

Wilhelm Bruchnalski

Poetyka Jana Kochanowskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 27/1/4, 191-209

1930

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

WILHELM BRUCHNALSKI.

POETYKA JANA KOCHANOWSKIEGO.

W dziale historyczno-literackiego czy krytycznego badania dziejów literatury polskiej najbardziej zaniedbany jest dział poetyki mimo pierwszorzędne znaczenie, jakie ma dla zrozumienia całych okresów poezji. Jeżeli wiele braków pod tym względem przedstawiają czasy nowsze i najnowsze, to tem gorzej przedstawia się sprawa, im dalej postępuje się ku początkom piśmiennictwa. Ani wieki średnie, ani renesans polski, dla którego zarówno u nas, jak gdzie indziej poetyka jest nie tylko ważnym, ale poprostu najważniejszym momentem w jego całej kulturze, nie zostawiły, nie mówiąc o skończonych teoriach poetyckich, nawet materiału specjalnie zebranego dla jej zbudowania, poza innemi częściami, dotyczącemi bądź stylistyki czy retoryki, bądź budowy wiersza i t. p. zagadnień, mających drugorzędne dla właściwej poetyki znaczenie.

Gdy w dziejach teorii poetyckiej obcej, przedewszystkiem włoskiej i niemieckiej a poczęści francuskiej, znajduje się obok tego, co sami poeci powiedzieli, pominąwszy własną twórczość, o swej sztuce, mianowicie o jej istocie, znaczeniu i stanowisku wśród reszty kultury, wiele danych czyto pod postacią przeróżnych traktatów specjalnych, czy prób syntetycznych, do zbudowania całokształtu poetyki współczesnej, bez względu na cele jej przeznaczenia, w literaturze polskiej do czasów Sarbiewskiego zupełna prawie na tem polu pustka. A przecież idąc od początkowych, najważniejszych śladów renesansowego kierunku w twórczości poetyckiej, należy stwierdzić, że od końca XV w. do wystąpienia Kochanowskiego literatura polska miała znaczny szereg poetów, którym należy się miano rymotwórców w stylu odrodzenia, którzy — inaczej mówiąc — musieli kroczyć po innych drogach i mieć inne cele na oku, niż ich poprzednicy. Zadaniem historii poetyki polskiej jest zdobycie materiału dla skreślenia tych dróg i celów, po jakich szli i do jakich dążyli poprzednicy Kochanowskiego, — potem on sam, twórca „Psałterza“, „Trenów“ i „Odprawy posłów“, — wreszcie inni, których na pole literatury wywiódł

wiek XVI. Jedna tylko do spełnienia tego zadania prowadzi droga, t. j. badanie każdego poety z osobna, — konieczność postawienia jego teorii poetyckiej czyli dążność do t. z. poetyk indywidualnych, na których podstawie będzie możliwem stworzyć ogólną teorię poezji, wszechstronną poetykę naukową renesansu polskiego. Przez poetykę, na tej podstawie stworzoną, należy rozumieć teorię poezji pewnego autora, której dał wyraz świadomie tak we wszelkiego rodzaju wypowiedzeniach teoretycznych zamierzonych lub okolicznościowych, jak i w samej twórczości, z czego przy użyciu metod naukowych ułoży się całość poglądów tworzącego artysty zarówno na poezję samą, jak na sztukę wogóle. Poetyka indywidualna da twórczość w świadomości tworzącego, — przedstawi problematy i estetykę poezji artysty, co pozwoli możliwie najdokładniej i możliwie przedmiotowo poznać jego twórczość, szereg znowu poetyk indywidualnych umożliwi indukcyjne i zupełnie obiektywne ujęcie w całości pojęć i zasad poezji wogóle, — zasad, które oprócz tego, co ogólne i typowe, ujmą wszystko, co indywidualne, różniczkowe oraz charakterystyczne dla pewnego prądu literackiego, — co swoiste ze względu na czas, przynależność etniczną, rasową i t. p. względy.

Więc gdy się mówi o poetyce Kochanowskiego, wobec braku innych materiałów w literaturze polskiej, tą metodą jedynie trzeba kroczyć, nie spuszczając jednak z oczu pewnych, pierwszorzędnych znaczenia faktów. Jednym z najważniejszych między niemi będzie sprawa zależności poezji polskiej tak od starożytnej klasycznej jak od europejskiej odrodzeniowej. Z tego powodu należy już zgóry przypuścić, że także w jej poetyce indywidualnej znajdują się szczegóły, które wskażą pochodzenie zapatrywań poetów polskich od źródła antycznego czy renesansowego, chociaż tu i ówdzie może nie zabraknie na pomysły własnych i oryginalnych.

Badanie jednak Kochanowskiego ze względu na jego stanowisko teoretyczno-poetyckie w porównaniu z badaniami nad poetami renesansu włoskiego, niemieckiego, czy jakiego innego ulega zacieśnieniu z powodu konieczności ograniczenia się do jego wyłącznie utworów, niema bowiem u nas żadnych związków między literatami-współczesnikami twórcy „Trenów“, któreby zaznaczyły się w ich stosunkach epistolograficznych i oświećlały, przy braku krytyki w znaczeniu dzisiejszem, niejedno zagadnienie z zakresu twórczości. Co więcej — po samym Kochanowskim jak się nie dochowały rękopisy jego utworów, któreby wskazywały, w jaki sposób odbywała się jego praktyka twórcza, — tak samo niema prawie zupełnie ani wyjaśnień z jego strony co do niejednego szczegółu, dzisiaj krytykę obchodzącego, chociaż niejednokrotnie nadarzała się po temu sposobność¹⁾, ani listy

¹⁾ Np. przy „Odprawie posłów“, przy „Alcestis“, przy „Trenach“ i t. d.

w ilości większej po nim nie pozostały, wyjąwszy niedawno odnalezione pismo do księcia Albrechta Brandenburskiego i odpowiedź na nie z r. 1556¹⁾ lub znany list do Stanisława Fogelwедера z r. 1571, z którego jednak wynika, że korespondencja między przyjaciółmi była częsta²⁾, albo dedykację do Jana Zamoyskiego z Czarnolasu z r. 1580, — czy nakoniec wzmiankę Jana Januszowskiego w „Ortografii Polskiej“ o listach poety i konferencjach z nim odbywanych, które musiały być pisemne, bo „po wszytkiej Europie zawołany Jan Kochanowski“ nie mieszkał w Krakowie, — to cała znana nam dotąd korespondencja największego poety polskiego XVI w., rzucająca światło na jego życie i twórczość.

Wobec tych okoliczności także poetyka Kochanowskiego może być utworzona tylko z jego pewnych myśli, rzuconych w poszczególnych utworach a wypowiedzianych przy sposobnościach najrozmaitszych, w bliższym lub dalszym stosunku zostających do treści, osnowy i toku jego wierszy.

Trzydzieści kilka lat twórczości Kochanowskiego przypadło — należy to stwierdzić — na okres najwyższego rozwoju renesansu, zbliżającego się już do stanowiska szczytowego, które, szczególnie u schyłku żywota poety, zaczęło się zaznaczać, coraz bardziej, — wogóle była to chwila, na gruncie europejskim poczęta przy końcu XIII, na polskim w połowie XV w., w której cała niemal puścizna literatury a szczególnie poezji starożytnej weszła w dobrą i powszechną znajomość człowieka nowożytnego a ponadto stała się niejako częstką organiczną jego krwi i ducha. W tym samym stosunku do tego ogromnego dziedzictwa duchowego znalazł się i Kochanowski, a gdyby się zapytano, z jakimi autorami starożytności zawarł nie tylko znajomość, ale z którymi później i obok których siedł po palmę zwycięstwa, dałby się złożyć od pierwszych czasów jego studjów w uniwersytetach i do końca życia szereg długi, acz na pewno nie pełny, nazwisk, które w jakikolwiek sposób zostawiły ślad w poezji Kochanowskiego; z pośród Greków należałoby tutaj: Anakreon, Aratus, Archiloch, Ateneus Deipnosophista, Demostenes, Eurypides, Ezop, Hezjod, Homer, Kallimach, Kleantes z Assos, Lykofron, Moschus, Pindar, Plato, Plutarch, Prokop z Cezarei, Safona, Sofokles, Simonides z Keos i Teokryt, — z pośród Rzymian: Boecjusz, Cycero, Horacjusz, Juwenalis, Katullus, Lukan, Lukrecjusz, Marcjalis, Owidiusz, Persiusz, Properejusz, Sallustiusz, Seneka, Terencjusz, Tybullus i Wergiljusz, do których należałoby jeszcze dodać Anthologję grecką i na wzór jej ułożoną później „Anthologia latina“.

¹⁾ Zob. Stan. Kot: Jana Kochanowskiego podróże i studja zagraniczne. Kraków, 1928, str. 33–34. (Odb. ze „Studjów staropolskich“).

²⁾ Piszze tam bowiem Kochanowski: „Ille ego qui quondam singulis fere septimanis tabellarium ad te Varsoviam mittebam, teraz już rzadziej i to okkurentów czekam“.

Z wiedzą poezji szeroką, o ile uwzględnili się starożytność, Kochanowski rozpoczynał zawód w służbie Apollina, a wiedza ta rozszerzyłaby się znacznie, gdyby zestawiono się jego związki z literaturą nowożytną i jemu współczesną, — po wtóre zaś jako twórca stawał przed wielu kwestjami, poezji dotyczącemi, jako sprawą już załatwioną, która w postaci załatwienia zaciążyła nad poezją wogóle.

Biorąc pod uwagę okoliczność drugą, należy stwierdzić, że pytania, jakie wobec poezji stawiała sobie do rozwiązania teoria renesansowa, były liczne, a jakkolwiek pomimo prac Widy czy Skaligera i całego szeregu innych, specjalnym kwestjom poświęconych traktatów, nie ujęto ich w całość systematyczną, to jednak po roztrząśnieniu najważniejszych okaże się, że przez cały niemal renesans na pierwszy plan w teorii poezji wybijały się cztery kwestje. Jakież to były owe kwestje?

Naprzód pytano o naukę, której przedmiotem miała być poezja, i odpowiadano, że zadaniem jej i przeznaczeniem jest stawianie zasad, reguł, form i formuł, których bezwzględnie muszą trzymać się poeci, aby dzieła ich sztuki miały wpływ na niepoetów.

Kwestję drugą, logicznie z pierwszego pytania wypływającą, stanowiły zagadnienia: co stanowi istotę, wartość i cel poezji. Ustawiczne a coraz inne załatwianie tych zagadnień tak ze strony poetów, jak i przygodnych teoretyków, w ciągu odrodzenia, dowodziłoby ustawicznej zmienności poglądów na cele sztuki poetyckiej, której owocem byłyby naturalnie dzieła o coraz innych cechach charakterystycznych. Tak np. w jednej dobie renesansu upatrywano istotę poezji w klasyczności języka i formy, w ogólnikowości tematów i szerokości myśli, — w następnej zaś zostanie np. w mocy zapatrywanie pierwsze i trzecie, t. j. o formie i myślach, a środkowa zmieni się o tyle, że miejsce ogólnikowości zajmie uczoność, do szeregu więc pojęć wejdzie pierwiastek całkiem nowy i różny od jednego z dawniejszych; — w pewnym okresie tegoż renesansu uważa się np. poezję za *ars divina*, za sztukę boską, t. j. przez bóstwo stworzoną, — bez względu na to, czy przez nie rozumie się Boga chrześcijańskiego, czy starożytnego Apollina i „uczone siostry“ Muzy, — i w tym charakterze daną człowiekowi, — w drugim tylko za *ars arte facta*, za sztukę urobioną przez człowieka, a więc nic wspólnego nie mającą z boskością; — wśród pewnej liczby lat tejże epoki ma się poezję za *filia*, a przynajmniej za *amica* i *socia* teologii i filozofji, w innej poeta pogardza teologiem i filozofem albo teolog dyskredytuje poetę i t. d. Otóż opierając się na takich, jak powyższe, szczegółach zapatrywań teoretycznych i uogólniając znamiona dzieł, w renesansie zrodzonych, dojdzie się do przekonania, że ten renesans, chociaż w grubych i podstawowych rysach jest tworem jednolicie stylowym, to jednak w szczegółach przedstawia

obraz różnorodności zmiennej, — następnie dojdzie się do przekonania, że między praktyką renesansu, odzwierciedloną w dziełach twórczości poetyckiej, a abstrakcją, która się w niej odbiła choć nieraz w przygodnem tylko teoryzowaniu, zachodzi związek, i to nie przypadkowy, ale organiczny.

Kwestją trzecią, na którą teoria renesansowa starała się odpowiedzieć, to kwestja, odnosząca się do podmiotu, poezję tworzącego, — do poety. Zagadka, czem jest ten, kto innym tylko, niż reszta ludzi, przemawia językiem, a mimo to ma siłę czy potęgę taką, że ona jedna zdobywa mu sławą i życie, których nawet śmierć zmóc nie może, — że przy pomocy jej samej może dawać sławę wszystkim, komu zechce, królom czy chłopom „nikczemnym“, mądrym czy głupim, — ta zagadka była na pierwszym planie rozmyślań teoretycznych i rozstrzygnięć teoretycznych renesansu. Tak samo, jak dzisiaj, i za owej epoki różne miary przykładano do wielkiego pojęcia poety i tak samo rozróżniano różne hierarchie czy stopnie w tym zawodzie, co więcej — różność i jakość owej miary były zawsze jakby odgłosem większego lub mniejszego nastroju wobec poezji, — większego lub mniejszego znaczenia, jakie przyznawano kapłanom tej sztuki. Jeżeli teoria chciała wiedzieć, jakiego pochodzenia jest *ars poëtica*, analogiczne pytania stawiała ona także poecie, jako twórcy czy wykonawcy tej sztuki. Kwestje, tego zakresu dotyczące, jak np. czy twórczość poetycka jest wynikiem talentu wrodzonego czy też pracy i urabiania się *sui generis*, inaczej *utrum nascitur, an fit poëta*, poruszały odrodzenie tak samo, jak wieki starożytne i średnie a do pewnego stopnia i dzisiejsze, i tak samo wówczas, jak później, puszczano się na rozmaite w tym względzie, chociaż nierozstrzygnięte, dociekania; prawdą jednak pozostaje, że mimo wszystko renesansowe pojęcie poety wogóle wzięte, różne było znacznie od takiegoż pojęcia w średniowieczu i w czasach nowożytnych, usiłowało zaś zbliżyć się ze wszystkich sił do ideału poety klasycznego, rzymsko-helleńskiego, i wskutek tego stanowi jeden z najciekawszych szczegółów całej duchowej kultury odrodzenia.

Czwartą wreszcie kwestja, stawiana przez krytykę renesansową względem poezji, streszczała się w tem, jak się tę poezję robi, czyli na jakich zasadach i prawidłach opiera się technika i faktura wszystkich jej rodzajów i stylów, tak pod względem wewnętrznym, jak i formy zewnętrznej. Byłaby to zatem praktyka w najściślejszem słowa znaczeniu, to samo, co dzisiaj rozumie się przez poetykę elementarną. Chociaż zakres takiej poetyki za renesansu w głównych konturach i barwie swojej niczem zgoła nie różni się od poetyki starożytnej i nowszej, naturalnie normatywnej, to przecież są w niej, nie można powiedzieć, partje, ale zjawiska, które w zupełności ją oddalają od kierunku np. poezji i poetyki średniowiecznej albo roman-

tycznej. Tak np. od poezji średniowiecznej oddali poezję renesansową i jej poetykę zasadzanie przez renesans najwyższego i ostatecznego celu sztuki poetyckiej nie na niej samej, ale przede wszystkim na jej jednej części, na formie i ćwiczeniu formalnem, *exercitium formale*, — na najściślejszem i najdokładniejszym stosowaniu prawideł retoryki, metryki i gramatyki do przedmiotu i na przekonaniu, że już sama ta czynność wystarczy, aby treść podnieść w sferę ideału. Z tego to powodu poezja renesansowa stawiana jest przez swoich teoretyków na jednym stopniu z wymową, — *ars poëtica* uważa się za najbliższą krewną *ars oratoria*, tak jak za jedno jest uważany *poëta* i *orator*, i z tego powodu elementy retoryczne przeważają tak wybitnie elementy wyobraźniowe w całym wierszopistwie renesansowem i t. d.

Na zasadzie tych przekonań o poezji i poecie, utrzymywanych i propagowanych przez renesans, Kochanowski rozpoczął swą działalność piśmienniczą i pozostał jej wiernym niemal zupełnie do końca swego istnienia, znajdując poparcie dla niej w żywej twórczości swoich czasów, którą pozwalały mu poznać, od uniwersytetu poczynając, studja, kilkuletni pobyt za granicami Polski i praca dalsza na niwie piśmienniczej. Z doświadczenia, jakiego nabywał ciągle, przekonał się, że kierunek twórczości współczesnej przeciwstawił się kierunkowi, na którym znamię położyły czasy dawniejsze przed odrodzeniem, w trzech głównie punktach: w szukaniu źródeł piękna, mającego być osią twórczości piśmienniczej, — w oznaczaniu formy jego i szaty zewnętrznej, — wreszcie w określaniu jego celów i zadań. Za temi wskazówkami idąc, obrał literaturę klasyczną za źródło piękna i swoich pomysłów, które czyto z inwencji własnej tworząc, czy pod wpływem naśladownictwa, formował na wzór poezji greckiej i rzymskiej i przyoblekał w kształty przekazane przez klasycyzm, sumę zaś swojej twórczości przystosowywał zupełnie do czasu i jego zapatrywań na poezję i literaturę wogóle, jako na najwyższy wykwit współczesnej kultury umysłowej.

Twórczość Kochanowskiego rozpoczęła się w czasach, w których spory o naturę poety, o jego zbliżanie do stanowiska teologa, filozofa, uczonego czy kogoś innego, albo jego oddalanie od tych zawodów, już się skończyły, — poeta w ogólności przedstawiał się jako człowiek uczony, *doctus*, szczególnie jako filolog, przede wszystkim w zakresie piśmiennictwa łacińskiego, jako uniwersalista, uposażony ponadto w pewne, jemu właściwe przymioty, które niejednokrotnie starano się z różnych stanowisk określić.

Jakież wobec tych okoliczności i doświadczeń Kochanowski wygłaszał zapatrywania i poglądy na sztukę poezji i jej twórcę, poetę, złożone w jego utworach?

Oprócz poetów, których znał niewątpliwie, których na-

śladował albo których stosunek z poetą polskim da się oznaczyć w inny sposób, wymienia on w swych wierszach szereg nazwisk poetów lub pisarzy, będących bądź przedmiotem treści utworów, bądź służących do określenia pewnych rodzajów poetyckich i najwybitniejszych ich przedstawicieli, rzeczywistych lub nawet mitycznych, a służących mu do uwydatnienia bardzo wysokich lub najwyższych stopni w pewnym zakresie twórczości. W ich szeregu, czerpanym prawie wyłącznie ze starożytności, miejsce najczęstsze zajmuje Orfeusz. Potęgą strun tego mitycznego herosa śpiewaczego, których

„ słu chały
Sro gie jęd ze i płą kały,
Gdy mi ło ścią utra piony
I pod zie mią szu kał żo ny“ (Pieśni I, 21),

służy polskiemu poecie do przedstawienia mocy i potęgi pieśni i poezji i z tego powodu powtarza się niejednokrotnie. Gdy miłością utracony jak w elegji do kochanki: jeśli „dziewczyna“ będzie mu przychylna:

„ videor posse *aemulus Orphei*
Pangere montanis percipienda feris“ (El. I, 8),

w elegji do Filipa Padniewskiego, gdzie wysławiając wymowę arcybiskupa powiada:

„ veluti tigres et flumina Thracius *Orpheus*
Aonia fertur delinuisse lyra,
Sic tua mellifluis manans facundia verbis
Quamlibet invitos in sua vota rapit“ (El. IV, 5),

albo w epicedjonie „O śmierci Jana Tarnowskiego“, w którą wplata znowu motyw z Pieśni I, 21:

„Czego nie czynił *Orpheus*: aby jego żona
Mogła była z rąk wyńść *srogiego Plutona*?
Szedł za nią i do piekła...
Dusze nagie jego strun żałosnych słuchały:
Piekielne jędze dobrze że z nim nie płakały...
Owa tak długo śpiewał *muzyk on ubogi*,
Że musiał mieć nakoniec po swej myśli bogi“ (Pieśni, II, ¹⁾) —

czy wreszcie w odzie „Ad Henricum Valesium Regem in Galliis morantem“, w której przedstawia siebie samego jako piewcę polskiego króla, gdy odniesie zwycięstwo nad wrogami Polski:

„Tum me nec *Orpheus*, nec fidicen *Linus*
Vincat canendo, saxa licet lyra
Uterque dicatur canora
Et rigidas agitasse quereus“ (Lyrica, Ode 1).

¹⁾ Podobny motyw poeta miał na myśli w „Trenie 14“, gdy pisał: „A ty mie nie zostawiaj, wdzięczna lutni moja, Ale ze mną pospołu pódz aż do pokoja Surowego Plutona“.

Czasem służy osoba trackiego wieszczą do wywyższenia innego poety, tak Górnicki:

„Hic *Orphea* fingit carmina digna lyra“ (El. III, 13),

dla oceny zaś Ronsarda nie sam on wystarcza, przystępuje do niego jeszcze Amfion i Linus:

„Ronsardum vidi, nec minus obstupui,
Quam si Thebanos ponentem *Amphiona* muros,
Orpheave audissem Phoebigenamve *Linum*“ (El. III, 8).

Podobne do Orfeuszowego stanowisko w poezji Kochanowskiego ma *Amfion*, do jego

„ lutnie
Śpieszyły się lasy chutnie,
A niezwyčajne opoki
Ścisnęły się w mur szeroki“ (Pieśni, I, 21),

i prawie tak samo opiewana potęgą jego instrumentu w Pieśni II, 18, będącej przekładem z Horacjusza:

„Ucieszna lutni, w której słodkie strony
Bijąc *Amfion*, kamień rozproszony
Zwabił na kupę: a z chętnej opoki
Wstał mur szeroki“.

Amfion do współki z *Arionem* jest dla Kochanowskiego czemś niższem od miłości Hanny, gdy mu będzie sprzyjała:

„Hanno, tobie kwoli śpiewam,
Skąd jeśli twą łaskę miewam,
Przeszedłem już *Amfiona*
I lutnistę *Ariona*“ (Pieśni II, 2),

i w tym samym sensie przemawia on do kochanki w Elegji I, 1:

„Non Iove nata quidem est, sed forma Heroidas aequat,
Quae torpere meum non sinit ingenium.
Illa mihi tantum consuetas praebeat aures,
Alter ego *Amphion* et *Linus* alter ero“.

Rolę analogiczną, jak wymienieni już: Orfeus, Amfion, Linus i Arion, spełniają u Kochanowskiego: Anakreon (Fraszki I, 43), — Alceus z Lemnos, przezwany „mityleńskim mieszkańcem“ (Pieśni II, 22), — Callimachos, na którego wzór śpiewać nauczyła go sama miłość (Eleg. I, 1), — Homer, jeden z przedniejszych (Muza), tak potężny, że prędzej ciała zmarłych powstaną z grobów i inne spełnią się cuda, niż jego: „nomen Partaque divinis moriatur gloria scriptis“ (Foric. 109), — Mimnermos, przez którego łany prowadzi droga do Kastalskiej grotty (Eleg. I, 5), — Plato „facundus“ (Lyrica Ode VIII), — i Sappho, która mogła o sobie powiedzieć:

„Wiedź, iżem śmierci znikła, a póki słynie
Lutnia i mówna gęśl, Sappho nie zaginie“ (Fraszki II, 52),

a na drugim świecie „na błoniach pobożnym poświęconych ceniom”: „Melliflue dulce fundit ab ore sonos” (Eleg. II, 10), i według której zmarła Urszula przezwana została „Ucieszną śpiewaczką, Sapphoną słowieńską” (Tren VI), — wszyscy ze strony greckiej, z łacińskiej zaś: Ciceru, „Arpin wymowny”, nazwany „piórem anielskim” (Treny XVI) lub „princeps Romani eloquii” (Arator), — Lucretius, „Latii lumen... orbis... quem chartis prodidit ipse suis” (Eleg. II, 10), — Wergilius, bez którego

„Ktoby był znał
Palanta, kto burdy zaś we Włoszech nowe
Trojańskie, by nie głośnie wiersze *Maronowe*” (Muza),

albo Tybul, którego Kochanowski mieni „poetą swoim”:

„Tak *poeta mój* śpiewa, a znam i po rymie,
Że sam roli nie orał ani siadał w dymie,
Ale żywo: spokojny i miarę miłował,
W czembym go rad, jako w *rymie naszładował*” (Marszałek).

Szereg ten uległby rozszerzeniu, jeśliby włączyło się do niego sądy, wypowiedziane przez Kochanowskiego o pisarzach i poetach czasów nowszych, czyto obcych, jak o Buchananie, Eobanie Hessie, Palingenjusz, Petrarce czy Ronsardzie dopiero co wspomianym, czy o polskich współczesnych Kochanowskiemu, jak o Górskim, Grzepskim, Herbeście, Hozjuszu, Ni-deckim, Rojzjuszu, Sokołowskim i t. d., a przede wszystkim o tych, z którymi żył w bliższych stosunkach z powodu zawodu poetyckiego; tym — gdy zestawiał się z nimi — poświęcił dłuższe ustępy, rozplywające się nieraz w laudacjach panegirycznych. I tak w Elegji III, 13, gdzie mówi o swoich poprzednikach w literaturze polskiej, stwierdza, że Rej

„ eandem
„ Institit ante viam, nec renuente Deo.
Et meruit laudem, seu parvum fleret Joseph
Leto fraterna pene datum invidia.
Sive Palingenii exemplum Musamque secutus,
Quid deceat caneret, dedeceatque viros; —

tamże dostaje się pochwała Trzeciejskiemu:

„Concinit acceptos superis Tricesius hymnos,
Linguarum praestans cognitione triumphum,
Et quae de mundi perscripsit origine Moses,
Ignota esse suae non patitur patriae;”

któremu nadto poświęca Epigramat 91:

„Aurea, Tricesi, tua carmina divitiores
Auro pensabunt muneribusque datis.
Nos, quibus arcta domi res est et curta suppellex,
Pro tereti versu carmina culta damus,
*Inferiora tuis equidem: neque enim anser olori
Aut par luscinae garrula hirundo canit*.” —

a kończy wyniesieniem Górnickiego:

„Laude sua neque Gornicium fraudavero; namque hic
Orphea fingit carmina digna lyra,
Germanosque canit magno certamine victos,
Commitens lyricis Martia bella modis“. —

i dodatkiem pochwały o jego związku z poezją w Epigramacie 89:

„Gornicio veniente meo, lyra pollice nullo
Icta dedit dulces exhilarata sonos.
Riserunt Charites, doctae cecinere sorores,
Quin et ver rediit canaqua fugit hiems“. —

Jeżeli już z zestawień powyższych można nabrać pewnego przekonania, jakich poetów i jaką poezję Kochanowski uważa za godną uznania, bez względu na to, czy należą do przeszłości, nawet podaniowej, czy do teraźniejszości, to wiele sposobności znajdzie się w jego całej poezji do bliższego określenia stosunku, zachodzącego między twórcą a sztuką, będącą celem jego życia.

Kogo Kochanowski uważał za poetę i jakie stopnie wyróżniał wśród przedstawicieli sztuki poetyckiej?

W drugiej połowie XVI w. utarł się w poezji już całkowicie, czy szło o łacińską czy polską, wyraz *poeta* i *vates*, tudzież pewne typowe jego określenia figuralne. W obu razach źródłem nazwy był język łaciński i kultura, po świecie starożytnym odziedziczona¹⁾.

Tym samym torem szedł i Kochanowski. Dla niego poeci świata starożytnego, są *vates vetusti*:

„Nugae profecto sunt merae...
Quae de volucris fonte equi
Vates vetusti garriunt“ (Foric. 78), —

albo *vates prisci*:

„Si vera canunt *priscorum* carmina *vatum*,
Aligero nullum est numen Amore prius“ (Eleg. III, 17).
„Tollis in astra meos versus certareque *priscis*
Iudicio videor *vatibus*, Aule, tuo“ (Foric. 61).

I siebie samego nazywa *vates*, szczególnie gdy chodzi o podkreślenie stanowiska wśród rymotwórców polskich:

„Amor
Pacificus artes dulcemque ante omnia Musam
Perdocuit
Frigida ne tantum Thrace, sed dicere *vatem*
Quondam etiam posset *Sarmatis* ora suum“ (Eleg. I, 12), —

podobnie, gdy zestawia się z Rejem, Trzeciekiem i Górnicim:

„Me quoque paulatim vestigia vestra secutum,
Vatibus annumeret *Sarmatis* ora suis“ (Eleg. III, 13);

¹⁾ Zob. Bruchnalski: Pojęcie i znaczenie poezji u poetów polskich XVI w. (Eos. T. VI, str. 213 n.)

w innych razach zwie się „*vates* Musis sacer“ (Foric. 63), a po śmierci córek, myśląc o wystawionym im pomniku, pisze o sobie:

„Natis me statuit monumentum flebile raptis
Vates maerenti corde Cochanovius“ (Foric. 119).

Na równi z *vates* stoi drugi termin *poeta*, który Kochanowski przyznaje sobie, mówiąc o śmierci swojej i przeniesieniu się w świat inny (naśladowanie z Horacjusza):

„Niezwykłem i nie leda piórem opatrzony
 Polecę precz *poeta*, ze dwojej złożony
 Natury...” (Pieśni II, 24) —

i wtedy, gdy skarży się w „Muzie” na stosunek swój do społeczeństwa:

gra za.
 „... *poeta* słuchaczów próżny ~~poza~~ płotem
 Przeciwiając się świerczom, które nad łąkami,
 Ciepłe lato witają głośnemi pieśniami“;

nawet wierszokleta zdobywa to określenie w epigramacie „Na lipę”, która tłumacząc się z utraty liścia, odpowiada gościowi:

„Co mniemasz tej przygody nagłej za przyczynę?
 Ani to mrozów, ani wichrów srogich wina:
 Lecz mię złego *poety* wirsze zaleciały“ (Fraszki, III, 7).

Pomijając przezwania takie, jak pisarz niesmaczny, z którym spotykamy się w dedykacji Kochanowskiego do pism łacińskich „Ad lectorem“:

„Quis contra sannas igitur me muniat heros?
Scriptorem insulsum, qualem me esse scio“,

albo opisowe określenie: „Orphei aemulus“ (Eleg. I, 8), „Musarum et Clarii cultor Apollinis“ (Lyrica, Ode VI), „sacerdos Musarum“:

„Jane, *sacerdotem Musarum* te esse memento“ (Foric. 80) i t. p.

czy też ironiczne *pisorym*, jak w „Muzie“

„Mówi zazdrość, wiem, o co idzie, *pisorymie*,
 Chciałbyś wziąć: jędzo, mnie się ta troska
 nie imię (Muza, w. 88—89)

albo w „Brodzie“ (w. 8):

„Jaciem ona sławnego *pisoryma* broda“,

albo też humorystyczne *fraskopis*:

„...wytrwam, chociaż mię będą *fraskopisem* wołać,
 Bom nie mógł ani bojom, ani mężom zdołać“ (Fraszki, III, 73),

wypada podkreślić, że między terminami *vates* a *poeta* Kochanowski nie czyni żadnej różnicy i stosuje je naprzemiennie, nie

jak to miało miejsce np. w renesansie włoskim, — następnie, że *vates* stosuje do rzeczy łacińskich, nie tłumacząc go zresztą na język polski, *poeta* zaś zajmuje miejsce w polskich utworach.

Kwestją za renesansu ważną jest zbadanie stosunku poety do narodu, z którego wyszedł i do którego należy. Gdzie indziej, jak we Włoszech, Niemczech i Francji, poeta, piszący w języku krajowym, musiał niejednokrotnie zastanawiać się nad tem, jakim narzeczem ma się posługiwać w pismach i wtedy zaznaczały się pewne kwestje narodowościowe, ale Kochanowski był od tego rodzaju wahań i zagadnień wolny. We wszystkim, co stworzył, bez względu na to w jakim słowie, zaznacza się mocno jego związek z przeszłością i współczesnością narodu, z Polską i Polakami. Nic tu bróździć nie może, jakby mogło się zdawać, że zamiast tych wyrazów pojawiają się bardzo często inne terminy, jak najczęstszy wśród nich: Słowianie i słowieński, Sarmacja i sarmacki i podobne przez opisanie. Każe wprowadzić Kochanowski: „powiedzieć słowieński rym“ swej „wielostronej lutni złoconej“ (Pieśni II, 22) (przeróbka to z ody Horacjusza, zaczynającej się od słów: „Dic Latinum carmen barbite“), — nazywa się „poetą krainy sarmackiej“, „*Sarmatis ora*“ (Eleg. I, 12) i pragnie, by był zaliczony do jej wieszczów (Eleg. III, 13), — kochance jego „*Latia atque recens Slavia Musa canit*“ (Eleg. I, 6), — albo, jak pisze:

„...meditor Latiis non absona carmina Musis
Quaeque *meus molli Sarmata* voce canat“ (Eleg. III, 15), —

w poemacie „Zgoda“ bohaterka jego powiada:

„...przysłał tu chocia nieproszona
Do was, o potomkowie Lecha słowieńskiego“
(Zgoda w. 4–5) i t. d.,

ale wszystkie te nazwy — to zastępstwa za Polskę i Polaków, użyte według zwyczaju stylowego epoki a nakazujące pocie ojczyznę „*patriis ornare Camoenis*“ (Eleg. III, 13).

Nie mówiąc o całym mnóstwie szczegółów, które w poezji Kochanowskiego zawsze podkreślają „śmiałe zastawianie się miłą ojczyzną“ i chceniem jej służenia, nie można pominąć krótkiego utworu „Omen“: gdyby

„...to piękne boginie tak łaskawe były,
Żebych ja, ile chęci, tyle miał i siły,
Służyć ojczyźnie miłej a jej sprawom sławnym,
Nie dopuszczał zamierzknać w ciemnym wieku
dawnym?

Gdzie pojrzę, wszędy widzę Polskiej siły znaki,
Tu do Czarnego morza jeszcze świeże szlaki,
Tu droga znakomita przez śnieżne Bałchany,
Tu psie pola, a sam brzeg Pruski zwojowany.
A ktoby oczy podał jeszcze w głębsze lata,
Przodkom naszym wielka część hołdowała świata.
Bo od zmarłego morza po brzeg Adryjański
Wszystko był opanował cny naród słowiański“.

W utworze tym, jak dowodzi jego treść cała, poeta — zauważono to już dawniej — poczucie polskości i pierwotnej wspólności szczepów słowiańskich ująwszy w całość nierozdzielalną, jest zarówno Polakiem, jak Słowianinem, i w tym charakterze pragnąłby piórem pracować dla sławy przodków i czasów minionych.

Jak za renesansu, a podobnie i za wieków średnich, pytaniem jednym z najważniejszych w zakresie sztuki rymotwórczej, o ile miała związek z teorią, było: czy zdolność poetycka ma siedzisko w człowieku tworzącym, czy też pochodzi z zewnątrz, będąc niejako łaską, zesłaną nań przez bóstwo. Mówili o tem i teoretycy i poeci, i Kochanowskiego uwadze sprawa ta nie uszła.

Często odpowiadając na to pytanie, Kochanowski rozstrzyga je w sposób dwojaki: klasyczny, który figurycznie i przenośnie rozświetla zagadkę, — i w sposób, nie mający nic wspólnego z mitologią dawną, chociaż w części pewnej nieobcy wywodom starożytności.

Wprawdzie w epigramacie „Ad Petrum“ (do Myszkowskiego, podkanclerzego a późniejszego biskupa krakowskiego) Kochanowski powiada:

„Nugae profecto sunt merae,
Meraeque, Petre, fabulae,
Quae de volucris fonte equi
Vates vetusti garriunt“ (Foric. 78), —

więc jakby odrzucił baśni o Pegazie i źródle Hippokreny a z tem i o Muzach, zsyłających piękne pomysły poetom, tłumaczeniem tem jednak nie pogardza, gdy nadarzy się sposobność.

Więc naprzód wśród zaziemskich opiekunów, którym hołdy składa, którzy prowadzą jego myśli, kierują jego krokami na polu poezji i dają mu dar proroczy, jest Apollo-Febus; „lutnia“ poety jest „czcią tego boga“ i „stołów złocistych krasą niebieskich“ (Pieśni II, 22, wiersz przełożony z Horacjusza), — sam bóg wskazuje mu drogę do groty kastalskiej:

„Non me Castalio Phoebus tamen arcet ab antro,
Qua Mimmermaeo semita trita solo est“ (Eleg. I, 5)

i laury jako nagrodę rozdziela (tamże); — on pozwala mu być przepowiadaczem zwycięskiej przyszłości Mikołaja Radziwiłła w potrzebie z Moskwą:

„Quod si praesagus vatem non fallit Apollo,
Exspectanda diu non erit illa dies,
Cum, veluti cervus claris latratibus actus,
Abiecto fugiet Moshus iners clipeo.
Non illum Thanais, Riphaeaque saxa tenebunt,
Non freta perpetuo quae abriguere gelu“ (Eleg. III, 9), —

z jego lutnią, w towarzystwie Muz, Kochanowski idzie na po-

witanie Myszkowskiego, gdy wstępował na krakowską stolicę biskupią:

„...me quoque amor... tulit:
Non grege servorum, neque pictis conspicuum armis,
Sed cythara Phoebi Pieridumque choro,
Queis ego me iacto et queis tantum glorior unus,
Quantum auro aut priscis alter imaginibus“ (Eleg. III, 10), —

i w jego opiekę ufny, jest pewny, że:

„...opatrzył to dawno syn pięknej Latony,
Że moich kości popiół nie będzie wzgardzony“
(Muza, w. 17–18).

Miejsce o wiele znaczniejsze od Apollina w tem przeznaczeniu określeniu stosunku poety do istoty, siły, znamion, trwania i t. p. względów twórczości, zajmują Muzy. Powodem tego była już ich liczba dziewięć, wśród której każda miała stanowisko już przez poezję grecką i rzymską ustalone i jako symbol w danym razie mogła być w roli pewnej użyta.

Kochanowski nazywa je rozmaicie, bądź ogólnie, bądź od pochodzenia, bądź od miejsca zamieszkania, bądź od przymiotów duchowych i t. d., bądź wymienia je po nazwisku.

Są tedy one dla niego poprostu boginiami: „Rymy moje: na łasce bogiń aby trwały“ (Pamiętka Tęczyńskiemu, w. 8), — boginiami świętymi, pannami, „którym lotnego konia zdroj smakuje“, — „cnym narodem“ (Muza w. 20, 30, 39), — córkami wdzięcznej pamięci (ze względu na to, że rodzicielką ich była Mnemosyna) (Proporzec w 11. n.), — Pannami z Helikonu (Szachy w. 161) i t. d. w tekstach polskich, — w łacińskich zaś Muza zwała się Aonis (Eleg. III, 5), — Pieris alma (Eleg. III, 7), — Heliconias (Eleg. III, 13), — docta soror (Foric. 89), — Musa canora (Eleg. I, 8), — nostra Camoena albo patria (Eleg. III, 7) i t. d.

Po nazwisku Kochanowski wymienia — zdaje się — cztery Muzy: Erato „złotowłosa“ (Tren XV), — „piękną“ Melpomenę w Proporcu (w. 59) i w odzie pochwalnej dla Stefana Batorego po wzięciu Połocka:

„Solers canendi, Melpomenae, deum
Propago: cuius muneris est viros
Virtute praestantesque factis
Pierio celebrare cantu.
Resume plectrum cum fide eburneum
Regemque capto ex hoste Polotteo,
Salvas reducentem cohortes
Castaliis adhibe choreis...“ (Lyrica XII), —

Thaleję we wierszu do Fogelwedra: „nostra Thaleia videtur... tibi rustica“ (Eleg. III, 11) i w epigramacie do Piotra Kostki: „Ebria amore sui nostra Thaleia“ (Foric. 102), — wreszcie Muzę „z doryjską lutnią“: „Doride cum cythara... obviam regi Bathorrhoeo progrediamur“ (Epinicion ad Bathorrhoeum I).

Przytoczone miejsca wskazują, ile usług poecie mogły oddać „uczone siostry z Helikonu“ w epoce, której założeniem było uczyć i objaśniać czytelnika na każdym kroku, a znaczenie ich jaśniej jeszcze ilustruje szereg zadań, czynności i ról, jakie spełniają z polecenia rymotwórcy.

Sam Kochanowski w stosunku do nich ma się za kapłana ich kultu:

„Jane, sacerdotem Musarum te esse memento,
Nec tibi praeterea fas ullos quaerere divos,
Quorum sacra colas...” (Foric. 80), —

i z tego tytułu często podkreśla stosunek tych istot niebiańskich do siebie samego.

Muzy kierują jego krokami twórczymi: Erato, „królewna lutni złotej i rymów pociesznych“ w wierszu do Jana Kostki, po śmierci jego żony, „powie i kres naznaczy“, „póki mamy płakać, gdy przyjaciela miłego stradamy“ (Pieśni II, 6), — ona też wraz z wdzięczną lutnią, „skąd pociechę w swych troskach biorą ludzie smutni“ wezwana jest przez poetę, strapionego po zgonie Urszuli:

„Uspokóście na chwilę strapioną myśl moję,
Póki jeszcze kamienny w polu słup nie stoję“ (Tren XV); —

Pieryda znowu „chwaląca“ nakazuje poecie hołd złożyć Hieronimowi Ossolińskiemu za dobrodziejstwa wyświadczone za granicą:

„...ad te redeo, cui me hoc detexere munus,
Grati animi iudicium, Pieris alma iubet“ (Eleg. III, 7).

Muzy, jako bóstwa pieśni, wzywane są w pewnych, szczególnie uroczystszych miejscach utworu, aby dalsze dały natchnienie poecie, — tak w „Pamiętce Tęczyńskiego“: „Muzo, co dalej — powiesz?“ (w. 213) lub w „Szachach“:

„Terazby czas był, Panny z Helikona,
Przywieść na pamięć, jakich która strona
Fortelów przeciw drugiej używała...
Nie śmiem się bez was puścić na tę wodę“
(Szachy w 161—167);

one opiekują się i darami obsypują Kochanowskiego:

„...Musarum ego munere clarum
Arctuo peperit nomen in orbe mihi“ (Eleg. III, 10), —

Helikonki mają względy dla niego:

„Spes nostra in calamo est Heliconiadumque favore,
Haec spolia, hic meus est currus et arma mea“ (Eleg. III, 13),

i za Pieryd łaską idącego w ślady poprzedników swoich: Reja, Trzycieskiego i Górnickiego: „Vatibus annumeret Sarmatis ora suis“ (Eleg. III, 13); dary Muz wogóle są wiecznotrwałe i przeciwstawiają się nagrodom świata, jak np. sława Laertesa przeciwstawia się jego pomnikowi kamiennemu:

„Saxa domat tempus, neque ferro parcere novit,
Sed tacita labens omnia falce metit.
Laërtæ hoc veluti fanum, quod litore summo
Hibernis positum fluctibus atteritur.
Herois nomen semper viret; aurea namque
Munera Musarum nulla senecta terit (Foric. 110).

Muza stoi po stronie poety w miłosstkach i „miękczy“
kochankę, a gdy to się nie uda, następuje rozstanie:

„Dura puella vale, te nec mea flectere Musa,
Nec potuit vel amor, vel mea rara fides“ (Eleg. II, 2).

Muz przeznaczeniem jest wynoszenie poety wysoko:

„Panny
Wy mię z ziemię wzwodzicie, wy mię wyłaczacie
Z liczby nieznaczej i nad obłoki wsadzacie“
(Muza w. 20—24),

skąd się widzi wszystko przyziemne i niskie:

„Skąd próżne troski ludzkie i niemęską trwogę,
Skąd omylną nadzieję i błąd widzieć mogę“
(tamże w. 25—26)¹⁾;

wogóle za łaską tylko „córek wdzięcznej Pamięci“ zdobywa
się trwałą sławę:

„Proporzec pięknie tkany
I z Helikonu podany
Od córek wdzięcznej Pamięci,
Bez których łaski i chęci,
Hetman, niech jaki chce, wstanie,
Sławy trwałej nie dostanie“ (Proporzec w. 14—16),—

staranie zaś o utrzymanie czci zacnego męża po śmierci jest
troską Pieryd, jak Kochanowski stwierdza w epigramacie do
Fogelwedra:

„Nam quod mortem atram et supremos mortis honores
Attinet, id curae Pieris unicae habet,
Invitis quae te Parcis vel funere raptum
Ex ipso, coeli per spatia ampla feret“ (Foric. 79).

Do „Panien“ wreszcie, „które na wielkim Parnasie mie-
szkają“ a z którymi „ani ma wolej rozłączyć się wiecznie“,
zwraca się z prośbą Kochanowski:

„Proszę niech ze mną me rymy nie giną,
Ale kiedy ja umrę, one niechaj słyną“ (Fraszki II, 1),

i tak samo w elegji do Ossolińskiego:

„Tu quoque, si fas est, cum me mea fata vocabunt,
Haec superesse mihi carmina, Musa, velis“
(Eleg. III, 7)²⁾.

¹⁾ Podobnie zaczyna się pieśń X księgi I, ale postawienie w niej
poety „wysoko“, „że z góry wszystek świat widzi“, jest sprawą nie Muzy,
ale Boga.

²⁾ Oczywiście, że Kochanowski często nazwy Muz kładzie metonimicz-
nie zamiast poezji i rozmaitych jej rodzajów, np. *Camoenae patriae* (Eleg.
III, 13), — moje *Kameny* (Eleg. III, 7), — *Pierii modi* (Eleg. III, 5), —
Pierius cantus (*Lyrice Ode XII*) i t. d.

Obok przedstawionego powyżej tłumaczenia stosunku poety do źródeł twórczości, który wyjaśniony był, jak zauważyło Foricoenium 78 (zob. str. 203.), tylko poetycznie i przenośnie, przy pomocy mitologii klasycznej, znajdują się w wierszach Kochanowskiego dane, oświetlające to pytanie ze stanowiska innego.

Jak za starożytności i za średniowiecza *ingenium* uważane było za siedlisko, w którym rodziła się i z którego wychodziła w rozmaite formy wcielona poezja, takiego samego przekonania było odrodzenie w praktyce i teorii, pomimo swego silnie podkreślanego przekonania, iż *poesis* jest nie tylko sztuką, opartą na nauce i wyuczalną, ale stojącą niżej od pracy, *labor*, i nauk, *studium*, jakich zawsze wymagała. U Kochanowskiego zależność poezji od *ingenium* zaznacza się również często, jakkolwiek istota jego nie została nigdzie określona.

Ingenium przyznaje on sobie w Elegji do Krzysztofa Tarnowskiego, stwierdzając, że być poetą i piękne składać wiersze nauczyła go tylko miłość kobiety:

„Non Jove nata quidem est, sed forma Heroidas aequat,
Quae torpere meum non sinit ingenium“ (Eleg. I, 1);

podobnież w prośbie do ukochanej, by zechciała być mu przychylną, — jemu, który jakoby był przeznaczony do opiewania jej piękności:

„Parce neque ingenium te ferre ad sidera natum
Frustra inter curas consenuisse sinas“ (Eleg. I, 8),

dalej w Elegji do Jana Tarnowskiego:

„Quod si forte legas placido mea carmina vultu
Et faveas Musis ingenioque meo:
Non ego desperem priscos heroas in arma
Ducere et Aonia bella sonare tuba“ (Eleg. I, 5),

wreszcie w pozdrowieniu Myszkowskiego, obejmującego stolicę biskupią w Krakowie, opiera znowu sławę imienia na północy na swoim *ingenium* i na darze Muz:

„*Ingenio* tamen et Musarum munere clarum
Arctoo peperit nomen in orbe mihi“ (Eleg. III, 10, zob. wyżej);

lecz i innym, szczególnie przyjaźnią z sobą związanym, nie odmawia zaszczytu genjalności, jak tego dowodzi epigramat „In imaginem Andr. Patricii“ (40):

„Ut faciem haec pictura tuam, Patrici, oraue reddit,
Sic tu animum scriptis exprimis ipse tuis.
Sed pictura situ longoque abolebitur aevo,
Aeterna ingenii sunt monumenta tui“,—

albo też ironicznie, w skardze na ubytek uznania dla poezji, mieni genjalnymi ludźmi, których cały genjusz i dowcip mieści się w szkatule:

„Hei mihi, quod Musis hac tempestate canoris,
 Quoquo te vertas, nullus habetur honos,
 Contemptaeque iacent artes solique coluntur,
 Queis omne ingenium est et lepor in oculis“ (Eleg. I, 8).

Stanowisko *ingenium* zajmuje niekiedy jako źródło twórczości: *mens*. Tak pod wpływem zwycięstwa Batorego nad Rosją i odzyskania Inflant, Kochanowski powiada, że o tem, czego wielki król dokonał w swojej ojczyźnie, opowie później przy sposobności, teraz zaś w „Epinicjonie“ czuje chęć do wykonania innego zamiaru:

„... ad haec dicenda,
 quae post tulerunt tempora,
 mens prona fertur“ (Epinicion w. 58—60).

Nieobce było Kochanowskiemu umieszczanie zdolności poetyckiej w sercu, jak w czasach dawniejszych *cor* i *intima praecordia*; tem słowem rozpoczyna przecie „Przedmowę“ do „Szachów“:

„Wojnę powiedzieć myśli serce moje,
 Do której miecza nie trzeba, ni zbroje...“,

a chyba za długo byłoby mówić, ile razy ten organ uczucia ludzkiego czyni on początkiem wystawiania Boga w „Psalmach Dawidowych“, niekiedy nawet w niezupełnej zgodzie z Wulgatą i Buchananem, jak np. w Psalmie XLV.:

„Serce każe mi spiewać Panu swemu,
 A sercu język posłuszny pełnemu
 Odbiera słowa i nowy rym dzieje,
 Ledwie tak prędko pisarz pismo leje“.

Dwa jeszcze miejsca w istocie ludzkiej Kochanowski ma za siedlisko twórczości, charakterystyczne przez to, że gdy jedno mieści się blisko serca a zwie się zapalem, *calor*, — drugie, związane z intelektem, to rozmysł.

O zapale, koniecznym dla utworu, czytamy w Elegji III, 5, w której poeta, zabierając się do pochwalnego opiewania ingressu Padniewskiego do Krakowa i stopniowaniu poddając swoje dla niego pochwały, pyta:

„Me quoque nescio quis stimulat calor intus obortus,
 Lucem Pieriis hanc celebrare modis“, —

co do rozmysłu zaś poucza fraszka „Do Anny“, z której wynika, że „krom rozmysłu“ pisze się „rym niegładki“ (Fraszki II, 75) i fraszka p. t. „Na rym nierozmyślny“:

„Kto mi każe rym pisać nierozmyślnie, taki
 Ma wolą przyjąć, chocia będzie leda jaki“ — (tamże, 79).

Ciekawe miejsce wśród wierszy Kochanowskiego zajmuje fraszka „Ad Petrum“ (t. j. do Myszkowskiego), która wychodząc z założenia, że „Aquam bibentibus nihil Insigne Musa

subiicit“, popiera je doświadczeniem własnem autora, zbierając razem jego przekonania o namyśle, *cunctator*, o animuszu i *praecordia intima*:

„Horum locuples, o Petre,
Testis vel ipse sim tibi,
Qui sobrius possum nihil,
Nisi immerentem dentibus
Cunctator unguem rodere.
Sed paulo ubi plus adbibi
Animusque concaluit mero,
Statim moveri sentio
Praecordiis in intimis
Innumera versuum agmina,
Erumpere gestientia“ (Foric. 78).

C. d. n.
