbiorem ód horacjańskich ułożonym świadomie z zastosowaniem tych zasad. *Brevitas* można określić z matematyczną precyzją: długość poszczególnych ód

³² Przełożył J. Mańkowski, *ibidem*, s. 295–296.

³³ M.K. Sarbiewski, *Characteres lyrici seu Horatius et Pindarus – Charaktery liryczne, czyli Horacy i Pindar*, [w:] *Praecepta poetica – Wykłady poetyki*, przeł. S. Skimina, Wrocław 1958, s. 22: „Jeden zaś rodzaj jest popisowy, i od jego treści pochodzi nazwa ód enkomiaistycznych, czyli pochwalnych [...]. Inny jest doradczy; od niego noszą nazwę ody etyczne, które w ogóle pełne są sentencji i nauk moralnych i albo coś doradzają, albo odradzają. Trzeci rodzaj jest podobny do sądowego, który zawiera złorzeczenia. Do tego rodzaju zalicza się przekleństwa, jak np. miotane w księdze II 13 na drzewo, które swym upadkiem o mało nie zgładziło poety w posiadłości sabińskiej, nadto w Epodzie 3, gdzie poeta złorzeczy czosnkowi”.

³⁴ Jakkolwiek w pewnym sensie, pomimo całej finezyjnej budowy *Ody XI*, elementy tego *generis dicendi* są w niej zawarte. Odwołanie do mowy oskarżycielskiej mogłaby np. sugerować finalna propozycja wyroku zesłania nieszczęsnego rumaka do kopalni...

pozostaje na ogół w przedziale od 20 do 48 wersów; jedyny wyjątek stanowi ostatnia oda o zdobyciu Połocka, która ma ich 100, ale i ona nie grzeszy nadmierną długością, będącą częstym defektem nowołacińskich imitacji Horacego³⁵. *Varietas*, wyraźna i świadoma, dotyczy zarówno tematyki, jak i metryki. Ody napisane w tym samym metrum nigdy tu z sobą nie sąsiadują. Kompozycję zbioru pod względem tematyki, jego powinowactwa z IV księgą ód Horacjusza i zasadę *variatio* harmonijnych ciągów myślowych omówił szczegółowo Józef Budzyński³⁶. W każdym razie mamy tu wielką różnorodność, co nie tak łatwo osiągnąć, umieszczając w zbiorze jedynie dwanaście pieśni. Kochanowski przeplata ody pochwalne ganiącymi, „polityczne” osobistymi, perswazyjne modlitewno-hymnicznymi. Spróbujmy w pełni uświadomić sobie tę *varieta*s. Oda I jest doradcza, polityczna; II – popisowa, hymniczna, z kontekstem społecznym; III – polityczna, doradcza; IV – hymniczna, popisowa, z kontekstem politycznym; V – doradcza, prywatna, z kontekstem politycznym; VI – doradcza, polityczna; VII – prywatna, popisowa; VIII – prywatna, doradcza; IX – prywatna, hymniczna; X – prywatna, quasi-hymniczna; XI – prywatna, popisowa; XII – polityczna, popisowa. Ważne kompozycyjnie wydaje się również zamknięcie całego cyklu w ramach dwóch ód politycznych, z których każdej patronuje inny władca: pierwszej – niefortunny Walezy, ostatniej – triumfujący Batory. W samym zaś środku cyklu znajduje się Oda VI, wyrażająca nastroje bezkrólewia i pragnienie oddania się pod rządę dobrego władcy. Możemy zatem mówić o precyzyjnie zakomponowanym cyklu (także według zasady chronologii, jak chce Głombiowska, i wiążącej się z nią „akcji” zewnętrznej i wewnętrznej), układającym się w emblematyczny zapis zarówno procesu historycznego, jak i przemian świadomości.

³⁵ Por. L.P. Wilkinson, *op.cit.*, s. 169.

³⁶ J. Budzyński, *op.cit.*, s. 63–90. Badacz (s. 63) nazywa ten zbiór wyjątkowym rozdziałem imitacji renesansowo-humanistycznej w twórczości Jana z Czarnolasu. O koncepcji cyklu szerzej Z. Głombiowska, *op.cit.*, s. 71–90. Oprócz reguły *varieta*s (metrycznie, tematycznie, funkcjonalnie) badaczka wskazuje jeszcze zasadę chronologii (s. 85) oraz „akcji” (86–88) zewnętrznej (wypadki polityczne) i wewnętrznej (emocje podmiotu).

4. Miejsce w kosmosie

Pora na zamknięcie tych spostrzeżeń kilkoma uwagami pieczętującymi miejsce zbioru *Lyricorum libellus* w uniwersum genologicznym, a zwłaszcza w historii nowołacińskiej ody w Polsce (na tle europejskim).

Ody Kochanowskiego nie wykazują niemal żadnego pokrewieństwa z wstępnym etapem rozwoju tego gatunku na naszym gruncie, dostrzegalnym zwłaszcza na obszarze promieniowania kultury niemieckiej, u nas zaś wyraźniej w działalności Konrada Celtisa, Pawła z Krosna czy Wawrzyńca Korwina. W tym kontekście odę można by nazwać gatunkiem „uniwersyteckim”³⁷, łączącym modlitwę, laudację lub edukację z wpajaniem norm językowych i metrycznych (np. w przypadku Pawła z Krosna³⁸ mogą to być poetyckie parafrazy Modlitwy Pańskiej i Pozdrowienia Anielskiego, wierszowana biografia Horacego etc.). Jedynym ogniwem w pewien sposób łączącym *Lyricorum libellus* z tym nurtem można by określić odę *In deos falsos*, w której można się dopatrzeć jakiegoś „doktrynalnego” charakteru. W przeszłości gatunku ukonstytuowała się natomiast tradycja łączenia ody z epiniciem, wykorzystana przez Kochanowskiego w odzie XII. W pierwszej połowie XVI wieku możemy ją zaobserwować na przykład w odzie Jana z Wiślicy na zwycięstwo pod Orszą³⁹.

Oda Kochanowskiego wpisuje się w uniwersalny schemat ukształtowany przez nowołacińskich poetów działających we Włoszech w XV i XVI wieku (Marullo, Pontano), nakazujący łączyć ody (utwory oficjalne i cere-

³⁷ Por. W. Salmen, *European Song: 1300–1530*, [w:] *The New Oxford History of Music*, v. 3, red. D.A. Hughes, G. Abraham, London 1970 (reprint z 1960), s. 370; G. Reese, *Music in the Renaissance*, New York ca. 1959, s. 705; por. też: T. Kostkiewiczowa, *op.cit.*, s. 82–84, A. Gorzkowski, *Paweł z Krosna. Humanistyczne peregrynacje krakowskiego profesora*, Kraków 2000, s. 246–250.

³⁸ W poezji Pawła z Krosna ukształtowała się też dość wyraźnie hymniczna odmiana ody; oprócz hymnu do Apollina, licznych hymnów do Maryi itp. warto wyróżnić saficki *Hymnus in Diem Paschalem continens verni temporis descriptionem*; por. Paweł z Krosna, *Carmina*, wyd. M. Cytowska, Warszawa 1962, s. 181–182. Por. też: E. Buszewicz, *Obraz Chrystusa zmartwychwstałego w polskiej poezji nowołacińskiej*, [w:] *Via pulchritudinis. Wątki biblijne w literaturze i kulturze polskiej. Materiały konferencji naukowej zorganizowanej przez Komitet Nauk Teologicznych PAN, Wydział Teologiczny UPJPII, Polskie Towarzystwo Teologiczne i Wydział Polonistyki UJ, Kraków, 16–18 listopada 2010*, red. A. Gorzkowski, ks. Ł. Kamykowski i ks. K. Panuś, Kraków 2010, s. 268–271.

³⁹ T. Kostkiewiczowa, *op.cit.*, s. 83.

monialne, a zarazem refleksyjne i filozoficzne, uczuciowe i sugestywne⁴⁰) w cykle⁴¹ zorganizowane wokół jakiejś idei. Można też dostrzec wpływ francuskich poetów nowołacińskich, łączących w odach motywy okolicznościowe, religijne i bukoliczne⁴².

Autorzy poetyk renesansowych mówili na ogół o „pieśniach lirycznych”, wskazując odę jako jedną z odmian rodzaju lirycznego, dopiero się wówczas konstituującego w świadomości genologicznej⁴³. W dawnym systemie gatunków i rodzajów literackich liryka nie miała statusu rodzaju, wyróżniano bowiem w zależności od proporcji między narracją odautorską a dialogiem bohaterów *genus imitativum* (dramat itp.), *enarrativum* (proste narracje) oraz *mixtum* (narracja z elementami dialogu – należała tu zarówno epika, jak i liryka [!]). Już jednak u Antonia Minturna (*De poeta*, 1559) ujawnia się dążenie do nadania liryce statusu *genus*⁴⁴. Lektura cyklu Kochanowskiego każe myśleć o dojrzałej świadomości formy gatunkowej ody nowołacińskiej, ukształtowanej na pograniczu ody i hymnu⁴⁵, ale przejawiającej również inne pokrewieństwa międzygatunkowe, zwłaszcza pod wpływem Horacego, a także charakterystycznego dla drugiej połowy XVI wieku zainteresowania Pindarem i Anakreontem. *Lyricorum libellus* jest przemyślanym i starannie ułożonym cyklem poetyckim.

⁴⁰ C. Maddison, *op.cit.*, s. 44. Por. T. Kostkiewiczowa, *op.cit.*, s. 74.

⁴¹ Wprawdzie już Celtis skomponował *Libri quattuor Odarum, cum Epodo et Saeculari Carmine*, ale to dzieło, jak kąśliwie zauważył Lawrence V. Ryan, można porównywać z dorobkiem Horacego niemal jedynie pod względem ilości. Por. L.V. Ryan, *Conrad Celtis' Carmen Saeculare. Ode for a New German Age*, [w:] *Acta Conventus Neo-Latini Bononiensis: Proceedings of the Fourth International Congress of Neo-Latin Studies Bologna, 26 August to 1 September 1979*, ed. R.J. Schoeck, Binghamton 1985, s. 594.

⁴² T. Kostkiewiczowa, *op.cit.*, s. 74.

⁴³ *Ibidem*, s. 77–81.

⁴⁴ T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*, Wrocław 1974, s. 68.

⁴⁵ Można tu zauważyć, że w czasach Kochanowskiego powstawały u nas łacińskie ody psalmiczne. Takie teksty tworzył np. Grzegorz z Sambora. Dotychczas znane są dwie parafrazy psalmów włączone do edycji poetyckiego panegiryku ku czci świętej Anny Szymona Goryckiego (*Panegyricum Simonis Goritii Pilsniani De Diva Anna, Matre Virginis Mariae, Carmen*, Kraków 1568). Są to Ps. 113 (112) *Laudate, pueri, Dominum...* oraz Ps. 15 (14) *Domine, quis habitabit in tabernaculo tuo...* Por. E. Buszewicz, *Między Eobanem a Buchananem. Poetycka psalmografia Grzegorza z Sambora*, „Rocznik Przemyski” XLVIII (2012), z. 2, s. 21–34.

Bibliografia

- Brożek M., *Łacińska wersyfikacja Jana Kochanowskiego. Próba charakterystyki*, [w:] *Cracovia litterarum. Kultura umysłowa i literacka Krakowa i Małopolski w dobie Renesansu. Księga zbiorowa Międzynarodowej Sesji Naukowej w czterechsetlecie zgonu Jana Kochanowskiego (w Krakowie, 10–13 października 1984 r.*, red. T. Ulewicz, Wrocław 1991.
- Budzyński J., *Horacjanizm w liryce polskiej i łacińskiej renesansu i baroku*, Wrocław 1985.
- Buszewicz E., *Między Eobanem a Buchananem. Poetycka psalmografia Grzegorza z Sambora*, „Rocznik Przemyski” XLVIII (2012).
- Buszewicz E., *Obraz Chrystusa zmartwychwstałego w polskiej poezji nowołacińskiej*, [w:] *Via pulchritudinis. Wątki biblijne w literaturze i kulturze polskiej. Materiały konferencji naukowej zorganizowanej przez Komitet Nauk Teologicznych PAN, Wydział Teologiczny UPJPII, Polskie Towarzystwo Teologiczne i Wydział Polonistyki UJ, Kraków, 16–18 listopada 2010*, red. A. Gorzkowski, ks. Ł. Kamykowski i ks. K. Panuś, Kraków 2010.
- Danielewicz J., *Pejzaż semiotyczny w Pieśniach Horacego*, „Eos” 63 (1975).
- Davis G., *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley 1991.
- Eco U., *Pejzaż semiotyczny*, przeł. A. Weinsberg, Warszawa 1972.
- Głomski J., *Historiography as Art. Jan Kochanowski's Lyricorum libellus (1580)*, [w:] *Renaissance Culture in Context. Theory and Practice*, ed. J. R. Brink, W.F. Gentrup, Aldershot 1993.
- Głombiowska Z., *Łacińska i polska muza Jana Kochanowskiego*, Warszawa 1988.
- Gorzkowski A., *Paweł z Krosna. Humanistyczne peregrynacje krakowskiego profesora*, Kraków 2000.
- Gorycki Sz., *Panegyricum Simonis Goritii Pilsniani De Diva Anna, Matre Virginis Mariae, Carmen*, Kraków 1568.
- Guiraud P., *Semiologia*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 1974.
- Kochanowski J., *Lyricorum libellus*, Cracoviae 1580.
- Kostkiewiczowa T., *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*, Wrocław 1996.
- Maddison C., *Apollo and the Nine. A History of the Ode*, London 1960.
- Michałowska T., *Staropolska teoria genologiczna*, Wrocław 1974
- Parylak P., *O elegiach i odach łacińskich Jana Kochanowskiego z uwzględnieniem poetów klasycznych*, [w:] *Sprawozdanie Gimnazjum w Stanisławowie*, Lwów 1880.
- Paweł z Krosna, *Carmina*, wyd. M. Cytowska, Warszawa 1962.
- Poetyka okresu renesansu*, wybór, wstęp i oprac. E. Sarnowska-Temeriusz, Wrocław 1982.
- Reese G., *Music in the Renaissance*, New York ca. 1959.
- Revard S., *The Graces in their Merriment. Pindar and the Light Ode*, [w:] *eadem, Pindar and the Renaissance Hymn-Ode. 1450–1700*, Tempe 2001.

- Ryan L.V., *Conrad Celtis' Carmen Saeculare. Ode for a New German Age*, [w:] *Acta Conventus Neo-Latini Bononiensis: Proceedings of the Fourth International Congress of Neo-Latin Studies Bologna, 26 August to 1 September 1979*, ed. R.J. Schoeck, Binghamton 1985.
- Ryczek W., *Rhetorica christiana. Teoria wymowy kościelnej Stanisława Sokołowskiego*, Kraków 2011.
- Salmen W., *European Song: 1300–1530*, [w:] *The New Oxford History of Music*, v. 3, ed. D.A. Hughes, G. Abraham, London 1970.
- Sarbiewski M.K., *Characteres lyrici seu Horatius et Pindarus – Charaktery liryczne, czyli Horacy i Pindar*, [w:] *Praecepta poetica – Wykłady poetyki*, przeł. S. Skimina, Wrocław 1958.
- Scaliger J.C., *Poetices libri septem*, Lugdunum (Lyon) 1586.
- Szastyńska-Siemion A., *Wstęp*, [w:] *Pindar, Wybór poezji*, Wrocław 1981 (BN II 199).
- Wilkinson L.P., *Horace and His Lyric Poetry*, Cambridge 1951.

