

Wiktor Weintraub

Manifest renesansowy Kochanowskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 50/3-4, 159-174

1959

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.

I. R O Z P R A W Y I A R T Y K U Ł Y

WIKTOR WEINTRAUB

MANIFEST RENESANSOWY KOCHANOWSKIEGO *

Jan Kochanowski rozpoczął swoją działalność literacką od pisania wierszy po łacinie. Jego pierwszy wiersz w języku polskim ukazał się w 1562 r., kiedy poeta miał już trzydzieści dwa lata. Wiersz, który zapoczątkował nowy okres w historii poezji polskiej, jest przeto dziełem dojrzałego pisarza, jednym z arcydzieł Kochanowskiego. Jest to modlitwa dziękczynna, skomponowana z siedmiu strof czterowierszowych, nosząca prosty tytuł *Pieśń*, nazywana od swych słów początkowych: „Czego chcesz od nas, Panie, za Twe hojne dary?”¹ Przypomnijmy ją tu w całości:

Czego chcesz od nas, Panie, za Twe hojne dary?
Czego za dobrodziejstwa, którym nie masz miary?
Kościół Cię nie ogarnie, wszędy pełno Ciebie,
I w otchłaniach, i w morzu, na ziemi, na niebie.

Złota też, wiem, nie pragniesz, bo to wszystko Twoje,
Cokolwiek na tym świecie człowiek mieni swoje.
Wdzięcznym Cię tedy sercem, Panie, wyznawamy,
Bo nad to przystojniejszej ofiary nie mamy.

Tyś pan wszystkiego świata, Tyś niebo zbudował
I złotymi gwiazdami ślicznieś uhaftował;
Tyś fundament założył nieobeszłej ziemi
I przykryłeś jej nagość zioły rozlicznymi.

* Od Redakcji: artykuł jest przekładem pracy: W. Weintraub, *Kochanowski's Renaissance Manifesto*. The Slavonic and East European Review, 1952, t. 30, nr 74, s. 412—424.

¹ Data pierwszego wydania została ustalona przez K. Piekarskiego (*Bibliografia dzieł Jana Kochanowskiego*. Wiek XVI i XVII. Wyd. 2. Kraków 1934, s. 67). Przedtem wiele było nieporozumień na temat dokładnej daty pierwszych wydań dzieł Kochanowskiego. Uważano np., że *Pieśń o potopie* została opublikowana wcześniej niż „Czego chcesz od nas, Panie“. Według Piekarskiego (s. 40) wydano *Pieśń* około roku 1570.

Za Twoim rozkazaniem w brzegach morze stoi,
 A zamierzonych granic przeskoczyć się boi;
 Rzeki wód nieprzebranych wielką hojność mają,
 Białe dzień a noc ciemna swoje czasy znają.

Tobie k'woli rozliczne kwiatki wiosna rodzi,
 Tobie k'woli w kłosianym wieńcu lato chodzi,
 Wino jesień i jabłka rozmaite dawa,
 Potym do gotowego gnuśna zima wstawa.

Z Twej łaski nocna rosa na mdłe zioła padnie,
 A zagorzałe zboża deszcz ożywia snadnie;
 Z Twoich rąk wszelkie zwierzę patrzy swej żywności,
 A Ty każdego żywisz z Twej szczodroblowości.

Bądź na wieki pochwalon, nieśmiertelny Panie!
 Twoja łaska, Twa dobroć nigdy nie ustanie.
 Chowaj nas, póki raczysz, na tej niskiej ziemi;
 Jedno zawždy niech będziem pod skrzydłami Twemi!

Zgodnie ze starą tradycją, która datuje się od zarania XVII w., poemat ten napisany był we Francji w 1558 r. i przesłany stamtąd do Polski, gdzie — odczytany na zgromadzeniu szlachty — zrobił ogromne wrażenie. Wiemy o tym ze sprawozdania opublikowanego w 1612 r. przez Jana Szczęsnego Herburta, pisarza, wydawcę i dyplomata. Wspominając ówczesnego kanclerza Jana Zamoyskiego Herburta pisze:

Gdy tedy o Polakach uczonych mówił (Zamoyski), wspomniał, że był w młodości swej na jednym zjeździe w sędmierskiej ziemi, gdzie przyjaciele Jana Kochanowskiego, natenczas w Paryżu na nauce będącego, ukazali gościom tamecznym pieśń, której jest początek: „Czego chcesz po nas, Panie“. Był też tam Mikołaj Rej, którego narod nasz ma mieć w tej cenie, jako Grekowie Hezjoda, Rzymianie Enniusza... Wziął tedy Rej tę pieśń Kochanowskiego i pilnie onej przypatrzawszy się, zawołał tamtych wszystkich gości i powiedziawszy nieco o swych pracach w naukach, wielce dowcip i wymowę Kochanowskiego chwalać, zawarł mowę swą tymi wierszami:

Temu w nauce dank przed sobą dawam
 I pieśń Bogini słowieńskiej oddawam².

Świadectwo Herburta było napisane przeszło pół wieku po zebraniu w Sandomierzu i słowom, które Herburta wkłada w usta Reja, nie dostaje prawdziwego stylu, właściwego staremu mistrzowi. Cała rzecz może być niczym więcej jak tylko literacką legen-

² J. Kochanowski, *Dzieła wszystkie*. T. 4. Warszawa 1884, s. 216.

dą, lecz tak czy owak jest znamienna, bowiem wskazuje, iż pojawienie się wiersza uznane było za wielkie wydarzenie przez współczesnych Kochanowskiemu, którzy już wówczas rozumieli, że poemat otworzył nowy rozdział w dziejach polskiej poezji.

Istotnie, trudno byłoby znaleźć inny szesnastowieczny poemat polski tak typowy dla renesansowego ducha i renesansowego stylu.

Jest to niewątpliwie poemat religijny, napisany ku chwale Boga. Jednocześnie jednak opiewa on chwałę świata, jego wspaniałość, piękno i harmonię. Oczywiście w porównaniu z Bogiem ziemię można nazwać „niską“, lecz jej doskonałość jest odbiciem boskiej wielkości i dobrodziejstw. W wierszu Kochanowskiego Bóg jest wielbiony poprzez to, co stworzył, a cały utwór przepojony jest głębokim optymizmem.

Historycy literatury łączyli najczęściej ten poemat z *Psalterzem*³. Ich zdaniem, wiersz ma duchowy klimat *Psalterza* i jest parafrazą zaczerpniętych z niego motywów. Aby tego dowieść, porównywali poszczególne frazy lub wyrażenia użyte w hymnie ze zwrotami wierszowanej parafrazy *Psalterza Dawidowego*.

Taka procedura wszakże była metodycznie błędna z jednej prostej przyczyny: poetycka parafraza Kochanowskiego — jego *magnum opus* — datuje się z późniejszego okresu niż omawiany wiersz; ukazała się bowiem w 1579 r., a należy przypuszczać z dużą dozą prawdopodobieństwa, że poeta zaczął tłumaczyć psalmy nie wcześniej niż około roku 1570.

W parafrazie swojej Kochanowski dążył do wiernego odtworzenia specyficznego stylu psalmisty. Mimo to jednak jest ona wolnym przekładem poetyckim i zawiera sporo amplifikacji⁴. To też chcąc się przekonać, do jakiego stopnia nasz poemat ulega wpływom *Psalterza*, powinniśmy go porównywać nie z własnym przekładem Kochanowskiego, lecz z tekstem Wulgaty, inaczej bowiem pomysły zawarte w wierszu Kochanowskiego i oddziaływa-

³ Zob. A. Brückner (Archiv für slavische Philologie, 1885, s. 495), S. Dobrzycki (*Geneza pieśni Kochanowskiego „Czego chcesz od nas, Panie, za Twe hojne dary?“* Pamiętnik Literacki, 1902, s. 432—438) i W. Fallek (*Świat biblijny w twórczości Kochanowskiego*. W: *Pamiętnik Zjazdu Naukowego im. J. Kochanowskiego*. Kraków 1931, s. 387—391).

⁴ W książce: W. Weintraub, *Styl Jana Kochanowskiego*. Warszawa 1932, s. 92—100 — próbowałem zanalizować metodę parafrazowania przez poetę psalmów.

jące później na parafrazę *Psalterza* moglibyśmy wziąć za znamię wpływu *Psalterza*.

Porównanie poematu z łacińskim tekstem Wulgaty ujawnia, iż Kochanowski zapożyczył od psalmisty pewne zwroty i określenia, lecz tylko te, które zgadzały się z jego własną ideą Boga i jego powiązań ze światem — ideą w wielu wypadkach różną od tej, którą wyraża *Psalterz*.

Bóg z *Pieśni* jest wyłącznie dobrocią i miłosierdziem, podczas gdy Bóg psalmisty bywa groźny, a nawet przerażający. Są w *Psalmach* pewne stwierdzenia wskazujące, iż boska potęga znajduje wyraz w porządku, jaki panuje wśród zjawisk natury, lecz częściej wyraża się ona w cudach obalających naturalny porządek rzeczy: w rzekach odwracających swój bieg, w roztapiających się górach itd. W idei Boga wyrażonej w *Pieśni* nie ma miejsca na cuda. Co więcej, piękno świata jest jednym z głównych źródeł uczuć religijnych Kochanowskiego. Tego estetycznego składnika uczuć religijnych można się domyślać i w *Psalmach*, lecz nigdy nie wydobywa się on na plan pierwszy. A jak silny jest u Kochanowskiego, można wnioskować z faktu, że poetyckie amplifikacje jego parafrazy *Psalmów* mają właśnie ów estetyczny charakter. Weźmy typowy przykład: psalm CXLVII, w. 3—4: „*Laudate eum, sol et luna! laudate eum, omnes stellae et lumen. Laudate eum, coeli coelorum, et aquae omnes quae super coelos sunt*“ — tak wygląda w parafrazie Kochanowskiego:

Słońce i koło miesięczne,
Wyznajcie Go, gwiazdy wdzięczne,
Niebo pięknie zasklepione,
Wody wzgórze zawieszzone,
Winną chwałę naświetszemu
Dajcie Imieniu Pańskiemu⁵.

Tych charakterystycznych przymiotników podkreślających piękno nieba i gwiazd nie znajdujemy w *Psalmach*.

Drugi przykład pokaże nam inny rodzaj amplifikacji w parafrazie Kochanowskiego. W Wulgacie (psalm CXLV, w. 21) czy-

⁵ W tym tłumaczeniu psalmu Kochanowski mógł naśladować łacińską parafrazę poetycką Buchananana, w której mamy „*stellae decorae*“. Parafrazę Buchananana, która ukazała się w 1566 r., a więc za późno na to, aby wywrzeć wpływ na „Czego chcesz od nas, Panie“, Kochanowski powiatał entuzjastycznym epigramatem łacińskim *Ad Bucananum* (Epigr. 68).

tamy: „*Laudationem Domini loquetur os meum, et benedicat omnis caro nomini sancto ejus in saeculum saeculi*“. Odpowiadająca temu strofa Kochanowskiego brzmi:

Ciebie, o Panie, chwalić będą usta moje,
A wszelka żywa dusza Imię święte Twoje
Wielbić będzie tak długo, póki nieodmiennem
Kółem pójdzie gwiazdzista noc za światłem dziennem.

Przymiotnik „nieodmiennem“, który uwypukla obcą psalmiście ideę niewzruszoności praw natury, został wprowadzony przez Kochanowskiego.

Poza tym *Psalmy* mówią stale o Bogu konkretnie, jak o osobie. W naszej pieśni natomiast jest tylko jeden dyskretny obraz sugerujący personifikację Boga, a mianowicie: „Z Twoich rąk“. Ten obraz rąk Bożych karmiących ziemskie stworzenia odnajdujemy później i w *Psalmach* (CV, w. 28), podobnie jak określenie: „Pod skrzydłami Twymi“ (XCI, w. 4). Z drugiej strony wyrażenie: „wszędę pełno Ciebie“ — nasuwa myśl, iż u Kochanowskiego idea Boga zawierała pewien element panteistyczny, zupełnie obcy psalmiście. Jednak znajdujemy w *Psalterzu* wyliczenie podobne do tego, jakie w pieśni Kochanowskiego idzie tuż za tym stwierdzeniem. Mówiąc: „wszędę pełno“ Boga — Kochanowski owo „wszędę“ wylicza w następnym wierszu: „I w otchłaniach, i w morzu, na ziemi, na niebie“. Wiersz ten można porównać z psalmem CXXXIX (w. 8): „*Si ascendero in coelum, tu illic es; si descendero in infernum, ades*“. Lecz podczas gdy w Wulgacie ten i poprzedni wiersz oznaczają, że człowiek nie może się ukryć przed Bogiem i jego gniewem, w hymnie Kochanowskiego słowa te stają się amplifikacją stwierdzenia, że Bóg jest wszechobecny.

Widzieliśmy, że Kochanowski użył pewnych poetyckich wyobrażeń psalmisty dla określenia idei Boga i świata obcej psalmiście. A zatem źródeł inspiracji Kochanowskiego musimy poszukać gdzie indziej.

Stanisław Windakiewicz w swojej znanej książce o Kochanowskim wymienił jako źródło inny tekst biblijny — *Księgę Hioba*⁶. Nie przytacza on jednak żadnych argumentów na poparcie swojej

⁶ S. Windakiewicz, *Jan Kochanowski*. Kraków 1930, s. 154.

tezy, która nie wytrzymuje szczegółowej analizy. Wnioski, które nie pozwalają nam przyznać, iż wiersz był inspirowany przez psalmistę, każą nam również odrzucić *Księgę Hioba* jako źródło inspiracji Kochanowskiego.

Inną hipotezę wysunął Aleksander Brückner, który próbował połączyć wiersz Kochanowskiego z alegorycznym poematem łacińskim z początku XVI w. *Zodiacus vitae*, napisanym przez mało znanego humanistę włoskiego, Pietro Angelo Manzoli⁷, występującego pod pseudonimem Palingenius. Dzieło Palingeniusa było równie popularne w szesnastowiecznej Polsce, jak i w Anglii tego okresu. Tłumaczył je Mikołaj Rej i znane było w języku łacińskim innym pisarzom polskim. Kochanowski wspomina o Palingeniuse w jednej ze swych łacińskich elegii (III, 13, w. 13) i parafrazuje motyw z *Zodiacus vitae* w jednym ze swych poematów w języku polskim⁸. Jednakże analogia pomiędzy *Zodiacus vitae* a naszą *Pieśnią* jest zbyt słaba, zbyt nieuchwytna, aby mogła potwierdzać hipotezę Brücknera. Brückner opiera się na porównaniu drugiej strofy „Czego chcesz od nas, Panie“ z namiętną diatrybą Palingeniusa przeciwko „*bipedes asini*“, którzy wierzą, że Bóg jest spragniony złota i bogactw. Nie można wszakże zapominać, że podobne diatryby były *loci communes* wśród szesnastowiecznych pisarzy protestanckich, którzy walczyli z odpustami, a Kochanowski związany był w młodości z obozem protestanckim. W latach 1556—1557 mieszkał w Królewcu na dworze księcia Albrechta, zarliwego patrona ruchu protestanckiego w Polsce⁹, i w jednym z rękopisów jego elegii łacińskich znajdujemy gwałtowny atak na hierarchię katolicką¹⁰. Dlatego też druga strofa wskazuje jedynie, że wiersz ma pewne zabarwienie protestanckie, co z kolei potwierdza fakt, iż był on w 1564 r. przedrukowany w *Śpiewniku prote-*

⁷ A. Brückner, *Mikołaj Rej*. Kraków 1905, s. 151.

⁸ Mianowicie w *Pieśniach* (I, 24, w. 1—12), gdzie parafrazował *Zodiacus vitae* (V, w. 23—26). Zob. J. Langlade, *Jean Kochanowski*. Paris 1932, s. 152.

⁹ Zob. S. Kot, *Jana Kochanowskiego podróże i studia zagraniczne*. Kraków 1928, s. 3—9. Odbitka ze *Studiów staropolskich ku czci Aleksandra Brücknera*.

¹⁰ Elegia ta nie była wydrukowana za jego życia. Zachowała się w tzw. rękopisie Osmólskiego jako elegia I, 10. Przedruk w: *Kochanowski, Dzieła wszystkie*, t. 4, s. 669—670.

stanckim¹¹, a w XVII w. przetłumaczony przez Jana Amosa Komenskigo dla czeskiego śpiewnika protestanckiego¹².

Jeszcze inne próby odnalezienia „źródła“ poematu Kochanowskiego dokonał w 1928 r. Stanisław Dobrzycki¹³. Był on jednym z tych badaczy, którzy usiłowali dawniej przypisać inspirację hymnu *Psalmom* i chcąc tego dowieść porównywali go z parafrazą Kochanowskiego. W roku 1928 Dobrzycki przyznał, że była to „metoda błędna“, i utrzymywał, iż odkrył to źródło gdzie indziej, a mianowicie w dialogu *Octavius Minuciusa Feliksa*, jednego z ojców Kościoła. *Octavius* chce potwierdzić istnienie Boga powołując się na piękno i harmonię świata. Analogia pomiędzy naszą *Pieśnią* a *Octaviusem* jest uderzająca zarówno w ogólnej koncepcji, jak i w szczegółach. Mimo to jednak byłoby raczej nieostrożnie głosić, iż to *Octavius* właśnie jest klasycznym „źródłem“, tak dobrze znanym Kochanowskiemu.

Octavius jest to dialog cyceroniański. Minucius Feliks wykorzystał dla celów apologetyki chrześcijańskiej argumenty, które Cycero włożył w usta stoika Balbusa w drugiej księdze swojej *De natura deorum*¹⁴. W księdze tej Balbus udowadnia istnienie bogów i ich dobrodziejstw wskazując na piękno świata i harmonię nim rządzącą. Nie można sobie wyobrazić — dowodzi — czegoś bardziej doskonałego niż istniejący porządek i harmonia świata (45, 115)¹⁵. Świat może być porównywany do dzieła sztuki („*artis quaedam similitudo*“ — 32, 82). Balbus jest szczególnie oczarowany widokiem gwiazdzistego nieba oraz regularnym ruchem ciał niebieskich¹⁶. W niektórych zwłaszcza punktach identyczność

¹¹ Zob. A. Kawecka, *Kancjonały protestanckie na Litwie w wieku XVI*. Reformacja w Polsce, 1926, s. 135. Parafraza naszego hymnu znajduje się również w Grzegorza Pawła, radykalnego polemisty protestanckiego, *O roznicach terażniejszych*. Zob. A. Brückner, *Różnowiercy polscy*. Warszawa 1905, s. 149.

¹² Przekład Komenskigo był kilkakrotnie przedrukowany w śpiewniku Třanovskiego *Cithara sanctorum*, który stał się ogromnie popularny, zwłaszcza w Słowacji. Zob. J. Horák, *Jan Kochanowski v české literatuře*. W: *Z dějin literatur slovenských*. Praha 1948, s. 371—373.

¹³ S. Dobrzycki, *Do genezy dwóch pieśni Kochanowskiego*. Pamiętnik Literacki, 1928, s. 81—97.

¹⁴ Zob. Th. Zieliński, *Cicero im Wandel der Jahrhunderte*. Wyd. 2. Leipzig-Berlin 1908, s. 115—118.

¹⁵ W ten sposób podajemy lokalizację w drugiej księdze *De natura deorum*. Liczba pierwsza wskazuje „caput“, druga paragraf.

¹⁶ Zob. 2, 4; 5, 15; 6, 17; 16, 43; 21, 56; 30, 75; 62, 155.

argumentów użytych przez Balbusa i przez Kochanowskiego jest wprost uderzająca. Balbus chcąc dowieść wspaniałości świata stwierdza, że morze nie występuje z brzegów i nie zalewa ziemi („mare [...] neque redundat umquam neque effunditur“ — 45, 116). Wskazuje również na regularne zmiany pór roku (7, 19; 19, 49). Każdy gatunek zwierzęcia znajduje pożywienie (47, 121); rośliny karmi rosa (19, 50).

Nie jest niemożliwością, by Kochanowski czytał *Octaviusa*, nie mamy jednak na to żadnych istotnych dowodów, a Minucius Feliks nie należał bynajmniej do najbardziej popularnych i szeroko czytanych ojców Kościoła. Co się zaś tyczy *De natura deorum*, Kochanowski nie tylko czytał, lecz znał szczególnie gruntownie drugą księgę traktatu Cyncerona.

Kochanowski studiował klasykę specjalizując się w Cynceronie. Publikował rekonstrukcję tekstu młodzieńczego przekładu Cyncerona *Phenomena*, greckiego poematu astronomicznego Arata. Oryginalny przekład Cyncerona zaginął, ocalały jedynie fragmenty. W drugiej księdze *De natura deorum* Balbus kilkakrotnie cytuje poemat Arata w tłumaczeniu Cyncerona dla potwierdzenia własnych poglądów. Kochanowski podjął się zadania rekonstrukcji całego przekładu Cyncerona, zastępując brakujące ustępy własną wersją łacińską greckiego poematu. To tłumaczenie, *M. T. Ciceronis Aratus ad Graecum exemplar expensus et locis mansis restitutus per J. Cochanoivium*, ukazało się dopiero w roku 1579. Wiemy jednak, że było gotowe już wcześniej, gdyż przyjaciel poety, Andrzej Patrycy Nidecki, nawiązuje do jego pracy nad Aratem w komentarzach do drugiego wydania swojego wielkiego czterotomowego zbioru Cynceroniańskich *Fragmenta*, który ukazał się w 1565 roku¹⁷.

Kochanowski-humanista miał wielki podziw dla Cyncerona i jego „pióra anielskiego“ (tak bowiem określił Cyncerona w swoich *Trenach*). Stoicka etyka polskiego poety miała cynceroniańskie zabarwienie. *De natura deorum* musiała należeć do jego ulubionych książek i ślady jej wpływu odnaleziono w innych wierszach Kochanowskiego¹⁸.

¹⁷ Podają za: Dobrzycki, *Do genezy dwóch pieśni Kochanowskiego*, s. 96.

¹⁸ Mianowicie w elegii IV, 3. Zob. T. Sinko, *Polski Anti-Lukrecjusz. Rozprawy Akademii Umiejętności. Seria III. T. 4. Kraków 1912*, s. 291.

Tak więc można by uznać Minuciusa Feliksa za „źródło“ pieśni Kochanowskiego, jeślibyśmy znaleźli w niej cechy wspólne z *Octaviusem*, a nie z *De natura deorum*. Dobrzycki uważał, że przykładem tego piąta strofa wiersza, mówiąca o porach roku. To prawda, że Balbus wzmiankuje o nich w *De natura deorum* tylko w sposób bardzo ogólnikowy (47, 121), podczas gdy Minucius Feliks (rozdz. XVII) mówi o nich w sposób zbliżony do Kochanowskiego:

*Quid cum ordo temporum ac frugum stabili varietate distinguitur,
nonne auctorem suum parentemque testatur ver aequae cum suis floribus
et aestas cum suis messibus et autumnus maturitas grata et hiberna
olivitas necessaria?*

Jednakowoż sam Dobrzycki podważa swoje argumenty cytując w tymże artykule cztery wiersze z *Metamorfoz* (II, w. 27—30) Owidiusza, które w jego pojęciu bliższe są Kochanowskiemu niż tekst Minuciusa Feliksa:

*Verque novum stabat cinctum florente corona,
stabat nuda Aestas et spicea sarta gerebat,
stabat et Autumnus calcatis sordidus uvis
et glacialis Hiems canos hirsuta capillos.*

Co więcej, taka personifikacja pór roku należała do *loci communes* sztuki renesansowej, a żeby tego dowieść, wystarczy porównać strofę Kochanowskiego ze starymi rysunkami emblematycznymi na temat pór roku. Są one przedstawione jako alegoryczne postacie kobiece. Wiosna — to kobieta z wiankiem na głowie, stojąca pośród kwiatów i trzymająca kwiaty w obu rękach. Lato — to kobieta również z wiankiem, lecz w jednej ręce trzyma snop, a w drugiej pochodnię. Jesień ma na głowie wieniec z winorośli, w jednej ręce trzyma kiść winogron, w drugiej — róg obfitości wypełniony po brzegi owocami. Zimę wyobraża kobieta siedząca w izbie; przed nią stoi stół zastawiony półmiskami, ona zaś sięga po jedną z potraw¹⁹. Obrazowanie pór roku w poemacie uderzająco przypomina te obrazy. Tylko w owych emblematycznych obrazach znajdujemy uosobienie zimy odpowiadające Kochanowskiego „gnuśnej zimie“, która „do gotowego [...] wstawa“, podczas gdy zarówno Owidiusz, jak Minucius Feliks posługują się innymi obrazami.

Cyceroniański Balbus był panteistą, jak przystało na stoika. Wielbił Boga we wszystkich tworcach natury. Ktoś mógłby do-

¹⁹ Zob. *Iconologie du Chevalier Caesar Ripa*. Cz. 2. Paris 1643, s. 11.

patrzyć się może odbicia panteistycznej idei Boga w początkowych zdaniach pieśni, gdzie Kochanowski zwracając się do Boga mówi: „wszędę pełno Ciebie“²⁰.

Temat hymnu — piękno i harmonia świata jako źródło czci Bożej — jest stale powracającym motywem poezji Kochanowskiego. Znajdujemy go w dwóch poematach ogłoszonych pośmiertnie²¹, a także w łacińskiej elegii filozoficznej (IV, 3). Pojawia się również w jego polskim przekładzie *Fenomenów* Arata. Podczas gdy w łacińskiej rekonstrukcji starał się poeta oddać wiernie grecki oryginał, w wersji polskiej Arata parafrazuje swobodnie początkowe zdania, na temat Boga i człowieka, i wprowadza motywy z wiersza „Czego chcesz od nas, Panie“²². Widzieliśmy także, iż niektóre idee zawarte w poemacie znajdują oddźwięk w parafrazie *Psalterza*. To wszystko czyni hymn dziełem tym bardziej dlań reprezentacyjnym.

Wiersz reprezentuje bowiem duchowy klimat epoki Kochanowskiego i postawę poety wobec świata. Jest to postawa typowa dla renesansu. Odnajdujemy ją w głównym nurcie filozofii renesansowej, która, zapoczątkowana w XV w. i związana z imieniem Kuzańczyka, rozwija się w Akademii Florenckiej, by osiągnąć szczytowy punkt pod koniec XVI stulecia w dziele Giordana Bruna²³. To powiązanie jest o wiele ważniejsze niż analogie z poszczególnymi źródłami literackimi. Ustala ono „miejsce“ dla hymnu i wyjaśnia, dlaczego Kochanowski, chcąc wyrazić swoje uczucia, zwraca się ku temu właśnie dziełu Cyncerona.

W twórczości Kuzańczyka znajdujemy wyraz religijnego optymizmu, jak również założenie, że świat jest harmonijny i harmonię i ład, które nim rządzą, można wyrazić w formułach matematycznych. Akademia Florencka wzbogaciła te idee o jeden charakterystyczny element — o estetykę. Akcentowała cud, jakim

²⁰ Por. także Seneki *De beneficiis* IV, 8: „Quoquaque te flexeris, ibi illum videbis occurrentem tibi, nihil ab illo vacat, opus suum ipse inplet“.

²¹ *Fragmenta*, 3 i 5.

²² Zob. Dobrzycki, *Geneza pieśni Kochanowskiego „Czego chcesz od nas, Panie, za Twe hojne dary?“*, s. 433—435.

²³ Zob. znakomitą książkę: E. Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*. Leipzig 1927, szczególnie s. 38 i 67. Por. także H. Brémonda (*Histoire littéraire du sentiment religieux en France*. T. 1. Paris 1916, s. 36—38, 52—56) uwagi na temat optymizmu religijnego L. Richeome'a, typowy przykład francuskiego *humanisme dévot*.

jest piękno świata, biorąc go za podstawę swojej teodycei. Piękno świata jest dowodem, że świat został stworzony przez Boga, że jest jego odbiciem. Ficino tak pisze w swojej *Theologia platonica*:

Timaeus Platonis inquit Deum opere suo mirifice delectari. Quam ob rem Mercurius putat, mundum esse omniformis Dei imaginem omniformem. Et Plato in Timaeo inquit, divinam virtutem cum bonitatis suae gratia vellet mundum quam pulcherrimum facere, decrevisse eum ad exemplar illud quod est omnium excellentissimum figurare. Ideoque mundum ita ad sui similitudinem effecisse, ut mundi partes ad sui ipsius formaverit ideas²⁴.

Poruszamy tu pewne ogólne tylko idee tego okresu, wyrażone w ogólnych hasłach, toteż trudno nam będzie powiązać nasz hymn z tym czy innym konkretnym tekstem filozoficznym. Jest rzeczą jasną, że Kochanowski nie czytał Kuzańczyka, lecz nie wykluczone, że w czasie swego pobytu we Włoszech zaznajomił się z traktatami filozoficznymi Ficina. Równie dobrze jednak mógł zaczerpnąć te idee z innego źródła. Krążyły one w sposób znamienny wśród czołowych umysłów epoki. Wystarczy dla potwierdzenia tego otworzyć słynny traktat Kopernika *De revolutionibus orbium coelestium* (1543), by już na wstępie (I, 1) pograżyć się w tym samym kręgu idei:

Quid autem coelo pulcrius, nempe quod continet pulcra omnia? Quod vel ipsa nomina declarant: Coelum et Mundus; hoc puritatis et ornamenti, illud caelati appellatione. Ipsum plerique philosophorum ob nimiam eius excellentiam visibilem deum vocaverunt.

Bardzo wymowny jest również następujący ustęp (I, 10):

Invenimus igitur sub hac ordinatione admirandam mundi symmetriam, ac certum harmoniae nexum motus et magnitudinis orbium, qualis alio modo reperiri non potest.

Francuski komentator *De revolutionibus*, profesor Koyré, mówi o Koperniku:

il applique à l'Univers un point de vue esthétique d'une esthétique géométrique²⁵.

²⁴ *M. Ficini opera*. T. 1. Basilea 1576, s. 251—252. O ogromne znaczenie tych względów estetycznych dla filozofii Ficina podkreśla G. Saitta, *Marsilio Ficino e la filosofia dell'umanesimo*. Wyd. 2. Firenze 1943, s. 96—97.

²⁵ *Des révolutions des orbés célestes*. Trad. avec intr. et notes par A. Koyré. Paris 1934, s. 20.

Widzimy, że Kochanowski wyraził w swoim wierszu pewne najistotniejsze, najbardziej charakterystyczne idee filozofii renesansowej. Musiał się z nimi zetknąć w Padwie, gdzie przebywał, z dwiema przerwami, w latach 1552—1557. Biografowie poety podkreślają znaczenie tych włoskich *Lehrjahre*, gdyż tam właśnie, pod kierunkiem słynnego greckiego uczonego Robortella, zdobył on gruntowną wiedzę klasyczną.

Pogląd taki wydaje się jednostronny i ciasny. Szesnastowieczna Padwa była nie tylko jeszcze jednym uniwersytetem z dobrze postawioną klasyką, lecz także ogromnie ważnym ośrodkiem kulturalnym. Znane powszechnie *patavina libertas* zrobiły z niej kwitnące centrum śmiałych dociekań i dyskusji filozoficznych. To nie przypadek, że trzy odkrycia naukowe, które zrewolucjonizowały myśl współczesną — odkrycia: Kopernika, Harveya i Galileusza — dokonane zostały przez absolwentów uniwersytetu w Padwie.

Jeżeli jedno miejsce może być zaszczycone nazwą siedziby rewolucji naukowej, to wyróżnienie takie należy się Padwie

— pisał profesor Butterfield²⁶. Przesiąknięty tą atmosferą, Kochanowski stał się nie tylko humanistą, biegłym w grece i łacinie, lecz również wyrazicielem poglądów renesansu z jego optymizmem i racjonalizmem, z jego kultem dla piękna i harmonii tego świata.

Styl hymnu jest również typowy dla renesansu. Nie szukać tu zaskakujących, konkretnych szczegółów. Jego obrazowanie wskazuje tylko na pewne typowe, powszechnie przyjęte rysy, takie jak personifikacja czterech pór roku. Wchodzimy tutaj w świat uogólnień. Ziemię przykrywają „rozliczne“ zioła. Wiosna rodzi „rozliczne kwiatki“. „Wszelkie zwierzę“ bierze pokarm z ręki Boga. „Jabłka rozmaite“, których dostarcza jesień, powinny być prawdopodobnie rozumiane po prostu jako „rozliczne owoce“, zgodnie z użyciem tego słowa w języku włoskim, gdzie *pomo* znaczy nie tylko „jabłko“, ale i owoce w ogóle.

Zasadą obrazowania jest animizacja lub personifikacja. W parafrazie *Psalmów* Jan Kochanowski stara się oddać ich szczególne

²⁶ *The Origins of Modern Science*. London 1949, s. 42. Zob. także J. R. Chabonnel, *La pensée italienne au XVI^e siècle et le courant libertin*. Paris 1919, s. 220—267. — E. Troilo, *Averroismo e Aristotelismo padovano*. Padova 1939, s. 56.

zabarwienie emocjonalne, człowieka przejętego grozą albo, w chwili radości, pełnego uniesienia, prawie ekstazy. Natomiast nasza pieśń jest przepojona spokojnym optymizmem. Świat, to pewne, przedstawia wspaniały widok, lecz takie obrazy, jak zwierzęta biorące pożywienie z rąk Boga lub niebo „haftowane“ gwiazdami sugerują aurę, w której człowiek może się czuć swobodnie. Atmosferę uogólnień, ogromu i nieskończoności uwydatniają określenia „negatywne“ zaczynające się od przedrostka „nie“: „wód NIE-przebranych“, „NIEobeszłej ziemi“, „NIEśmiertelny Panie“. Podobnie i Bóg określony jest w wierszu czasownikami poprzedzonymi przez „nie“. Negatywna część „nie“ powtarza się przeto stale, a powtórzenie to podkreśla jeszcze instrumentacja dźwiękowa. Cztery słowa znajdujące się w pobliżu tej części zawierają „nie“ jako sylabę albo część sylaby: „NIE ogarNIE“, „NIE pragNIEsz“, „przystojNIEjszej... NIE“, „NIE ustaNIE“; poza tym cztery razy znajdujemy „nie“ w rymach: „padNIE — snadNIE“, „PaNIE — ustaNIE“. Tak więc „nie“ w rozmaitych wypadkach tworzy rodzaj motywu przewodniego wiersza. Inny motyw stanowi zaimek osobowy w drugiej osobie liczby pojedynczej użyty w wielorakich formach (Ty, Tyś, Ciebie, Cię) lub też pokrewne formy zaimka dzierzawczego (T we, Twoje, Twoim, Twej, Twóich, Twem i). Zaimki te pojawiają się w wierszu osiemnaście razy.

Znajdujemy w tym wierszu także przykłady instrumentacji dźwiękowej:

Tobie K'Woli ROzliczne KWiatki wiosna ROdzi,

CokolWIEK na tym świecie człoWIEK mieni swoje.

Również w piątej strofice znajdujemy następujące aliteracje: „K'woli w Kłosianym“; „Jesień i Jabłka“; „Gotowego Gnuśna“.

Słownictwo jest szlachetne, lecz proste; porządek słów jest również prosty. Napotykamy tylko jedną inwersję: „Wino jesień i jabłka rozmaite dawa“, wprowadzoną dla lepszej instrumentacji dźwiękowej.

Formę wierszową cechuje duża regularność, a nawet surowość. W poezji poprzedzającej Kochanowskiego, u Reja czy Bielskiego, panowała zasada, że jedna linijka wiersza musi zawierać całe zdanie albo okres. *Enjambement*, przenoszenie okresu z jednej linijki do drugiej, było wykluczone. Kochanowski ustabilizował dwa akcenty w każdym wersie: jeden — na przedostatniej zgłosce przed

średniówką, drugi — na przedostatniej zgłosce przed zakończeniem linijki (w naszym hymnie, pisanym 13-zgłoskowcem, akcenty padają zawsze na szóstą i dwunastą sylabę). W ten sposób rymy jego są dużo bardziej regularne. Podczas gdy u jego poprzedników znajdujemy raczej liczne przypadki słów oksytonicznych rymowanych z paroksytonicznymi, u Kochanowskiego zdarza się to tylko wyjątkowo²⁷. Uwalnia on tym samym intonację zdania od jej pierwotnej funkcji, jaką było zaznaczenie końca linii wiersza. *Enjambement* jest zjawiskiem częstym w jego wierszach. Ta reforma dała polskiemu wierszowi nową giętkość, która jest rezultatem swobodnej gry elementów stałych (dwa akcenty, regularne rymy) i zmiennych (zakończenie okresu) w wersie²⁸.

Tak więc nasza pieśń — pierwszy liryk polski ogłoszony przez Kochanowskiego — reprezentuje okres przejściowy. Skrupulatnie przestrzega się nowej reguły dotyczącej elementów stałych: w każdej linii wiersza akcent pada na szóstą i dwunastą sylabę, a w całym wierszu mamy tylko rymy paroksytoniczne. Równocześnie jednak utrzymuje się starą zasadę zakończenia zdania wraz z końcem linii wiersza; jeśli linia zawiera dwa zdania, koniec pierwszego wypada na średniówkę (tak jak w linijce piątej: „Złota też, wiem, nie pragniesz, / bo to wszystko Twoje“ — znak / oznacza zarówno średniówkę, jak i koniec zdania). Stąd też liczba konstant jest większa niż u poprzedników Kochanowskiego i większa niż w jego późniejszych utworach. W rezultacie forma pieśni jest raczej surowa i hieratyczna. Surowy wzór jest wszakże ożywiony do pewnego stopnia zastosowaniem różnych rodzajów intonacji zdaniowej. Hymn zaczyna się dwoma zdaniami pytającymi, po których następuje długi ciąg zdań twierdzących, aż do ostatniej strofki, która kończy się wykrzyknikiem.

Jak zauważyliśmy, temat wiersza powtarza się w poezji Kochanowskiego i jest dla niej typowy. Jednakowoż pod koniec życia poety ów religijny optymizm renesansowy załamuje się dramatycznie, ustępując miejsca zupełnie innej postawie wobec Boga i świata. Kryzys ten znalazł swój poetycki wyraz w *Trenach* (1580).

²⁷ Zob. Weintraub, op. cit., s. 122.

²⁸ O znaczeniu Kochanowskiego w historii polskiej wersyfikacji zob. M. Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*. T. 1. Kraków 1948, s. 216—228.

Wiersze żałobne, oplakujące czyjąś śmierć i wychwalające zmarłych, są bardzo częste w XVI wieku. Jednakże tym, co przyciąga uwagę do szczególnemu zbiorowi dziewiętnastu utworów głębi i specjalnego wydźwięku, jest fakt, iż zawierają one coś więcej niż znane motywy żalów nagrobnych — mianowicie dzieje kryzysu duchowego, jaki poeta przeszedł wskutek ciosu, którym była śmierć jego małej córeczki. Wydarzenie to zaćmiło jego religijny optymizm. Podobnie jak w *Mariuszu epikurejczyku* Waltera Patera, stoicka filozofia nie wytrzymała próby śmierci dziecka. To, co przedtem było ładem i harmonią, ukazywało się teraz jego oczom jako pozabawione sensu widowisko, kierowane przez jakiegoś „nieznanego wroga“. Poeta przezwyciężył na koniec rozpacz i powrócił do swej religijnej wiary, ale Bóg z *Trenów* różni się bardzo od dobrotliwego Stwórcy pięknego i harmonijnego świata jego młodzieńczego poematu. Znany nam dobrze obraz rąk boskich powraca, lecz wyraża coś innego (tren XVII, w. 1—2):

Pańska ręka mię dotknęła,
Wszystkę mi radość odjęła:

Teraz prawdziwe szczęście można znaleźć tylko na tamtym świecie, w niebie, podczas gdy ten świat jest posępnym padolem, pełnym łez i smutku. Jest rzeczą bardzo znamionną, że Kochanowski odrzuciwszy swe dawne idee porywa się do ataku — w trenie XVI — na „wymownego“ Cyncerona.

Nowa postawa religijna Kochanowskiego znajduje swój intelektualny wyraz w ostatnim utworze z cyklu — w trenie XIX. Słabszy od pozostałych pod względem wartości literackiej, wyraża on jednak tę nową postawę w sposób najbardziej dobitny. Jest to typowa klasyczna *consolatio*. Wskazywano na to, że Kochanowskiemu posłużył za model — zarówno w wyborze argumentów, jak i w ich rozmieszczeniu — list pocieszający Serviusa Sulpiciusa, który poeta znalazł w zbiorze *Epistulae ad familiares* Cyncerona (IV, 5)²⁹. Połączył on jednak tradycyjne argumenty klasyczne, zaczerpnięte z Cyncerona, z innymi, charakterystycznymi dla chrześcijańskiego pesymizmu religijnego, jak np. idea śmierci wyzwalającej istoty ludzkiej od zmartwień, które dręczą je za życia, opis szczęścia, jakiego dusze dostępują w raju, wyjaskrawiony obraz nieszczęść, jakie spotkałyby córkę poety, gdyby żyła dłużej, oraz

²⁹ Por. H. Szucki, *Jeszcze jedno źródło klasyczne „Trenów“ Kochanowskiego*. Pamiętnik Literacki, 1917, s. 45—51.

sąd, iż nieszczęście dotyka nas mocniej niż pomyślne wydarzenia. Tego wszystkiego brak w Cyceroniańskiej *consolatio* i to nadaje poematowi Kochanowskiego szczególnie, pesymistyczny charakter. Stąd też, gdy w pieśni „Czego chcesz od nas, Panie“ Kochanowski spożytkował obrazowanie *Psalterza* dla wyrażenia uczuć obcych psalmiście, tutaj napotykaamy odwrotną sytuację: struktura i argumenty zawarte w *consolatio* Cycerona zostały spożytkowane w poemacie, którego sens duchowy obcy był Cyceronowi.

„Zaświatowość“ i świadomość dysharmonii należały do najbardziej charakterystycznych cech literatury baroku. W literaturze polskiej znajdują one pełny wyraz w *Rytmach* Mikołaja Sępa Szarzyńskiego. *Rytmy*, opublikowane wprawdzie dopiero na początku XVII w., zostały napisane na krótko przed śmiercią przedwczesną młodego poety w 1581 roku. Muszą być mniej więcej współczesne *Trenom* Kochanowskiego. Toteż *Treny* oznaczają nie tylko przełom w renesansowym optymizmie, lecz i zapowiadają nową literaturę — barokową. Jednakowoż, podczas gdy wiersze Szarzyńskiego, z ich poetycką dykcją, z ich skrótami myślowymi graniczącymi z niejasnością i z ich archaizmami, są napisane w prawdziwym stylu barokowym, styl *Trenów* jest ciągle jeszcze typowy dla renesansu. Lecz nawet i tu znajdujemy sygnały nadchodzącego stylu literackiego. Znajdujemy je przede wszystkim w swobodniejszych i bardziej dramatycznych rytmach, znamienne też, że jedyny wypadek, kiedy Kochanowski zastosował typowo barokowe *conchetto*, napotykaamy właśnie w *Trenach*³⁰.

Z angielskiego tłumaczyła *Maria Skroczyńska*

³⁰ Mianowicie ostatni dystych trenu XVI. Koncepcję tę wziął Kochanowski z *Antologii greckiej*, VII, 311. Zob. *Anthologie grecque*. Ed. P. Waltz. T. 4. Paris 1938, s. 187.