

„Vir bonus et prudens” – maska „krytyka literackiego” w „Sztuce poetyckiej” Horacego

Wojciech Kopek

WOJCIECH KOPEK Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

**„VIR BONUS ET PRUDENS” – MASKA „KRYTYKA LITERACKIEGO”
W „SZTUCE POETYCKIEJ” HORACEGO**

W życiu literackim antyku krytyk obecny był na równi z autorem, często – jak Arystarch z Samotraki czy Spurius Maecius Tarpia – ciesząc się nawet większym autorytetem¹. Krytyka stanowiła też istotny element filozofii, filologii hellenistycznej, samej twórczości w formie metapoezji², retoryki bądź wychowania (*paideia*), do którego wymogów dopasowano zasady układania kanonu lektur szkolnych (*enumeratio poetarum*)³. Jednak z bogactwa zastosowań trudno wyodrębnić krytykę literacką jako oddzielną dziedzinę wiedzy – będąc z natury refleksyjną – z rzadka stawała się przedmiotem osobnych rozważań.

Kritikos (łac. *iudex*) był instytucją oceniającą utwory i wydającą o nich sądy⁴, zarówno w zakresie tego, co współcześnie nazwalibyśmy krytyką tekstu, praktyką edytorską, jak i krytyką literacką, opartą na określonej koncepcji literatury oraz swoistej aksjologii⁵. Ale co dawało krytykowi do tego prawo? Skąd czerpał swój autorytet? Jednym udzielała go instytucja, jak Muzejon czy ośrodki w Pergamonie i na Rodos, innym znakomity mecenas, np. Scypion⁶. Jeszcze inni, niezależni finansowo i posiadający pełnię praw obywatelskich, jak Katon⁷ czy Cynceron⁸, zdo-

¹ Zob. E. G. Sihler, *The Collegium Poetarum at Rome*. „The American Journal of Philology” 1905, nr 1. – N. B. Crowther, *The Collegium Poetarum at Rome: Fact and Conjecture*. „Latomus” 1973, nr 3.

² Zob. A. J. Romano, *Callimachus and Contemporary Criticism*. W zb.: *Brill’s Companion to Callimachus*. Ed. B. Acosta-Hughes, L. Lehnus, S. Stephens. Leiden-Boston 2011.

³ Zob. Quint., *Inst.* I 8–10. Od „kanonu komediopisarzy” Wolkacjusza Sedigitusa, zachowanego fragmentu dzieła *De poetis*, rozpoczyna się dla nas rzymska krytyka literacka. Zob. Volcaciusz Sedigitus, *Kanon komediopisarzy*. W zb.: *Rzymska krytyka i teoria literatury*. Wybór, oprac. S. Stabryła. Wrocław 1983, s. 8–9. BN II 207.

⁴ Zob. G. Nagy, *Early Greek Views of Poets and Poetry*. W zb.: *The Cambridge History of Literary Criticism*. T. 1: *Classical Criticism*. Ed. G. A. Kennedy. Cambridge, Mass., 2003, s. 1.

⁵ Zob. L. D. Reynolds, N. G. Wilson, *Skrybowie i uczeni. O tym, w jaki sposób antyczne teksty literackie przetrwały do naszych czasów*. Przekł. P. Majewski. Wstęp N. G. Wilson. Warszawa 2008, s. 15–68.

⁶ Zob. A. E. Astin, *Scipio Aemilianus*. Oxford 1967, s. 294–306.

⁷ Zob. M. von Albrecht, *A History of Roman Literature. From Livius Andronicus to Boethius. With Special Regard to Its Influence on World Literature*. T. 1. Leiden – New York 1997, s. 390–405.

⁸ Zob. N. B. Crowther, *OI ΝΕΩΤΕΡΟΙ, Poetae Novi, and Cantores Euphorionis*. „The Classical Quarterly” 1970, nr 2. – W. Clausen, *Cicero and the New Poetry*. „Harvard Studies in Classical Philology” nr 90 (1986).

bywali szacunek sprawując urzędy państwowe. Wszyscy jednak równi byli co do wymogu erudycji i samodzielnej twórczości literackiej.

W naturalny sposób z owej podwójności autorytetu – pozaliterackiej, rodzącej się z koniunktury politycznej, majątku, stanowiska, pozycji społecznej, i literackiej, płynącej z rozumienia funkcji literatury, uprawianych gatunków, wycucia oraz smaku – wynikała zależność krytyków od instytucji, mecenasów, władcy i własnych ambicji. Problemy te, jak można sądzić, były rzeczą oczywistą, wszakże wszyscy ówczesni intelektualści działali na dworach takich czy innych władców, ale nie oznacza to, że nie zauważano ich istotnego wpływu na sposoby i cele uprawiania sztuki.

Znakomity tego przykład stanowi koncepcja krytyki autorstwa Kwintusa Horacjusza Flakka z Wenuzji, wyrażona w *Liście do Pizonów* oraz w *Satyrach* i *Listach*. Poeta, zdając sobie sprawę z uwarunkowań politycznych, społecznych czy własnych ambicji twórczych, zwraca uwagę tym, że widzi ograniczenia krytyki i jej uwikłanie w kwestie bezpośrednio niezwiązane ze sztuką⁹. Zarazem filozoficzna postawa poety, *aurea mediocritas*, naturalne dążenie do wypracowania właściwego kompromisu między skrajnościami, predestynowała go do stworzenia jednolitej koncepcji krytyki jako dziedziny osobnej, kierującej się zasadami, które obejmują jej polityczne, społeczne, filozoficzne oraz artystyczne źródła, kompetencje i zadania.

Ze względu na złożoność tematyki i znaczny zakres opracowania tematu podjęta zostanie kwestia szczegółowa, tylko pośrednio związana z poetyką, dotycząca struktury maski stanowiącej odautorski podmiot *Listu do Pizonów*. W artykule zostało postawione pytanie, w jaki sposób Horacy konstruuje postać krytyka oraz do jakich społecznych i interpersonalnych relacji się odnosi, aby w ramach rzymskiej wspólnoty obywatelskiej dopasować nową rolę do uwarunkowań znanych odbiorcom¹⁰, a tym samym jaką strategię obiera poeta dla uzyskania autorytetu i szacunku koniecznych krytykowi do legitymizacji oraz wypełniania swej roli w zakresie dydaktyki artystycznej i etycznej.

Najważniejszym fragmentem *Listu do Pizonów* odnoszącym się do krytyki literackiej są wersy 304–418, w których Horacy sformułował kolejno jej rolę, zadania i kompetencje. W początkowych wersach krytyk został określony jako znawca sztuki, nie parający się osobiście twórczością literacką, doskonale wszakże umiejący określić zagadnienia związane ze źródłem twórczości (*inventio*), wadami oraz zaletami konkretnego autora i dzieła¹¹:

⁹ Zob. W. Kopek, *Koncepcja artysty i konflikt pokoleniowy w „Liście do Pizonów” Horacego. Glosa do antycznej krytyki literackiej*. „Colloquia Litteraria” t. 21 (2016), nr 2.

¹⁰ Rzymska wspólnota obywatelska w dobie klasycznej obejmowała kolejno: obywateli w pełni praw (nobilów i ekwitów), ludzi wolnych, ale nieposiadających wszystkich praw politycznych i sądowych (w tym obywateli spoza Rzymu, Rzymian urodzonych jako *liberi* i wyzwolenców) oraz niewolników. Decydująca była przynależność do rodu i cenzus majątkowy – podstawa bardziej szczegółowych podziałów. Wertykalnie łączyła klasy relacja patron–klient, w której zamożny patron reprezentował klienta wobec prawa, ten zaś świadczył pożądaną usługę. Zob. R. MacMullen, *Roman Social Relations, 50 B. C. to A. D. 284*. New Haven, Conn. – London 1974, s. 88–120.

¹¹ Analiza dotyczy dzieł oryginalnych, na podstawie: Ch. O. Brink, *Horace on Poetry*, T. 2: *The Ars Poetica*. Cambridge, Mass., 1971. Dalej do pozycji tej odsyłam skrótem B-2, natomiast t. 1: *Prolegomena to the Literary Epistles* (1963), oznaczam skrótem B-1. Liczby po dywizie wskazują numery

Zatem rolę oselki pełnić będę, która
 Umie ostrzyć żelazo, chociaż sama nie tnie.
 Choć nie piszę, zadania wieszczą skreślę świetnie:
 Co wykształca poetę, co podsuwa treści,
 W czym się błąd, w czym poprawność, w czym godziwość mieści. [w. 304–308;
 przeł. J. S.]

W części dalszej Horacy określa relację pomiędzy mądrością, filozofią i społecznymi obowiązkami poety jako obywatela rzymskiego a tematem dzieła, wartościami moralnymi (*virtutes, mores*) reprezentowanymi przez dzieło (w funkcji *exemplum*) oraz jego cechami formalnymi (*ars, techné*) (w. 309–322). Poeta rozważa też dydaktyczną (*docere*) i przyjemnościową (*delectare*) rolę poezji (w. 333–365), kończąc fragment postulatem zespolenia talentu (*ingenium*) ze sztuką (znajomością norm, *ars*) i pracowitością (*studium*) dla uzyskania ideału twórcy (w. 408–418; B-1 213–239)¹². Przyjmując rolę dydaktyka, podmiot *Listu do Pizonów* ustala jednocześnie związek, jaki ma łączyć krytyka z młodym pisarzem, a mianowicie relację Mistrz–Uczeń¹³. Realizuje się ona zarówno na płaszczyźnie nauki teorii i historii literatury, w praktycznych ćwiczeniach poetyckich (kompozycja, stylistyka, metryka), jak i w wymiarze etycznym celu dydaktycznego literatury. Fragment klamrowo spinają wersy 304–308 i 410–415. W pierwszym passusie pojawia się metafora oselki, która nie tnie, ale ostrzy, w drugim analogia między sportowcem a fletnistą, którzy aby zdobyć laur na igrzyskach, oprócz pracy i wyrzeczeń, muszą „uczyć się wcześniej i bać nauczyciela” (*magister*) (w. 415).

Horacy, nadając *Sztuce poetyckiej* formę listu, określił równocześnie dwie grupy adresatów: „*pater et iuvenes patre digni* [ojciec i godni ojca młodzieńcy]” (w. 24). Przyjęta przez podmiot rola dydaktyczna usytuowała go po stronie pokolenia „ojców” (*maiores*), nie znaczy to jednak, że znajdował się on na tej samej płaszczyźnie co rzymski *nobil* – *Piso pater*. Podmiot *Sztuki poetyckiej* wyraźnie przemawia ze stanowiska klienta, zwracając się do patrona i jego synów. Sam Horacy, syn wyzwolénica, nie funkcjonował we wspólnocie obywatelskiej w takim sensie, jak chociażby zubożały ekwita Wergiliusz, aczkolwiek obydwaj potrzebowali opieki Mecenasa. Ciekawą informację o pozycji poety przekazuje Swetoniusz (*Vita Horatii*), cytując list Oktawiana Augusta, w którym princeps zwraca się do Mecenasa, aby oddelegował poetę od swego „pasożytniczego stołu [*parasitica mensa*] do królewskiego stołu władcy”¹⁴. Żart, porównanie Wenuzyjczyka do komediowej postaci pasożyta¹⁵,

tomu, pozostałe – stronicie. W związku z tym, że temat nie jest w dużej mierze uzależniony od kwestii językowych, w artykule ograniczono się do przekładów polskich autorstwa J. Czubka (dalej: J. Cz.) w wypadku *Gawęd / Sermones* oraz J. Sękowskiego (dalej: J. S.) odnośnie do *Listów / Epistulae i Sztuki poetyckiej / De arte poetica*, które pochodzą z edycji: K. H. Flakus / Q. H. Flaccus, *Dzieła wszystkie / Opera omnia*. Przygot. do druku, wybór przekł., koment. O. Jurewicz. Wrocław 1988. Kluczowe terminy łacińskie pojawiają się w nawiasach.

¹² Zob. R. Kilpatrick, *The Poetry of Criticism: Horace, „Epistles II” and „Ars Poetica”*. Edmonton, Alta., 1990, s. 32–54.

¹³ Zob. Kopek, *op. cit.*, s. 118–125.

¹⁴ Suet., *Vita Hor.* Na temat możliwych interpretacji tego passusu zob. C. Damon, *The Mask of the Parasite: A Pathology of Roman Patronage*. Ann Arbor, Mich., 1997, s. 127–128.

¹⁵ Zob. E. Skwara, *Historia komedii rzymskiej*. Warszawa 2001, s. 87–88, 128.

i fakt prowadzenia tej rozmowy poza nim, między patronami, dobitnie świadczy o jego klienckiej roli.

W ten sposób z całą siłą ukazuje się uwikłanie literatury i krytyki antycznej, które poprzez o s o b ę artysty czy krytyka były usytuowane w konkretnym miejscu rzymskiego układu grup społecznych. I mimo że w *Liście do Pizonów* relacja klient-patron nie została uwypuklona, należy brać ją pod uwagę jako rzecz oczywistą dla docelowych odbiorców dzieła¹⁶. Jednakże trudno postawić znak równości między patronatem a mecenatem. Na szereg wątpliwości – w podsumowaniu dyskusji nad ich rolą w życiu i twórczości Horacego – wskazał Peter White, podkreślił on, że poeta operował konsekwentnie „językiem przyjaźni”, który wskazywał na ideał przyjaźni jako łącznik spajający konkretnych ludzi bez względu na ich pochodzenie społeczne¹⁷. Co więcej, tego typu język był standardową formą komunikacji między przedstawicielami rzymskiej elity intelektualnej, niekoniecznie tożsamej z elitą społeczną. A zatem sztywny podział na klienta i patrona został zastąpiony jednym określeniem „amicus [przyjaciel]”. Ponadto nie dysponujemy zbyt wieloma źródłami, które – szczególnie dla późnej republiki i pryncypatu – ukazywałyby dokładny sposób funkcjonowania patronatu według zasady „daję, abys dał”. I dlatego też w treści zarzutu trzeciego czytamy, iż w literaturoznawstwie funkcjonuje socjologiczne ujęcie patronatu jako relacji asymetrycznej, gdzie patron zawsze ma do zaoferowania więcej niż klient, czyli w jego interesie jest utrzymywanie wielu klientów – nie można zatem nazwać tej relacji równorzędną, interpersonalną¹⁸. A o takich właśnie związkach pisze Horacy, podkreślając, że przedmiot wymiany stanowią dobra intelektualne i moralne. Jednakże ciągła obecność nobilów w twórczości Horacego – Mecenasa, Augusta, Polliona, Messali – częste poruszanie tematu pochodzenia i funkcjonowania w społeczności nie pozwalają na zignorowanie socjologicznego wymiaru Horacjańskiej poetyki.

Biorąc to pod uwagę, można zastanawiać się, w jakim zakresie osoba stojąca niżej w hierarchii społecznej ma prawo do udzielania autorytatywnych pouczeń synom arystokraty. Jednym słowem, należy zadać pytanie o strategię budowania autorytetu osoby krytyka „z nizin społecznych” (*ex humili potens*) (Hor. *Carm.* III 30, 12) w oczach *nobilitas* i całej wspólnoty obywatelskiej.

Zasadniczo w *Sztuce poetyckiej* dostrzec można dwa sposoby konstruowania podmiotu odautorskiego – drogi literacką i filozoficzną. Już w pierwszych wersach dzieła Horacy wskazuje na nadawcę i adresatów listu: „W większości my – poeci, o ojcie i godni ojca synowie, zatracamy się w tym, co z pozorów właściwe; dbam, żeby być zwięzłym, staję się mętny” (w. 24–26). W przytoczonych wersach poeta odwołuje się do jednego z najistotniejszych terminów literackich epoki augustowskiej – „*uates* [wieszcz]”, który wpłynął na uformowanie się samoświadomości

¹⁶ Zob. E. Flaig, *Zrytualizowana polityka. Znaki, gesty i władza w starożytnym Rzymie*. Do druku podał L. Mrozewicz. Przekł., oprac. L. Mrozewicz, A. Pawlicka. Poznań 2013, s. 19–20.

¹⁷ P. White, *Friendship, Patronage and Horatian Sociopoetics*. W zb.: *The Cambridge Companion to Horace*. Ed. S. Harrison. Cambridge, Mass., 2007. Zob. też D. Konstan, *Patrons and Friends*. „*Classical Philology*” 1995, nr 4.

¹⁸ Zob. White, *op. cit.*, s. 196–200. Zob. też R. P. Saller, *Personal Patronage under the Early Empire*. Cambridge, Mass., 1982, s. 1.

twórcy przekraczającego społeczeństwo i jego bariery na mocy natchnienia pochodzącego bezpośrednio od bóstwa¹⁹. I pomimo że w liście określenie „*vates*” pojawia się w odcieniu ironicznym, poprzez wskazanie na problemy dotyczące *virtutes dicendi* (zalet stylu), z jakimi nawet natchniony poeta musi się zmierzyć (w. 24–31; B-2 105–116) czy też poprzez przedstawienie prześmiewczego obrazu źle pojętego natchnienia (w. 295–303), to ostatecznie „*divinus vates* [wieszcz natchniony przez bóstwo]” staje się określeniem twórców kształtujących kanon: Orfeusza, Amfiona, Homera i Tyrteusza (w. 391–407; B-2 390–394). Motyw twórcy (*poeta*) pojawił się także w wersach 86–88 w postaci dwóch pytań retorycznych:

Gdy się nie znam na normach i na kolorycie,
To czemu przypisują mi poety rolę?
Zamiast poznać, ze wstydu nic nie wiedzieć wolę? [w. 86–88; przeł. J. S.]

We fragmencie tym spotykają się dwa elementy roli twórcy. Po pierwsze, rola właściwa – *ego poeta* – stająca się argumentem wynikającym z doświadczenia praktycznego. Po drugie, rola arbitra i konesera²⁰, podkreślona poprzez usytuowanie passusu między tematami dotyczącymi leksyki i słowotwórstwa, które kończy odwołanie do serii terminów technicznych, takich jak „*usus*”, „*arbitrium*”, „*ius*”, „*norma*” (w. 70–72), otwierające z kolei dyskusję o rodzajach literackich i ich prawodawcach („*genera dicendi*”, w. 73–85), zakończoną analizą stylów (tragicznego i komediowego; od w. 86). W takim ujęciu podmiot prezentuje się jako twórca natchniony i znawca sztuki. Ale nie wyczerpuje to jeszcze całego potencjału strategii literackiej. Podmiot – zakładając wiele masek – funkcjonuje w różnych obszarach sztuki, a odnosząc się bezpośrednio do dramatu, wykorzystuje także możliwości, jakie daje „czwarta ściana” w teatrze. W gronie odbiorców i publiczności podmiot sytuuje się w *Sztuce poetyckiej* przede wszystkim w dwóch miejscach. Po pierwsze, w wersach 153–157, które są wstępem do analizy tworzenia postaci w dramacie:

Słuchaj, czego ja pragnę, a ze mną lud cały:
Gdy chcesz, by w czasie sztuki brawa rozbrzmiewały
I by tłum siedział dotąd, póki „klaszczie!” padnie,
Zwyczaj każdego wieku musisz znać dokładnie,
Dać to, co lubi zmienna w ciągu lat natura. [w. 153–157; przeł. J. S.]

– Horacy wskazuje na oczekiwania najszerzego odbiorcy: ludu rzymskiego, który ma określone przyzwyczajenia co do typów literackich prezentowanych na scenie. Zaakcentowana została w ten sposób konieczność ujęcia preferencji odbiorców, a raczej dostosowania dzieła do zakładanego odbiorcy. Po drugie, w wersach 272–274, stanowiących podsumowanie krytyki kunsztu dawnych rzymskich pisarzy: Enniusza, Akcjusza, Plauta, których niedbałość w tworzeniu poezji metrycznej nie

¹⁹ Zob. S. Commager, *The „Odes” of Horace: A Critical Study*. Foreword D. Armstrong. New Haven, Conn., 1995, s. 13–16, 206–208. – T. Woodman, „*Biformis Vates*”: the „*Odes*”, *Catullus and Greek Lyric*. W zb.: *Traditions and Contexts in the Poetry of Horace*. Ed. T. Woodman, D. Feeney. Cambridge, Mass., 2002.

²⁰ W wersie 86 znajduje się odniesienie do warstwy metrycznej (*descriptae vices*) oraz do stylistyczno-gatunkowych wyznaczników dzieła (*colores operum*).

pasuje do aktualnych gustów, ukształtowanych na bazie koncepcji hellenistycznych, artystycznie dopracowanej poezji aleksandryjskiej:

[...] i ja bowiem, i wy
 Odróżniamy od szorstkich dźwięczne powiedzenia,
 Bo rytm palce nam liczą, a ucho – ocenia. [w. 272–274; przeł. J. S.]

Horacy przywołuje gusty dawnych Rzymian (w. 265–272), a pośrednio też i sobie współczesnych, żywiących niemal boską cześć dla rodzimej literatury archaicznej²¹, którzy sądzili, że każdy człowiek ma wrodzony smak artystyczny oraz wycucie naturalnego rytmu (B-2 304–309), choć w istocie mieli smak niewyrobiony i pobrażali szorstkiemu stylowi oraz metryce twórców dawnych. Poeta przeciwstawia im odbiorców świadomych. „*Ego et vos scimus [...] [ja i wy wiemy]*” – ukazanie wspólnoty odbiorców, którzy wykształcili nowy, wspólny gust literacki, koncentruje się w tym wypadku wokół pojęć takich jak *urbanitas* i *lepidum* (w. 273), czyli nowych wartości literackich wyrażanych przez wytwornych ekspertów w dziedzinie sztuki.

Pokrótce przytoczone fragmenty *Listu do Pizonów*, elementy literackiej strategii budowania autorytetu podmiotu jako twórcy, znawcy i świadomego odbiorcy literatury nie wyczerpują głębi tematyki poruszanej przez Horacego. Jednakże ich ukazanie wydaje się konieczne w perspektywie drugiej z przyjętych przez niego strategii – drogi filozoficznej.

Kiedy Horacy zakłada maskę krytyka: „osełki, która ostrzy, chociaż sama nie tnie”, w wersie 304 *Sztuki poetyckiej* stając się teoretykiem (nie-twórca), wówczas najwyraźniej ujawnia się naśladownictwo bezpośrednich wzorów listów, autorstwa Neoptolemosa i Arystotelesa, a także pośrednich wzorów – traktatów filologicznych i filozoficznych, z diatrybą i dialogami platońskimi na czele – w długiej tradycji filozoficznej (B-1 79–89). Na poziomie *opus poetica* skutkuje to bardzo konkretną konstrukcją podmiotu, w której twórca nie tylko czerpie autorytet z działalności samego Horacego (podmiot odautorski), ale też naśladuje zakorzeniony w tradycji antycznej ideał mędrca. Można zatem powiedzieć, że Horacy do perfekcji doprowadził imitację Arystotelesa nie tyle w zakresie tematyki traktatu, ile właśnie w literackiej konstrukcji maski podmiotu – jako filozofa bezinteresownie badającego naturę rzeczy, co najwyraźniej wybrzmiewa w następujących wersach:

Mądrość – to jest pisania źródło i początek.
 Sokratyków utwory dać ci mogą wątek,
 A jeśli go przemyślisz, same przyjdą słowa. [w. 309–311; przeł. J. S.]

Źródłem (*inventio*) dobrej twórczości staje się więc filozofia, w szczególności zaś etyka, która stanowi także podstawę edukacji poety w wychowaniu do bycia dobrym obywatelem (*ursus honorum*, czyli kariera wojskowo-urzędnicza; *pietas*, regulująca relacje rodzinne i religijne; *hospitalitas* – gościnność, i *mores maiorum*, tzn. obyczaje przodków):

Kto ojczyźnie i druhom, co winien, dochowa,
 Kto umie kochać braci, rodziców i gości,

²¹ Zob. J. W. H. Atkins, *Literary Criticism in Antiquity. A Sketch of Its Development*. T. 2: *Graeco-Roman*. Cambridge, Mass., 1934, s. 47–54.

Sędziogo, senatora kto zna powinności,
 Kto wie, czemu na wojnie wódz powinien sprostać,
 Ten zawsze umie każdą ukształtować postać.
 Niech z życia, z obyczajów poeta uczony
 Bierze wzory, niech czerpie stąd prawdziwe tony, [w. 312–318; przeł. J. S.]

A zatem Horacy postuluje, jak pisał Charles Oscar Brink: „osobną teorię ethosu zaadaptowaną do konkretnych potrzeb poety” (B-2 338), analogiczną do postulatów Cyncerona czy Kwintyliana związanych z konkretnymi potrzebami mówcy. W niniejszym artykule pominięta będzie dokładniejsza analiza treści tych postulatów, którą można odnaleźć chociażby w cytowanym komentarzu Brinka, natomiast uwaga zostanie zwrócona na interesujący wymiar relacji, jaka zachodzi między adeptem sztuki poetyckiej a doświadczonym krytykiem – filozofem „sokratycznym”. Albowiem należy podkreślić przede wszystkim, że krytyk, nawiązując do etyki, nie traci z oczu swojego głównego zadania – nauki *recte scribendi* – „dobrego pisarstwa”. I chociaż sam zajmuje się rozważaniem istoty twórczości, etykę traktuje jako dziedzinę służebną, zaczerpniętą z dzieł innych autorów. Krytyk zatem staje się nie tyle źródłem wiedzy etycznej, ile *exemplum* moralnym, niejako środkiem transmisji, a więc wychowawcą.

Nie bez przyczyny badaczom i odbiorcom *Sztuki poetyckiej* nasuwają się skojarzenia z traktatami Cyncerona, szczególnie z *Oratorem* i *O mówcy* (*De oratore*), oraz z późniejszym nieco *Kształceniem mówcy* (*Institutio oratoria*) Kwintyliana. Obydwaj wskazywali na istotność procesu wychowania jako elementu przygotowującego do podjęcia kariery politycznej przez mówcę: „*vir bonus dicendi peritus* [mówca to człowiek prawy, biegły mówca]”. I właśnie w odniesieniu do takich postulatów (pamiętając, iż dzieła Kwintyliana poeta nie mógł znać) Horacy buduje wychowawczy aspekt maski krytyka. Jest to rzecz ważna o tyle, że w *Sztuce poetyckiej* wielowiekowa tradycja w postrzeganiu dydaktycznego wymiaru poezji łączy się z aktualnością rzymskiego systemu społeczno-politycznego, do którego muszą zostać dopasowane zarówno koncepcja artysty, jak i koncepcja krytyka.

Horacy kreując postaci literackie, konstruując ramy sytuacyjne swoich utworów, często rozdawał role i budował relacje znane z komedii (sztuki stosunkowo najbliższej życiu codziennemu) tak Rzymianom, jak i współczesnym odbiorcom, zazwyczaj w zakresie tradycyjnie czy raczej stereotypowo ukazanej rodziny rzymskiej²². Technika ta nie miała zasadniczo funkcji humorystycznej, z jednej strony należy mówić raczej o nawiązaniu do powszechnie znanego i akceptowanego przez odbiorców obrazu społeczności, z drugiej zaś o tym, że „rodzina komediowa” stanowiła bezpieczny zasób postaci typowych, które stawały się nośnikami sensów dobrze zdefiniowanych w kulturze.

Typy postaci przedstawił Horacy także w *Liście do Pizonów*. Poświęcił ich charakterystyce wersy 153–179. Opis jest celny, choć krótki²³. Pojawia się zatem dziecko, skore do zabawy i zmiennych nastrojów; młodzieniec – popędliwy; mąż dorosły, który w cenie ma sławę, chwałę, dobre imię rodziny; starzec – skąpy, na-

²² Można także zwrócić uwagę na konstrukcję postaci ojca w satyrach I 4 i I 6. Zob. C. Schlegel, *Horace and His Fathers: „Satires” 1. 4 and 1. 6*. „The American Journal of Philology” 2000, nr 1.

²³ Zob. Skwara, *op. cit.*, s. 29–30, 33–34, 86–89, 126–128, 188–192.

rzekający na obyczaje młodych. Poeta daje obraz czterech pokoleń: najmłodszych dzieci (*puer*), synów u progu dojrzałości (*iuuenis*), ojców (*uir*) oraz dziadów (*senex*) (B-2 229). Ze względu na adresatów listu szczególnie ciekawe wydają się opisy postaci młodzieńca (*iuuenes*) i mężczyzny dojrzałego (*uir*)²⁴. Kolejno są to dwa fragmenty:

Młodzieniec bez zarostu mistrza się wyzbywszy
Na Polu wśród traw, koni, psów jest najszczęśliwszy;
Oschły wobec rad wszelkich, błędom się pokłoni,
W przyszłość nie patrzy bystro, pieniąż szybko trwoni,
Odrzuca, co ukochał, wciąż pragnie i pnie się. [w. 161–165; przeł. J. S.]

Dla odmiany duch męski i wiek z sobą niesie
Chęć, by zdobyć przyjaciół, zaszczyty i mienie;
Aby w niczym nie zabłądzić, tylko to ma w cenie. [w. 166–168; przeł. J. S.]

I chociaż odnosząc się do adresatów – młodych Pizonów – Horacy używa samych superlatywów (w. 366–367, 385–386), otrzymują oni cechy charakterystyczne dla wszystkich młodzieńców. Poeta pisząc o typach literackich, jednocześnie subtelnie nadaje określone właściwości adresatom *per analogiam*. W ten sposób tworzy sieć wewnątrzrodzinnych relacji, wśród których zostaje umieszczony podmiot, który zyskuje własny odpowiednik i miejsce w rodzinie, a przez to w społeczności – jako *custos*, z grecka zwany pedagogiem (*paedagogus*).

Pedagog opiekował się dzieckiem, chroniąc je przed złym towarzystwem i strzegąc bezpieczeństwa, odgrywał ważną rolę na wczesnym etapie edukacji²⁵. Kwintylianus przypominał, że jego funkcję pełnić mógł jedynie niewolnik obdarzony zaufaniem głowy rodziny (*pater familias*), który oprócz poprawnego wysławiania się i właściwych obyczajów powinien posiadać odpowiednie wykształcenie, gdyż przez całe dzieciństwo pomagał podopiecznemu w nauce i siłą rzeczy wpływał na uformowanie się jego wiedzy i charakteru (Quint., *Inst.* I 1, 8–9). Spędzając z dzieckiem nieraz więcej czasu niż sami rodzice, zaliczany był do grona najbliższych, włączony został zatem w model rzymskiej rodziny²⁶.

Bezpośrednio z maską pedagoga wiąże się w twórczości Horacego maska nauczyciela (*magister*)²⁷, która stanowi naturalny składnik dydaktycznego wymiaru krytyki i poezji. Ponieważ jednak odnosi się on do ćwiczeń praktycznych z zakresu poetyki, w niniejszym artykule nie będzie rozwijany.

²⁴ Należy podkreślić, że Horacy musiał zadbać o to, by *Piso pater*, ojciec młodych poetów, nie został utożsamiony z komediowym typem starca (*senex*), co mogłoby zostać poczytane za ujmę.

²⁵ Zob. S. F. Bonner, *Education in Ancient Rome. From the Elder Cato to the Younger Pliny*. Abingdon – New York 2012, s. 21–26.

²⁶ Zob. L. A. Seneka, list LX 1. W: *Listy moralne do Lucyliusza*. Przeł. W. Kornatowski. Warszawa 1998, s. 231: „Żalę się, kłóćę i gniewam. Czy wciąż jeszcze życzysz sobie, czego ci życzyła twa karmicielka [*nutrix*] albo twój wychowawca [*paedagogus*], albo matka? [...] O, jakże zgubne są dla nas życzenia naszych najbliższych [*vota nostrorum*]”. Zob. też Pseudo-Plutarch, *O wychowaniu dzieci*. Przeł. T. Krynicka. Wstęp, komentarze S. Longosz. „Vox Patrum” t. 53/54 (2009), s. 672–673. – L. Maurice, *The Teacher in Ancient Rome: The Magister and His World*. Lanham, Md., 2013, s. 127–136.

²⁷ Reminiscencje pierwszego etapu nauki szkolnej pojawiają się chociażby w drugiej księdze listów Horacego, we wspomnieniach o szkole Orbiliusza (*Epist.* II 1, 69 n.; *Epist.* II 2, 41 n.).

Trzecim elementem konstrukcji postaci krytyka jest *pietas*²⁸ odautorskiego podmiotu poety, która przejawia się przede wszystkim w ukazaniu w twórczości Wenuzyjczyka autobiograficznej relacji między Horacym a jego ojcem. Wczesna edukacja w Rzymie należała do obowiązków ojca, mającego uczyć dziecko rzeczy uważanych za konieczne oraz wychowywać je w wyznawanych przez siebie i społeczność wartościach²⁹. Horacy wspominając ojca w satyrze I 6, stwierdza, iż to on sam wobec przyszłego poety odgrywał rolę pedagoga (*custos*), towarzysząc mu w drodze do nauczycieli (w. 81–82).

Najdobitniej uznanie dla ojcowskiej *pietas* Horacy wyraził w satyrze I 4, w której pisał (szczególnie w wersach 105–129):

Naprowadzał mię na to ojciec, gdy wytykał
Słabości na przykładach, chcąc, bym ich unikał. [w. 105–106; przeł. J. Cz.]

„Czego chcieć, czego nie chcieć, co przeciw, co za tym
Mówi – mędrzec ci powie kiedyś; mnie dość na tym,
Że ci obyczaj przodków przekazany wszczępię
I – póki trza ci stróża – i zdrowie twe krzepię,
I o dobre dbam imię; lecz skoro rozwiniesz
Siły ciała i ducha, bez korka popłyniesz”.
Tak kształcił chłopca słowy; zaś dając mi rady,
Mawiał: „Masz wzór gotowy, w jego wstępuj ślady”; [w. 115–122; przeł. J. Cz.]

Poprzez motyw ojcowskiej *pietas* można połączyć w jeden spójny obraz dotychczas przytaczane elementy konstrukcji krytyka. Otóż pierwszym i najważniejszym wychowawcą i opiekunem, pierwszym przykładem i wzorem moralnym jest ojciec, lecz w rozwoju młodzieńca przychodzi okres, w którym należy wprowadzić bardziej wyspecjalizowanego nauczyciela – moment, gdy opiekuna (*pater familias*, *custos*, *paedagogus*) zastępuje się mędrceem (*sapiens*). Ale nawet wówczas ojcowska *pietas* staje się gwarantem autorytetu krytyka, ponieważ z jednej strony przyjmuje on funkcję ojca³⁰, z drugiej samo jego istnienie stanowi przejaw ojcowskiej *pietas* – starań o dobre wychowanie i edukację dziecka.

Horacy rolę i stosunek krytyka do swych podopiecznych nakłada zatem na rolę ojcowskiego wysłannika – pedagoga: nauczyciela i wychowawcy, reprezentującego te wartości, które reprezentuje patron, w *Sztuce poetyckiej* – *Piso pater*. Stąd sytuacja komunikacyjna staje się jednocześnie szczególna, ponieważ Pizonowie mają swój indywidualny, osobowy wymiar (do tego stopnia, że można pokusić się o próby identyfikacji z konkretnymi postaciami historycznymi <B-1 239–243>), i ogólna, gdyż zarówno ojciec, młodzieńcy, jak i krytyk-pedagog pełnią funkcję przedstawicieli przypisanych im ról społecznych.

²⁸ Zob. H. Kowalski, *Pietas jako wyznacznik odniesień między rodzicami a dziećmi w republikańskim Rzymie*. W zb.: *Dziecko w rodzinie i społeczeństwie*. T. 1: *Starożytność, średniowiecze*. Red. J. Jundziłł, D. Żołądź-Strzelczyk. Bydgoszcz 2002.

²⁹ Zob. A. Corbeill, *Education in the Roman Republic: Creating Traditions*. W zb.: *Education in Greek and Roman Antiquity*. Ed. Y. L. Too. Leiden – Boston, Mass., 2001, s. 262–263. – G. S. Aldrete, *Daily Life in the Roman City*. Westport 2004, s. 62–65. – Bonner, *op. cit.*, s. 10–33.

³⁰ Horacy używał metafory „ojca” po to, by ukazać swą relację względem Lucyliusza – ojca satyry – i uwypuklić własną rolę spadkobiercy dorobku swojego Mistrza i wzoru. Zob. Schlegel, *op. cit.*, s. 93–119.

Podobne odwołanie się do roli pedagoga w relacji Mistrz–Uczeń obserwujemy w *Listach moralnych do Lucyliusza* Seneki. I chociaż Horacy siłą rzeczy nie mógł czerpać wzorców z twórczości Seneki, interesujące wydaje się przytoczenie wykorzystania przezeń metafory pedagoga dla uwypuklenia poetyckiej kreacji podmiotu-krytyka w *Sztuce poetyckiej*.

Powołując się na słowa Epikura: „Winniśmy obrać sobie jakiegoś prawego człowieka i mieć go zawsze przed oczami, aby żyć tak, jakby on się nam przyglądał, i wszystko czynić tak, jakby on widział”, w liście XI 8–9 Seneka nazywa ów epikurejski wzór moralny „strażnikiem” i „pedagogiem”³¹: „*[Epicurus] custodem nobis et paedagogum dedit*”. Ponownie określenie „*paedagogus*” pojawia się w analogicznym kontekście w liście XXV 6, gdzie odnosi się pośrednio także do Katona i Leliusza oraz Scypiona. Z kolei w liście LXXXIX 13, zawierającym podział i omówienie głównych działów filozofii, Seneka stwierdza, że filozof jest wychowawcą ludzkości: „*tamquam quid quam aliud sit sapiens Guam Genesis humani paedagogus*”. Jednym słowem, Seneka używając przenośnie terminu „*paedagogus*”, odwoływał się do powszechnie znanego obrazu dziecka pilnowanego i napominanego przez odpowiedzialnego niewolnika dla ukazania relacji między Mistrzem a Uczniem³².

Można zatem powiedzieć, że w celu skonstruowania krytyka Horacy czerpie wzorce z rzymskiego systemu edukacji od etapu wychowania, poprzez szkołę gramatyka, retora (teoria literatury i ćwiczenia praktyczne), aż do ostatniego poziomu – filozofii. Definicja krytyka zawiera trzy równorzędne elementy: ojcowski, obejmujący typowo rzymskie wzorce *virtutes*, *pietas*, *officia* i *mos maiorum*; mistrzowski, składający się z odwołania do boskiego mandatu wieszczca (*vates*), techniczno-teoretycznego aspektu sztuki poetyckiej oraz wymiaru obdarzonego gustem (*urbanitas*) odbiorcy, znawcy literatury; pedagogiczny, odnoszący się do filozofii moralnej.

Ale mimo wszystko w twórczości Horacego daje się odczuć dystans, jaki dzielił klienta i patrona, którego filozof Seneka, syn ekwity, nie odczuwał. I właśnie tego dotyczy jedna z ostatnich przestróg, jakiej podmiot *Sztuki poetyckiej* udzielił młodemu Pizonom. Począwszy od wersu 419 przypomina im, że już niedługo sami zostaną patronami i otoczy ich grono klientów, a wśród nich z pewnością znajdzie się interesowny pochlebca (pasożyt, *parasitus*).

Przeciwwagę dla pochlebcy stanowią postaci wybitnych krytyków: Kwintyliusza Warusa (ok. 46 p.n.e. – 9 n.e.) (w. 438) i Arystarcha z Samotraki (217–145 p.n.e.) (w. 450). Pierwszy z nich był krytykiem współczesnym Horacemu, przyjacielem poety, który nigdy nie ustępował w swych sądach. *Exemplum* zostało jeszcze bardziej wzmocnione przywołaniem Arystarcha – wydawcy dzieł Homera, uchodzącego za surowego oraz solidnego krytyka i filologa (B-2 400–401, 419–420). Te trzy postaci – podmiot, Warus, Arystarch – łączą bezkompromisowe dążenie do perfekcji

³¹ L. A. Seneka, list XI. W: *Listy moralne do Lucyliusza*, s. 61.

³² Ów obraz był wykorzystywany także do oddania dydaktyzmu poezji – przytoczmy tu słowa z komedii *Zaby* Arystofanesa (w: *Komedie: Acharniejczy. – Rycerze. – Chmury. – Zaby*. Przekł., przedm., przypisy J. Ławińska-Tyszkowska. Wrocław 1991, s. 410, w. 1053–1055): „Bo przecież jak dzieci nieletnie nauczyciel naucza, co dobre, co złe, tak dorosłych naucza poeta”.

poprzez wymaganie ćwiczeń i pracy nad tekstem oraz troska o dobro twórcy i dzieła wpływająca ze szczerzej, bezinteresownej przyjaźni.

Przywołując jako przykład swoją przyjaźń z Warusem, poeta nalega na wypracowanie między krytykiem a twórcą bliskiej, zażyłej relacji, co zarazem wzmacnia wcześniejsze odniesienie się do roli pedagoga jako członka najbliższej „rodziny”:

Gdy coś Kwintyliuszowi czytałeś czasami,
Mawiał: „to i to popraw!” – nudził niesłychanie,
Byś skreślił, przekuł wiersze, chociaż twoje zdanie
Było takie, że całkiem są już poprawione.
Gdy zamiast błęd usunąć, brałeś go w obronę,
Nie trudził się daremnie ni w słowie, ni w czynie,
Był bez rywala siebie nie wielbił jedynie. [w. 438–444; przeł. J. S.]

W przytoczonym fragmencie obserwujemy trójstopniową przemianę postaci. Początkowo podmiot przywołuje przyjaciela, który ustępuje określeniu uogólnionemu: „*vir bonus et prudens* [człowiek dobry i roztropny]”, ten z kolei staje się Arystarchem. A zatem dwa przykłady – aktualny i historyczny (pojawiający się jako symbol krytyka *par excellence*) – kłamrowo otaczają właściwą definicję krytyka:

Mąż mądry i roztropny wytyka wiersz marny,
Gani szorstki, dopisze niezgrabnemu czarny
Znak odwróconą trzcina, mdle ozdoby wytnie,
Na niejasny snop światła skieruje zaszczytnie,
Wykaże dwuznaczności, co zmienić, zaznaczy.
Stanie się Arystarchem. On nie powie: „A czy
Dla bzdur mam stracić druha?” Bo przez taką bzdure
Płyną na wieszczą z drwiną następstwa ponure. [w. 445–452; przeł. J. S.]

Co ciekawe, ta już ostatnia w liście odsłona postaci krytyka składa się z dwóch elementów odnoszących się do etyki i szeroko pojętego etosu obywatela rzymskiego: walorów moralnych i roztropności, czyli do tych cech, które stanowią przeciwieństwo nieufornowanego jeszcze, z natury popędliwego, niecierpliwego i nierozważnego młodzieńca. Krytyk, wytykając błędy, nie staje się wrogiem twórcy, lecz jego dopełnieniem oraz obrońcą przed konsekwencjami złej (w sensie artystycznym i moralnym) twórczości. Można przytoczony fragment interpretować jako strategię budzenia szacunku poprzez nałożenie kreacji podmiotu-krytyka na znane i cenione modele pedagoga i nauczyciela (*custos, magister artis*).

Jednakże w dziełach Horacego określenie „*vir bonus et prudens*” pojawia się także w innym utworze, a mianowicie w liście I 16, poświęconym ideałowi stoickiego życia:

A gdy pozwalasz, by cię tłumy mądrym zwały,
Czy za to odpowiadasz? – „Człowiek przyzwoity,
Człowiek mądry! – To miłe! Cieszyłbyś się i ty!” [w. 30–32; przeł. J. S.]

Pamiętając, że cytat ten, umieszczony w szerszym kontekście, sygnalizującym ostateczną niepewność, jaka towarzyszy powszechnemu uznaniu, jest – jak większość tego typu kwestii w twórczości Wenuzyjczyka – niejednoznaczny, można wskazać na kilka interesujących szczegółów. „*Sapiens*” odnosi się do postaci filozofa. „*Emendatus*”, imiesłów czasu przeszłego dokonanego strony biernej pocho-

dzący od czasownika „*emendare*”, to osoba pozbawiona wad. Te dwa elementy łączą się we frazie „*vir bonus et prudens*”, która określa stoicki ideał mędrca³³. Równocześnie krytyk swoją bezkompromisową przyjaźnią (*amicitia*), nastawioną wyłącznie na dobro podopiecznego i doskonałość dzieła, reprezentuje ideał mędrca w jednej z najistotniejszych wartości, jaką dla stoików jest przyjaźń (Sen., *Epist.* IX)³⁴.

Nawet jeżeli współcześnie nader sceptycznie odnosimy się do ideału przyjaźni jako łącznika między nobilami a poetami, chcąc postrzegać tę relację w bardziej konkretnych związkach patronów i klientów, natomiast w „języku przyjaźni” chcemy dopatrywać się funkcjonalnego eufemizmu, znacznie lepszą formą opisu od struktur patronatu wydaje się zastosowana przez Horacego analogia do relacji, jakie zawiązują się w wewnętrznym kręgu rodzinnym. Dla poety krytyk staje się kimś więcej niż klientem – domownikiem (*familiares*), jest on jednym z najbliższych (*proximi*), jest też kimś istotniejszym od prywatnego nauczyciela, gdyż oferuje prócz wiedzy także swoją mądrość. Działania krytyka podyktowane zostają wyłącznie dobrem podopiecznego i tym samym dobrem całej jego rodziny (*familia*), ponieważ osiągnąwszy pozycję stoickiego mędrca, niczego już dla samego siebie nie pragnie; swoją uwagę kieruje ku najbliższym.

Model rodzinny (ówczesnie już właściwie topika) stanowiący, z literackiego punktu widzenia, zasób precyzyjnie rozdanych ról i relacji, w których skonfigurowane są postaci, obejmuje zarówno rodzinę komediową – serię typów literackich, jak i analogię w relacjach społecznych. Strategia ta, w swojej historycznej aktualności, nie tylko przyczyniła się do oswojenia osoby krytyka, ale stanowiła odpowiednią drogę transmisji funkcji i metodę budowania autorytetu krytyka, pocho-

³³ W listach L. A. Seneki *vir bonus* oznacza ogólny ideał mędrca; w liście LXXI 7 (w: *Listy moralne do Lucyliusza*, s. 266) filozof cytuje wypowiedź Sokratesa: „jeśli naprawdę chcesz zostać dobrym człowiekiem [*vir bonus*], pozwól, by ktoś cię lekceważył”. Wielokrotnie Seneka stosuje to określenie do ideału, jaki sam pragnie wypracować (*Epist.* XI 8; XXV 7; XLI 2; XLII 1–2; LXVI 21–22; LXXIII 13, 15; LXXVI 4, 15, 18; etc.). Drugi element Horacjańskiej definicji odnosi się do jednej z ważniejszych stoickich wartości – roztropności (*prudencia*), której istotę w stoicyzmie L. A. Seneka (list LXXXV 2. W: jw., s. 373–374) wyraził sylogizmem: „Kto jest roztropny, jest też wstrzemięźliwy. Kto jest wstrzemięźliwy, ten równie stateczny. Kto stateczny, ten również się nie trwoży. Kto się nie trwoży, ten nie zna smutku. Kto nie zna smutku, ten jest szczęśliwy. A więc człowiek roztropny jest szczęśliwy, czyli roztropność wystarcza do szczęśliwego życia”.

³⁴ Tzw. *List o filozofii i przyjaźni* stanowi część triady listów dotyczących przyjaźni (III, VI, IX). Jej motyw spotykamy we wszystkich uprawianych przez Horacego gatunkach. We wczesnej twórczości pojawia się szczególnie w odniesieniu do Mecenasas, Wergiliusza i innych zaufanych członków literackich kół Rzymu (Hor., *Sat.* I 6). Dla podjętego tematu jednak bardziej interesujące jest ujęcie „przyjaźni” w pierwszej księdze listów, które R. S. Kilpatrick (*The Poetry of Friendship: Horace, „Epistles I”*. Edmonton, Alta., 1986, s. 1–24, 25–55) nazwał „poezją przyjaźni”. Badacz we wstępnych dwóch rozdziałach, zatytułowanych: *Potentis Amici* i *To Younger Friends*, poddaje analizie motyw przyjaźni wobec członków rzymskiego patrycjatu, stojących znacznie wyżej w hierarchii społecznej (jak Mecenas i August), oraz relację do młodszych przyjaciół, szczególnie Loliusza Maksymusa czy Juliusza Florusa (adresata listu II 2). Wśród nich uwagę zwraca list XVII, adresowany do Scewy, poświęcony roli klienta oraz utrzymaniu zażyłych relacji i niezależności w stosunku do możniejszego patrycjusza – patrona. Kwestię przyjaźni w *Liście do Pizonów* można umieścić wśród przytaczanych tu rozdziałów pracy Kilpatricka, gdyż Pizonowie reprezentują zarówno „możnych przyjaciół” – patronów i nobilów, jak i dystans wieku między Mistrzem a Uczniem – „młodszym przyjacielem”.

dzącego z niższej warstwy. Dodatkowo w relacji asymetrycznej krytyk nie pozostał „z pustymi rękami”, gdyż przedmiotem wymiany były wiedza i realne umiejętności, płatne w rzymskim systemie edukacji. W wypadku bezinteresownego krytyka-przyjaciela asymetria zostaje nawet odwrócona na niekorzyść patrycjusza, zasadniczo nie mających niczego do zaoferowania w zamian mędrcom, który niczego nie potrzebuje.

Horacjańska *amicitia*, stając się ośrodkiem relacji między krytykiem a jego uczniami w augustowskim Rzymie, jedynie w odległy sposób przypomina przy tym platoniczne uczucia łączące Sokratesa z jego uczniami; eros wyraźnie zastępuje uczucia *quasi-rodzinne*, rodzicielskie³⁵. Horacy określa je „przyjaźnią”, ale zastosowane przezeń odwołania i analogie wskazują, że jest to jej szczególny rodzaj, jaki – bez swej odrębnej nazwy – wiązuje się między zastępującym ojca niewolnikiem-pedagogiem a powierzonym mu uczniem.

Abstract

WOJCIECH KOPEK John Paul II Catholic University of Lublin
ORCID: 0000-0002-9786-650X

**“VIR BONUS ET PRUDENS”—THE MASK OF A “LITERARY CRITIC” IN HORACE’S
“DE ARTE POETICA” (“THE ART OF POETRY”)**

By analysing the Horatian mask of *kritikos* (Lat. *iudex*), as portrayed in the *Epistula ad Pisones* (*Epistle to the Pisos*), in the sociological perspective, the article covers the literary critic's strategy of establishing one's authority and finding a place in the social hierarchy. Considering the dual nature of *De arte poetica* (*The Art of Poetry*)—as a didactic and poetic work—the author regards the literary theory and history, expressed directly, functionally as important as the metapoetic elements, especially focused around the subject's structure. *Iudex*, as a non-creator, like protean figure appears in the role of father, client-teacher, poet, philosopher, and friend of the creator. With each successive role, he gains a part of the authority that legitimates his judgments. This process allows to highlight the particular relationship that links the subject-critic of *De arte poetica* with the adept of poetic art.

³⁵ Zob. J. M. Cooper, *Aristotle on the Forms of Friendship*. „The Review of Metaphysics” t. 30 (1977), nr 4.