

Ludwika Szcherbicka-Ślęk

"Treny" Jana Kochanowskiego w świecie estetyki recepcji i oddziaływania

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 64/4, 3-22

1973

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.

LUDWIKA SZCZERBICKA-SŁĘK

„TRENY” JANA KOCHANOWSKIEGO
W ŚWIETLE ESTETYKI RECEPCJI I ODDZIAŁYWANIA

Teoretyczne podstawy historii literatury rozumianej w kategoriach „estetyki recepcji i oddziaływania” sformułował Hans Robert Jauss¹. Przeciwstawia się on dominującemu w dotychczasowych badaniach nastawieniu na „estetykę wytwarzania i przedstawiania” i dąży do przywrócenia literaturze „wymiaru będącego integralnym składnikiem zarówno jej charakteru estetycznego, jak i funkcji społecznej” (s. 271).

W ujęciu Jaussa dzieło literackie przedstawia się jako ukryta suma energii znaczeniowej. Energię tę przenosi sukcesywnie ze stanu możliwości w stan aktualizacji recypująca świadomość czytelnika. Dzieło jest więc rodzajem „partytury nastawionej na wciąż odnawiający się rezonans lektury, wyzwalającej tekst z materii słów i obdarzającej go aktualnym bytem” (s. 275), a publiczności przyznaje się zdolność „tworzenia” dzieła i czytelnik staje się „ośrodkiem energii tworzącej dzieje” (s. 272).

O przebiegu tego procesu decyduje autor. W utworze bowiem „ukierunkowuje swą publiczność dzięki zapowiedziom, jawnym i ukrytym sygnałom, dobrze znanym cechom lub wewnętrznym wskazówkom dotyczącym zupełnie określonego sposobu recepcji” (s. 277). Taka interpretująca recepcja przewiduje z góry istnienie pewnego kontekstu doświadczeń odbiorców — horyzontu oczekiwań.

Horyzont oczekiwań, owa suma doświadczeń estetycznych odbiorcy, dostępna jest badaniu, ponieważ zostaje w utworze zobiektywizowana

¹ H. R. Jauss, *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze. (Fragmenty)*. Przełożył R. Handke. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4. (Do tej publikacji kierują podawane dalej w tekście stronicy.) Wydaje się, że Jauss — mimo wszystko — nie docenia w tym zakresie prekursorskich propozycji czeskich strukturalistów, zob. np. F. Vodička, *Historia literatury. Jej problemy i zadania*. Przełożył i opracował J. Baluch. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 3, zwłaszcza rozdz. *Historia recepcji dzieł literackich*.

w sposób mniej lub bardziej wyrazisty, bezpośredni lub tylko pośredni. Wybór sposobu sygnalizowania jest wielostronnie uwarunkowany, zależy np. od założonego celu utworu i — najogólniej mówiąc — od możliwości odnoszenia dzieła do tradycji (np. istnienie w danym prądzie literackim sformułowanych poetyk może „zwalniać” od bezpośredniej obiektywizacji, podobnie jak wyraźny związek utworu z jakimś dziełem przeszłości).

Relacja między zobiektywizowanym w dziele horyzontem oczekiwanych estetycznych odbiorcy a samym dziełem, tzn. podtrzymanie sygnalizowanych oczekiwań lub wykroczenie poza ich ramy, decyduje o dystansie dzieła wobec odbiorcy. Obok utworów nie zmuszających do żadnych zmian horyzontu oczekiwań, tj. w których występuje pełna kongruencja celów założonych w dziele i oczekiwań publiczności, wyodrębnił Jauss takie, które przełamują horyzont oczekiwań i albo zostają zaaprobowane przez pierwszą publiczność, albo też „tak całkowicie wykraczają poza zwyczajowy horyzont literackich oczekiwań, że publiczność dla nich może się dopiero stopniowo ukształtować” (s. 282).

W kontekście powyższych założeń okazuje się, że „Historia literatury jest procesem recepcji i produkcji estetycznej, dokonującym się na zasadzie aktualizacji tekstów literackich przez czytelnika, który je przyswaja, przez krytyka, który czyni je przedmiotem rozważań, a nawet przez pisarza, który je znów z kolei produkuje” (s. 275). Zadania historyka literatury w tej sytuacji polegają m. in. na rekonstrukcji zobiektywizowanego w utworach horyzontu oczekiwań i na wykrywaniu „zmiennego dystansu między aktualnym a wirtualnym znaczeniem dzieła” (s. 293).

W dotychczasowych badaniach *Treny* Kochanowskiego stanowiły domenę obfitych i różnorodnych metodologicznie dociekań, w sumie jednak nie wykraczających poza obszar „estetyki wytwarzania i przedstawiania”. Pod jej wpływem pozostawały nawet studia nad recepcją *Trenów* (zapoczątkowane w drugiej połowie XIX w. rozprawą Felicjana Faleńskiego, a zakończone opublikowaną przed ośmiu laty pracą Janusza Pelca²), w których utwór Kochanowskiego traktowany był jako całość gotowa, zawierająca zawsze te znaczenia, jakich dopatrywał się w niej badacz, nie podlegająca żadnym przekształceniom w kolejnych aktach naśladowania.

Nie dążąc w żadnej mierze do wyczerpującego omówienia arcydzieła poety renesansowego, spróbujmy w tym miejscu — być może z dyskusyjnym rezultatem — odczytać je przy pomocy instrumentów proponowanych przez Jaussa. Wymagać to będzie dwóch posunięć badawczych:

² F. F[aleński], „*Treny*” Jana Kochanowskiego. Warszawa 1867. — J. Pelc, *Jan Kochanowski w tradycjach kultury polskiej. (Od XVI do połowy XVIII w.)*. Warszawa 1965.

1) rekonstrukcji zobiektywizowanego w *Trenach* horyzontu oczekiwań oraz sposobu jego wykorzystania w obrębie utworu, co łącznie określić ma kierunek i możliwości oddziaływania tekstu;

2) opisanie rodzaju dystansu estetycznego między utworem a jego publicznością, tzn. sformułowania odpowiedzi na pytanie, jaki potencjał znaczeniowy zaktualizowała pierwsza publiczność (współczesna wobec dwóch kolejnych wydań: 1580, 1583) oraz publiczność najbliższej formacji kulturowej — baroku.

Z perspektywy diachronicznej byłby to krąg odbiorców o różnym doświadczeniu estetycznym: 1) określonym przez renesansowy klasycyzm (choć już za życia tych czytelników budowały się zręby nowej formacji kulturowej); 2) określonym przez estetykę barokową (w początkach w. XVII w sferę aktywności kulturowej wkroczyło pokolenie, które intelektualnie dojrzało w atmosferze potrydenckiej).

Z perspektywy synchronicznej z kolei — publiczność, której reakcja estetyczna na utwór Kochanowskiego dostępna jest dziś poznaniu, reprezentowałyby twórców literatury lub też — użyjmy anachronizmu — literaturoznawców trudniących się jednocześnie nauczaniem. Reakcje innego typu publiczności nie są bowiem dostępne z uwagi na swój „nieźródłotwórczy” charakter.

W rozwiązaniu założonych tu zadań z pomocą przysły wcześniejsze prace o *Trenach*, jak również o ich naśladownictwach. W pierwszym zakresie przede wszystkim — rozprawa Mieczysława Hartleba³, w drugim zaś — Janusza Pelca.

Horyzont oczekiwań — obiektywizacja i przełamanie

W twórczości renesansowych klasyków w ogóle, a w twórczości Kochanowskiego w szczególności, horyzont oczekiwań obiektywizowany był w sposób pośredni przez tytuł utworu. Stanowił on bowiem często — u Kochanowskiego prawie zawsze — nazwę gatunku literackiego, która z kolei antycypowała występowanie określonych cech dzieła. Tę rolę w stosunku do oczekiwań odbiorcy spełniał także tytuł *Trenów*. W tym jednak przypadku był on sygnałem wieloznacznym: pozwalał oczekiwać zarówno utworu oplakującego śmierć osoby „dostojnej”, oddzielonej od

³ M. Hartleb, *Nagrobek Urszulki. Studium o genezie i budowie „Trenów” Jana Kochanowskiego*. Kraków 1927. Na rozprawie tej ujemnie zaciążyło genetyczne wyjaśnienie — jak wiadomo, przejawiające się w podjęciu próby zrekonstruowania w oparciu o jedyny przekaz utworu kolejnych faz kształtowania się pomysłu autorskiego. Mimo to rozprawa Hartleba zadziwia trafnością szeregu szczegółowych stwierdzeń, u podstaw których musiało tkwić założenie — mniej lub bardziej świadome — o dialogowym charakterze dzieła.

autora dystansem społecznym, a zaadresowanego do żyjących członków rodu (w tym kierunku zmierzały i wcześniejsza praktyka poetycka, i definicje formułowane w renesansowych poetykach⁴), jak też — utworu o narodowych klęskach lub perspektywach takich klęsk, utrzymanego w podniosłym tonie patriotycznego planktu (podobny charakter miała np. *Threnodia Valachiae* Andrzeja Krzyckiego, wydana drukiem w r. 1531).

Wybór między tymi dwiema możliwościami na korzyść żałobnego epicedium rozstrzygało zamieszczone przed *Trenem I* epitafium: *Orszuli Kochanowskiej*, wystylizowane dokładnie (nawet w warstwie napisowej) na kształt stosowanej w praktyce inskrypcji nagrobnej.

Równoległe do pośredniego sposobu sygnalizowania, nacechowanego konwencją gatunkową horyzontu oczekiwań odbiorcy, pojawiają się w *Trenach* sygnały bezpośrednie, jak np. inwencyjna topika epicedialna, obecna w różnych ogniach tej cyklicznej kompozycji⁵, czy inwokacja zapowiadająca „podniosły” styl wypowiedzi i wskazująca jej antyczne wzorce:

Wszystki płacze, wszystkie łzy Heraklitowe,
I lamenty, i skargi Symonidowe,
Wszystki troski na świecie, wszystkie wzdychania
I żale, i frasunki, i rąk łamana,
Wszystki a wszystkie za raz w dom się mój noście. [I, w. 1—5]⁶

Wyliczone w tej inwokacji przedmioty to oczywiście funkcjonalne wzorce, sygnały identyfikujące przynależność dzieła do określonego typu twórczości, a nie faktyczne wzory poetyckiego naśladowania, źródła jakichkolwiek rozwiązań literackich. Są to zarazem nie tylko sygnały identyfikacji utworu z określoną klasą dzieł literackich, ale też — z określoną klasą reakcji kulturowych. Znakiem pierwszych stał się Symonides z Keos, a drugich „płaczący Heraklit”.

Nie bez znaczenia jest przy tym wszystkim fakt, że ta bezpośrednia obiektywizacja horyzontu oczekiwań dokonała się w *exordium*, miejscu przewidzianym niejako z góry przez konwencję literacką na wypowiedzi o dziele⁷.

Już jednak w inskrypcji nagrobnej, poprzedzającej pierwsze ogniwo

⁴ Używano w nich wymiennie różnych nazw: epicedium, nenia, monodia, elegia, tren. Zob. cytowaną przez Hartleba (*op. cit.*, s. 27) wypowiedź Pontanusa na ten temat.

⁵ Analizą tej topiki zajął się T. Sinko (*Wzory „Trenów” Kochanowskiego*, „Eos” 1917).

⁶ Cytaty z wszystkich utworów J. Kochanowskiego pochodzą z edycji: *Dzieła polskie*. Opracował J. Krzyżanowski. Wyd. 6. T. 1—2. Warszawa 1969.

⁷ Topikę wstępu przedstawił E. R. Curtius (*European Literature and the Middle Ages*. Translated by W. R. Trask. New York 1953, s. 85—89).

cyklu, i w dalszym ciągu *Trenu I* oczekiwania pierwszej publiczności doznały zawodu: zamieszczone tu informacje o „bohaterze” utworu, o „prywatności” przeżycia ogarniającego sferę „rodzinnych”, a nie publicznych spraw — wszystko to naruszało renesansową wykładnię reguły *decorum* (odpowiedniość tonacji, stylu i „natury” przedstawionego przedmiotu⁸). Jeszcze u schyłku XIX stulecia pisał Roman Plenkiewicz: „w czasach gdy tylu mężów znakomitych [...] kładło głowy na polu walki orężnej, co mogła znaczyć śmierć trzydziestomiesięcznej dziewczynki”⁹, choć za jego opinią krył się już stereotyp rycerskiej przeszłości.

Zauważmy jednak, że Kochanowski usiłował złagodzić przepaść między „naturą” przedmiotu a niestosownymi wobec niej stylem i tonacją, zmierzając z jednej strony różnymi drogami do wyolbrzymienia postaci przedstawionej (w tym celu ponawiając np. topos dziewczęcej staruszki), z drugiej zaś rezygnując czasem z podniosłości na rzecz — użyjmy zręcznej formuły Wacława Borowego, do której jeszcze powrócimy — wypowiedzi „cicho-bezpośredniej” (oba sposoby współistnieją niekiedy w obrębie jednego trenu, zob. dalej uwagi o *Trenie XI*). W efekcie zgotował jednak odbiorcy jeszcze jedną niespodziankę: pomieszał „wzniosłe” ze „średnim”, tak rygorystycznie rozdzielane przez estetykę klasyczną, naruszając w ten sposób renesansowe poczucie harmonii.

Zróbmy w tym miejscu dygresję, zadając pytanie, na które zresztą nie odpowiemy: jaki był w tym czasie stosunek normy estetycznej do normy społecznego zachowania, tzn. czy ówczesna praktyka obyczajowa przewidywała w ogóle możliwość publicznego manifestowania wzruszeń po śmierci dziecka, a zatem czy istniała społecznie akceptowana forma wyrażania takich wzruszeń (tak jak to funkcjonowało w odniesieniu do króla, szlachcica¹⁰)? Poszukując odpowiedzi na to pytanie, warto wziąć pod uwagę znany skądinąd fakt posłużenia się przez Kochanowskiego właśnie w *Trenach* cytatem (parafrazą?) weselnej pieśni obrzędowej. Czyżby to miało znaczyć, że poeta nie znalazł w społecznej praktyce — a do niej odsyła i inwokacja, i cytaty z pieśni weselnej, i pojawiające się echa żałobnej lamentacji — wzoru żałobnego płaczu poświęconego małemu dziecku? Odpowiedź na pytanie tak sformułowane

⁸ Reguła ta — wbrew formułowanym czasem twierdzeniom — była związana nie tylko z renesansową estetyką klasyczną, obowiązywała też i w poetykach innych prądów, ulegała jedynie kolejnym reinterpretacjom. Zob. opracowanie hasła *Decorum* w: *Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Edited by A. Preminger. Princeton 1965.

⁹ R. Plenkiewicz, *Jan Kochanowski, jego ród, żywot, dzieła*. W: J. Kochanowski, *Dzieła wszystkie*. Wydanie Pomnikowe. T. 4. Warszawa 1897, s. 611.

¹⁰ Te rodzaje omawiam w pracy: *W kręgu Klio i Kalliope. Staropolska epika historyczna*. Wrocław 1973, s. 128—134.

pozwoiliłaby rozstrzygnąć, czy *Treny* naruszyły tylko normę estetyczną, czy także i obyczajową. Naszkicowany przez Jaussa program badań historycznoliterackich przekonująco uzasadnia sensowność i potrzebę takich pytań i odpowiedzi.

W *Trenach* Kochanowskiego — wracamy do głównego wątku rozważań — gra utworu z czytelnikiem nie kończy się jednak na naruszeniu oczekiwań w omówionych dotąd zakresach: zasady *decorum* oraz renesansowego poczucia harmonii. Powtórne jakby przełamanie horyzontu oczekiwań wiąże się z wprowadzeniem do utworu wątku polemicznie nacechowanej refleksji autotematycznej. Każdy utwór pełni w mniej lub bardziej dostrzegalny sposób rolę wypowiedzi o całej poprzedniej twórczości pisarza. I — jak pisze Jan Prokop —

Stąd [bierze się] także spoistość twórczości jednego autora, wynikająca nie tylko z zewnętrznego faktu nanizania dzieł na tę samą biografię, ale z tego, że jest ona linearnie (chronologicznie) rozwijającym się ciągiem autotematycznych poniekąd wypowiedzi, z których każda następna jest w jakimś (oczywiście mniej lub bardziej zamaskowanym) stopniu wypowiedzią na temat poprzedniej i zarazem (jako konstrukcja szkatułkowa na odwrót) wszystkich poprzednich. Jest więc poprawką, poszerzeniem, wyjaśnieniem, sprostowaniem. Twórczość pisarska jest jakby narastającym ciągiem wysyłanych sprostowań¹¹.

W *Trenach* Kochanowski wystąpił jawnie i wręcz manifestacyjnie w roli krytyka (w etymologicznym znaczeniu tego słowa) własnej twórczości. Wybór roli nie wykraczał jeszcze poza ramy możliwych oczekiwań odbiorcy. W obrębie horyzontu oczekiwań rola ta jednak miała „zarezerwowane” konwencją miejsce w linearnym porządku utworu: *exordium* lub zakończenie. Ustalona była także topika takich wypowiedzi i ich funkcja¹². Poeta naruszył związane z tym przyzwyczajenia odbiorcy: jako krytyk zabierał głos poza wstępem i zakończeniem utworu, nacechował polemicznie swoją wypowiedź i wreszcie wykorzystał to nacechowanie do osiągnięcia poetyckiego efektu — hiperbolizacji ludzkiego cierpienia.

Naruszając normę *decorum* i renesansowe poczucie harmonii, jednocześnie też chcąc zapewnić sobie kontakt z odbiorcą, był poeta niejako do tej hiperbolizacji „zmuszony”. Stanowiła bowiem ona jeszcze jeden sposób łagodzenia dystansu między niestosowną „naturą” przedmiotu a wybraną konwencją gatunkową.

Polemicznie nacechowana refleksja autotematyczna koncentruje się w *Trenach* zarówno na programie „wysokiej” liryki, opartej na wzorze „poważnych” pieśni Horacego, jak na filozoficzno-moralnej treści wyrażanej w tych utworach.

¹¹ J. Prokop, *Krytyka jako nierozumienie dzieła*. „Teksty” 1972, z. 2, s. 22—23.

¹² Zob. przypis 7.

Sformułowane wyżej hipotezy wymagają udowodnienia, do czego z kolei przystępujemy.

1. Jak sugerował to niegdyś Jean Langlade — autor najpełniejszej i do dziś najlepszej monografii o Kochanowskim — a potwierdził Wiktor Weintraub w odkrywczym artykule o hellenizmie poety¹³, program tej „wysokiej” liryki zawarty został w *Muzie*. W stosunku do zbioru *Pieśni księgi dwoje* pełni ona podobną rolę jak wobec *Psalterza* dedykacyjny wiersz zwrócony do Piotra Myszkowskiego. W obu tych utworach, wbrew teorii renesansowego klasycyzmu, ranga liryki horacjańskiej i psalmicznej zrównana została z najwyższą cenioną — epiką bohaterską. Dodajmy nawiasem, że chronologicznie był to drugi mit poetycki Kochanowskiego, wyprzedziło go bowiem, zgodne z klasyczną doktryną, marzenie o epepei¹⁴.

Punkt wyjścia dla programu „wysokiej” liryki stanowiła teza zakładająca wyjątkową pozycję twórcy w społeczeństwie, która warunkowała powtarzany wielokrotnie w czarnoleskiej poezji „gest oddalenia”, wyraz — jak słusznie zauważył Jan Błoński — nie tylko niezawisłości, ale i niezaangażowanej postawy poety¹⁵. Przypomnijmy w tym miejscu dwa fragmenty *Muzy*, tak dobrze dziś znane:

Jednak mam tę nadzieję, że przedsię za laty
Nie będą moje czułe nocy bez zapłaty; [w. 13—14]

[Muzy,]

Wy mię z ziemie wzwodzicie, wy mię wyłączacie
Z liczby nieznaczej i nad obłoki wsadzacie,
Skąd prózne troski ludzkie i niemęską trwozę,
Skąd omylną nadzieję i błąd widzieć mogę. [w. 23—26]

2. Podstawę tego programu stanowiła filozofia moralna, którą zawarł Kochanowski w pieśniach wzorowanych na Horacym. Skrystalizowała się jednak ona poza pieśniami i zapewne wcześniej od pieśni. *Satyr*, *Wykład cnoty*, a nade wszystko *Dziewosłab*, nie zwracający na ogół uwagi historyków literatury — oto utwory, w których zarysowane zostały fundamenty tej etyki. Wycisnęły na niej swoje piętno dwa systemy filozoficzne: neostoicyzm i neoplatonizm. Wpływów tych szerzej przedstawiać nie

¹³ J. Langlade, *Jean Kochanowski. L'Homme, le penseur, le poète lyrique*. Paris 1932. — W. Weintraub, *Hellenizm Kochanowskiego a jego poetyka*. „Pamiętnik Literacki” 1967, z. 1.

¹⁴ Literackim plonem tych marzeń — ślad ich pozostawił Kochanowski przede wszystkim w łacińskich elegiach — są tzw. próby epickie: *Bitwa z Amuratem u Warny* oraz *Proporzec, albo Hold pruski*. Do tej twórczości zwrócił się poeta ponownie u schyłku życia (*Jezda do Moskwy*).

¹⁵ J. Błoński, *Mikołaj Sęp-Szarzyński a początki polskiego baroku*. Kraków 1967, s. 94—95.

będziemy, ograniczając się tylko do wskazania pojęć nacechowanych treścią owych systemów.

W *Dziewostębie* i *Wykładzie cnoty* doszedł do głosu przede wszystkim neo stoicyzm. W pierwszym utworze wyodrębnił poeta trzy kategorie dóbr dostępnych człowiekowi i ułożył je w gradualny porządek zgodnie z hierarchiczną koncepcją rzeczywistości, odpowiednikiem filozoficznej „góry” czyniąc „dobra w umyśle”, „środka” — „dobra w ciele”, „dołu” — „dobra ze strony”. Przypomnijmy fragment *Dziewostęba*:

Bo dobra na trzy części mądrzy rozpisują:
 Jedne w umyśle, drugie w ciele ukazują,
 Trzecie z strony przychodzą, co szczęściem zowiemy:
 Wszystkich trzeba, jeśli żyć doskonale chcemy.
 Umysł, rozum, wymowę cnota zastąpiła;
 Przy ciele się zamyka zdrowie, gładkość, siła;
 Fortunie przypisują ród, powinowactwa,
 Dostojeństwa, majątność, skarby i bogactwa:
 Ale do Koryntu przyść nie każdemu snadnie:
 To wszystko rzadko jednemu przypadnie,
 Przeto trzeba nam wiedzieć, jako co szacować:
 Umysł naprzód i jego dary umiłować;
 Potym dobra cielesne plac mają; za tymi
 Dopiero szczęście idzie z przypadki swoimi. [w. 31—44]

W *Wykładzie* natomiast cnotę — wyrażającą się jako mądrość, sprawiedliwość, wielkość umysłu bądź skromność, „które obyczaje ludzkie naprawiają” — przeciwstawiał Kochanowski rozumowi. Rozum zaś identyfikował z takim typem predyspozycji ludzkiej, dzięki której „nauki się przyjmują”, ale która bez cnoty „jest jako miecz u szalonego”. Za tym przeciwstawieniem rozumu i cnoty ukrywały się dwie pary opozycji: rozum—nauka, cnota—obyczaje, których pierwsze człony stanowiły sferę predyspozycji człowieka, a drugie — osiągniętych dzięki nim właściwości. Oznaczało to wyniesienie cnót moralnych ponad władze intelektualne.

Inaczej w *Satyrze*. Pojawilo się tu przeciwstawienie rozumu i „mocarerek przeciwnych”: popędliwości, żądzy, bojaźni, strachu, radości i smutku. Na ujęciu tym w sposób widoczny zaciążyła neoplatońska kategoria rozumu (*ratio*), współtworzącego wraz z umysłem (*mens; intellectus humanus sive angelicus*) „wyższą duszę” (*anima prima*), przeciwstawianą z kolei „duszy niższej” (*anima secunda*). Rozum oznaczał przysługującą człowiekowi możliwość wyboru między poddaniem się a przewyciężeniem doznań zmysłowych i wzruszeń¹⁶. Podobnie w *Satyrze*, w którym odwołując się do rycerskiej paraleli, neoplatońską koncepcję rozumu zawarł

¹⁶ Zob. E. Panofsky, *Neoplatoński ruch we Florencji i w północnych Włoszech. Bandinelli i Tycjan*. (Tłumaczyli W. Juszczyk i A. Morawińska). W: *Studia z historii sztuki*. Opracował J. Białostocki. Warszawa 1971.

Kochanowski w pouczającym przemówieniu Chirona zwróconym do młodego Achilleasa:

Bo tak wiedz, iż w człowieku są mocarki dziwne,
 Nie tylko sobie różne, ale i przeciwne:
 Jest bystra popędliwość, jest żądza niesyta,
 Bojaźń mdła, żalność smutna, radość niepokryta,
 Nad którymi jest rozum jako hetman, który
 Ma strzec, aby z nich żadna nie mogła wziąć góry.
 Temu ty władzę porucz i daj w moc sam siebie,
 Niech wie o każdej sprawie, która się tknie ciebie.
 Bo jeśli przydzie owym porucznikom rządzić,
 Bez tego być nie może, byś nie miał zabłądzić. [w. 355—364]

Dzięki rozumowi człowiek — konstrukcja, jak cały neoplatonowski wszechświat, zasadzająca się na harmonii rozumianej w duchu „niezgodnej zgody” — mógł przezwyciężyć skłonności, jakimi był obarczony z uwagi na swoją cielesność.

Zdefiniowane i uszeregowane gradualnie w tych trzech utworach elementy systemu moralnego stanowią kontekst interpretacyjny horacjańskich pieśni. W pieśniach jednak — czego tu szczegółowo dyskutować nie będziemy — rozróżnienie między neostoicką a neoplatonską konotacją rozumu (przypomnijmy: w pierwszym przypadku relatywizowanego do cnoty, a w drugim do pragnień ciała) traci na znaczeniu. Wszystkie te pojęcia, które w *Satyrze*, *Dziewostębie* czy *Wykładzie cnoty* były rozdzielane i przeciwstawiane, w pieśniach tracą swoje cechy odróżniające i dzięki temu stają się zdolne do wzajemnego zastępowania. Wynika stąd, iż zadanie każdego z tych pojęć polegało na wskazywaniu „dóbr w umyśle”. W pieśniach bowiem przedstawił poeta walkę odpowiedników filozoficznej „góry” i „dołu”: „dóbr w umyśle” (a więc wewnętrznych) z „dobrami ze strony” (a więc zewnętrznymi), cnoty z fortuną.

3. Polemicznie nacechowaną refleksję wobec przekonań omówionych w punktach 1—2 zawarł Kochanowski w trenach II, IX, XI, XVI, XVII. W *Trenie II* wystąpił więc w roli twórcy, który nigdy odrzucił świadomie, „jako w dordzałości dowcipu coś ranego”, pisanie „lekkich rymów”, „nieważnych pieśni”, ale teraz zmuszony został „płakać nad głuchym grobem [...] wdzięcznej dziewczyny”. Oznaczało to utratę wewnętrznej niezawisłości, możliwości dokonywania wyboru, znalezienie się w sytuacji, przed którą nigdy w *Satyrze* Chiron przestrzegał młodego Achilleasa.

W *Trenach* jednak rozum stracił swoje neoplatonskie nacechowanie i zaczął znaczyć to samo co cnota i mądrość. Kochanowski używał wszystkich tych trzech pojęć wymiennie: mądrość wskazuje w *Trenach* na zakres znaczeniowy cnoty (wykorzenia „żądze i frasunki”, bogactwa mierzy „dosytem i przyrodzonymi potrzebami”, co np. w *Wykładzie cnoty*

odsyłałoby do „wielkości umysłu”), cnota wymienia swe znaczenie z rozumem (w *Wykładzie* przeciwstawiał go poeta cnotcie, w *Satyrze* zaś „mocarkom przeciwnym”), a rozum z mądrością (w *Wykładzie* odróżniane jako nauka i cnota).

Możliwość substytucji tych pojęć dowodzi więc, że w *Trenach* każde z nich wskazuje na całe pole znaczeń wiązanych z „dobrami w umyśle”. Jak już wspomniano, podobna semantyka cechowała horacjańskie pieśni „poważne”. *Treny* zatem, które podejmują autotematyczną refleksję, odwołują się do kontekstu horacjańskich pieśni i stąd można je uznać za „treny o pieśniach”.

Wyłożony w pieśniach system moralny stał się jednak w *Trenach* przedmiotem polemicznej refleksji. I tu, i tam toczył się pojedynek między tymi samymi partnerami: „dobra w umyśle” *contra* „dobra ze strony”, ale różne były efekty tego pojedynku: w pieśniach zwyciężała cnota, w *Trenach* — fortuna. Przy czym zwycięstwo cnoty oznaczało ufność w harmonię jako naczelną zasadę rządzącą zarówno makro- jak mikrokosmosem, a fortuny — zwątpienie w harmonijny ustrój świata.

Dawnej formule człowieka niezawisłego od losu (fortuny, obojga szczęścia) przeciwstawił Kochanowski w *Trenach* człowieka zniewolonego przez „szczęście”:

Jakie szczęście ludzi naszladuje,
Tak w nas albo dobrą myśl, albo złą sprawuje. [II, w. 19—20]

Sentencja powyższa jest parafrazą Homeryckiego zdania, którego użył poeta już wcześniej jako motta (posługując się łacińskim przekładem Cyncerona): „*Tales sunt hominum mentes, quali pater ipse Juppiter auctiferas lustravit lumine terras*”. Zdanie to po raz drugi sparafrazowane zostało w *Trenie XVI*:

Człowiek nie kamień, a jako się stawia
Fortuna, takich myśli nas nabawi. [w. 37—38]

Polemiczną postawę wobec wcześniejszej twórczości sygnalizował już końcowy dwuwiersz inwokacyjnego *Trenu I*:

co lżej: czy w smutku jawnie żałować,
Czyli sie z przyrodzeniem gwałtem mocować? [w. 19—20]

W świetle tej alternatywy uznać można pieśni za wyraz chęci „mocowania się z przyrodzeniem”, która oznaczała i warunkowała wiarę w harmonijną strukturę świata, a *Treny* za efekt wyboru drogi „jawnego żalu”, który z kolei oznaczał kryzys zaufania do porządku panującego w świecie.

W omawianej dotąd przestrzeni utworu, tzn. w *trenach I—XVIII*, jeśli tylko została ona wykorzystana na wypowiedzi o własnej twórczości

(a jak wiadomo, nie dotyczy to wszystkich ogniów cyklu, niektóre z nich można by — godząc się na pewne uproszczenie — nazwać trenami o życiu i śmierci Urszuli), rządzi niepodzielnie z a s a d a n e g a c j i. Negatywnym wariantem w stosunku do pieśni horacjańskich jest wyłożona w *Trenach* filozofia moralna: cnota to fraszka (*Tren XI*), mądrość — wartość nabywana za pieniądze (a więc „dobra ze strony” umożliwiają jakby osiągnięcie „dóbr w umyśle” — *Tren IX*), rozum jest bezsilny wobec „przygody” (*Tren XVII*).

Podobnie prawu negacji podlega w *Trenach* wyrastający na gruncie tej filozofii moralnej program poetycki, sformułowany najdobitniej w *Muzie*. Poeta, który w *Muzie*, wyniesiony ponad tłum i oddalony od niego, mógł — nie bez poczucia wyższości — „widzieć błędy” ludzi nieświadomych swych możliwości, sam staje się ośrodkiem błędu:

Terazem nagle z stopniów ostatnich zrzucony
I między insze, jeden z wielu, policzony. [IX, w. 19—20]

Doszło także do zachwiania przekonań sformułowanych we wcześniejszej twórczości — o tworzeniu dla potomnych, o nieśmiertelności jako nagrodzie za „czułe nocy”. Fragment *Trenu II*:

Ani mi teraz łącno dowiadać się o tym,
Jaka mię z placzu mego czeka cześć na potym. [w. 15—16]

— brzmi wręcz jak bezpośrednia polemika z w. 13—14 *Muzy* (cytowanymi już wcześniej).

Powróćmy jeszcze na chwilę do *Trenu II*, w którym — jak wspomniano — pojawiło się zestawienie „lekkich rymów” z „placzem”, dwóch typów poezji: odrzuconego przez twórcę o nieograniczonych możliwościach wyboru i podjętego przez twórcę, który nie dostrzega przed sobą żadnej alternatywy. Przy założeniu, że przedmiotem autopolemicznej refleksji w *Trenach* była horacjańska liryka „poważna”, zgodzić się trzeba także z tym, że „nieważne pieśni”, których poeta świadomy własnych zadań i możliwości nie chciał uprawiać, przez negację i pośrednio wskazują na faktycznie kultywowany typ poezji, „rymy poważne”, wzorowane — by użyć określenia pojawiającego się w *Muzie* (w. 87—88) — na „sprawcy łacińskich słodkobrzmiących nici”, na pieśniach „nad złoto droższych” Horacego. Znaczeniowym ich odpowiednikiem jest także w *Trenach* „wdzięczny rym” i „lutnia”, które jednak występują w roli symbolu odrzuconego typu twórczości: „Lutnię i wdzięczny rym porzucić muszę” (*Tren XVI*).

Autotematyczna refleksja znalazła dla siebie dwa liryczne wzorce: klasyczny i biblijny. W dotychczasowej twórczości Kochanowskiego były one rygorystycznie rozdzielane, każdy z nich służył do przenoszenia odrębnych postaw poetyckich, niesprzecznych z ogólnym charakterem

pierwowzoru. Spełniało się tu jakby „prawo dysjunkcji” sformułowane przez Erwina Panofskiego.

Średniowieczna sztuka, a w mniejszym stopniu i średniowieczna literatura, konsekwentnie oddzielały klasyczną formę od klasycznych tematów: mędrcy i patriarchowie mogli zapożyczać swój wygląd z klasycznych rzeźb i reliefów, podczas gdy bogowie i herosi antyczni przybierali postać średniowiecznych rycerzy i uczonych i dopiero zasługą renesansu stało się scalenie tego, co średniowiecze rozdzieliło¹⁷.

W poprzedzającej *Treny* twórczości Kochanowskiego działaniem tego prawa objęte były zarówno wzorce klasycznego antyku (w horacjańskich pieśniach unikał poeta wątków chrześcijańskiej eschatologii) jak biblijnego (w parafrazie *Psałterza* z kolei unikał wtrętów mitologicznych). *Treny* w tym zakresie także odbiegają od dotychczasowej praktyki poetyckiej. Kochanowski bowiem używał na przemian klasycznego i biblijnego wzoru liryki w kolejnych ogniwach cyklu, odwoływał się także do obu naraz — w jednym. Z przypadkiem jednoczesnego odwołania się do dwóch nurtów tradycji w obrębie tej samej części cyklu mamy do czynienia w *Trenie XVII*. Przy czym psalmiczny wzór wykorzystany tu został do polemiki z filozofią wyrażaną w horacjańskich pieśniach, a ściślej: do udowodnienia, że rozum (symbol „dóbr w umyśle”) jest bezsilny wobec „przygody” (symbol „dóbr ze strony”).

4. Z kolei zapytać musimy, jaką rolę w obrębie utworu pełnić miała polemika Kochanowskiego z własną twórczością i z własną postawą poetycką, której sama obecność po raz drugi już naruszyła horyzont oczekiwań estetycznych odbiorcy. Według Jaussa „dzieła, które umyślnie ewokują nacechowany przez konwencję gatunkową, stylową czy formalną horyzont oczekiwań swego czytelnika, by go następnie poddać stopniowej destrukcji”, nie muszą tego czynić wyłącznie w „intencji krytycznej”, może to bowiem wynikać także z nastawienia na „wywoływanie efektu poetyckiego” (s. 278). Taką właśnie funkcję elementów autotematycznych w *Trenach* założyliśmy we wstępnej hipotezie. Zweryfikujmy ją.

Poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, w jakim celu Kochanowski wprowadził do *Trenów* zwadę z własną twórczością, przełamując tym horyzont oczekiwań swego czytelnika, prowadzi do *Trenu XIX*, końcowego ogniwa cyklu, które konsekwentnie pomijaliśmy w dotychczasowych rozważaniach.

Z punktu widzenia inwencyjnej topiki epicedialnej *tren* ten stanowi obowiązujący człon *consolatio*. Przynosi nową formułę arkadii — jest to

¹⁷ E. Panofsky, *Artysta, uczony, geniusz. Uwagi o „Renaissance-Dämmerung”*. W: *juw.*, s. 165.

„arkadia niebieska”, jak wykazały skrupulatne studia porównawcze, wzniesiona z elementów wyobrażeń zarówno chrześcijańskich jak pogańskich, klasycznego antyku¹⁸. Podczas gdy treny I—XVIII w większym lub mniejszym stopniu dadzą się opisać bądź jako utwory o życiu i śmierci Urszuli, bądź jako „treny o pieśniach”, *Tren XIX* w perspektywie interesującego nas wątku autotematycznego uznać można za „tren o trenach”. Jednocześnie jest on jednym z niewielu ogniów całego cyklu, którego znaczenie byłoby niejasne poza obrębem całej serii.

Podjęta tu została próba rehabilitacji zakwestionowanych wartości moralno-filozoficznych i odrzuconego typu twórczości. Najogólniej rzecz ujmując, w końcowym trenie wszystko wróciło na dawne miejsce: „dobra w umyśle” poskromiły „dobra ze strony” („Tać jest władza Fortuny [...], / Że nie tak uskarżać się [...], / Jako dziękować trzeba, że wzdam co zostało”, w. 130—131; „Rozumem ma uprzędzić, co insze czas goi”, w. 148), powróciła także wiara w nieograniczoną wolność człowieka „wyniesionego z liczby nieznaczej”, a poeta uznany został znów za człowieka „z baczeniem”, który:

Pierwej, niż przyjdzie, widzi i takim myśleniem
Przeszłych rzeczy nie wściąga, przyszłych upatruje
I serce na oboję fortunę gotuje. [w. 152—154]

W zgodzie z topiką epicedialnej *consolatio* i w zgodzie z klasycystyczną zasadą prawdopodobieństwa rehabilitację tę włożył poeta w usta osoby trzeciej, nadając całemu utworowi kształt wypowiedzianego monologu. Jego adresat, ten, co wysłuchał pouczającego wykładu o zaletach cnoty i jej przewagach nad „oboją fortuną”, zidentyfikowany został z autorem horacjańskich pieśni i wcześniejszych trenów:

Na koniec, w co się on koszt i ona utrata,
W co się praca i twoje obróciły lata,
Któż ty niemal wszystkie strawił nad księgami,
Mało się bawiąc świata tego zabawami?
Teraz by owoc zbierać swojego szczepienia
I ratować w zachwianiu mdłego przyrodzenia!
Cieszyłeś przed tym insze w takiejże przygodzie:
I będziesz w cudzej czulszy niżli w swojej szkodzie? [w. 137—143]

Zasady filozofii moralnej przedstawione w horacjańskich pieśniach oraz sformułowany w *Muzie* program poetycki zostały więc w *Trenach* zrazu zakwestionowane (II, IX, XI, XVI, XVII), a na koniec obronione (XIX). Rozróżnienie to pokrywa się z polemicznym i normatywnym nacechowaniem wypowiedzi.

W niektórych jednak ogniwach tej cyklicznej kompozycji tkwiły prze-

¹⁸ Ustalił to Sinko (*op. cit.*).

ślanki do aprobującego spojrzenia na wcześniejszą twórczość. W *Trenie XI* np. operował poeta dwoma typami wypowiedzi, które można by — za Wacławem Borowym — nazwać: „głośno-retorycznym” i „cicho-bezpośrednim”¹⁹ (zob. w. 1—14 oraz 15—16). Funkcję współistnienia tych dwóch sposobów mówienia poetyckiego wyjaśnia sformułowana przez Jurija Lotmana zasada wewnętrznego przekodowywania systemów stylistycznych: pierwszy człon trenu stanowiłby w tym ujęciu „plan wyrażania”, a drugi — „plan treści”²⁰. Polemika z moralną rangą cnoty dałaby się zatem wyjaśnić jako sposób mówienia człowieka zrozpaczonego.

Podobnego przykładu dostarcza *Tren XV*, utrzymany w konwencjach liryki klasycznej i pozbawiony jakichkolwiek akcentów polemicznych. Jego swoistą paralelą stał się *Tren XVIII*, który nawiązuje z kolei do wzoru psalmicznego, nie wykraczając poza jego ramy ani w zakresie stylistycznej organizacji, ani też — formułowanej postawy poetyckiej.

Refleksja autotematyczna zmierza zatem w *Trenach* od zakwestionowania filozofii moralnej sformułowanej w horacjańskich pieśniach i zbudowanego na jej fundamentach programu poetyckiego do ich ponownej aprobaty. Założonym celem tak przebiegającej polemiki była dążność do osiągnięcia poetyckiego efektu: hiperbolizacji ludzkiego cierpienia, a przez to do emocjonalnego poruszenia odbiorcy. Poeta osiągnął ten efekt, ale odbyło się to kosztem uznania względnej wartości tych przekonań moralnych, które w dotychczasowej twórczości przedstawiane były jako absolutnie niepodważalne. To właśnie sygnalizuje Homeryckie motto utworu. W ten sposób powstał utwór dwuznaczny, jakby nie dopowiedziany, pozostawiający odbiorcy dużą swobodę interpretacyjną.

Dążenie do wzruszenia odbiorcy było cechą barokowej liryki. Spośród trzech funkcji przypisywanych poezji od starożytności: *docere, delectare, permovere*, barok nie lekceważył tej ostatniej. Sarbiewski np. sądził wręcz, że lirycznym utworom — w odróżnieniu od wszystkich innych — „jest więcej właściwe uniesienie poetyckie i pewne nagłe podniecenie”. Stąd też w *Charakterach lirycznych* cały rozdział (do jego zawartości jeszcze powrócimy) poświęcił omówieniu „fikcji szczególnie nadających się do wywoływania wzruszenia”²¹.

W krąg więc tych właściwości poezji Kochanowskiego, które dźwigają na sobie znaki zbliżającego się przełomu kulturowego, trzeba by włączyć — obok dotąd wskazywanych (jak nieufność wobec utartych sądów

¹⁹ W. Borowy, *Studia i rozprawy*. T. 1. Wrocław 1952, s. 23.

²⁰ J. M. Lotman, *O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących*. Przełożył J. Faryno. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 1.

²¹ M. K. Sarbiewski, *Wykłady poetyki. (Praecepta poetica)*. Przełożył i opracował S. Skimina. Wrocław—Kraków 1958, s. 36. BPP, A 5.

o świecie czy konceptystyczna pointa *Trenu XV*) — także odkrycie dla poezji nowego terytorium: ludzkiej wrażliwości, zarówno jako przedmiotu poetyckiej analizy jak i celu poetyckiego działania.

Proces „tworzenia” dzieła

Zajmowaliśmy się dotąd rekonstrukcją zbiektywizowanego w *Trenach* horyzontu estetycznych oczekiwań odbiorcy i — przynajmniej w pewnym zakresie — ukrytego w nich potencjału znaczeniowego. Zauważyliśmy, że przekroczenie granicy oczekiwań odbiorcy nastąpiło jakby na kilku płaszczyznach utworu jednocześnie. Objęło normę *decorum* i renesansowe poczucie harmonii zarówno jako zasady organizowania utworu (łączenie w obrębie jednego utworu różnych wzorów lirycznych: horacjańskiego i psalmicznego, a także stylistycznych: „głośnej retoryki” i bezpośredniego wyznania, oraz różnych wzorów przeżywania: łagodnego i gwałtownego), jak i opisywanego świata (przewaga fortuny nad cnotą oznaczała także zwycięstwo chaosu nad uporządkowaniem). Podobną rolę — przełamania horyzontu oczekiwań odbiorcy — spełniała refleksja autotematyczna nacechowana polemicznie, która służyć miała wyolbrzymieniu wzruszeń, ale kryła w sobie nieufność wobec bezwzględnie i powszechnie aprobowanych norm moralnych.

Obecnie podjąć musimy drugie zadanie, założone na wstępie: odpowiedzieć na pytanie, jak na to bogactwo znaczeń ukrytych w *Trenach* zareagowała publiczność, jaki potencjał semantyczny zdołała zaktualizować, jednym słowem, jak przebiegał najwcześniejszy etap „tworzenia” *Trenów*.

Na wstępie powróćmy do sygnalizacyjnej funkcji tytułu. Jak stwierdziliśmy wyżej, w przypadku *Trenów* antycypował on bądź cechy żałobnego epicedium, bądź politycznego planktu. I choć otwierająca cykl inskrypcja nagrobna rozstrzygała tę alternatywę na korzyść pierwszego członu, nie cała publiczność przystała na tę propozycję. Część odbiorców identyfikowała utwór z klasą dzieł reprezentowanych przez *Trenodię* Krzyckiego, a zaktualizowane w *Trenach* normy odnosiła do politycznego planktu. Tym właśnie tłumaczyć można fakt, że echa utworu Kochanowskiego „znajdujemy często [...] w elegiach, trenach i skargach Rzeczypospolitej, do których pisania nie zabrakło okazji poetom i pisorymom polskim”²².

Naruszenie horyzontu oczekiwań, jakie wynikało z reinterpretacji normy *decorum*, nie spowodowało odrzucenia dzieła przez pierwszą publiczność. Pewną rolę w przewyżczeniu dystansu odegrały z pewnością

²² Pelc, *op. cit.*, s. 188.

utwory wcześniej poznane. Ich hipotetyczny kanon został już ustalony przez tych badaczy, którzy poszukiwali literackich źródeł *Trenów* w antycznej i nowożytnej literaturze europejskiej. Przypomnijmy, że mogły to być sonety Petrarcki i sonety Ronsarda, *Mogiły* Pontana i *Treny* Broccarda²³.

Istnienia u pierwszej publiczności dyspozycji do przewyciężenia naruszonego horyzontu oczekowań dowodzi np. znana opinia Jana Januszowskiego, którą w tym miejscu trzeba przypomnieć:

Zostawił [też poeta] *Treny*; lekkie rzeką podobno, ja nie wiem, afektu ojcowskiego przeciw dziatkom w tej mierze upatruję, którego nie widzę, by kto lepiej wyrazić mógł i umiał²⁴.

Wypowiedź tę traktować można jako najwcześniejszą ze znanych formuł interpretacji utworu, która wyjaśnia go jako liryczny poemat o rozpacz ojca po stracie dziecka, poemat naruszający konwencje klasykistycznego epicedium, ale mimo to akceptowany. Do podobnych wniosków prowadzi analiza naśladownictw. Są one zresztą czymś więcej niż tylko potwierdzeniem określonych predyspozycji publiczności: są mianowicie świadectwem pojawienia się utworów „wykształconych” na normach sformułowanych immanentnie przez Kochanowskiego.

Przykładem twórców „wykształconych” na konwencji nowego typu epicedium mogą być Tobiasz Wiszniewski i Łukasz Górnicki. Ich utwory ów nowy — przekształcony pod wpływem *Trenów* — horyzont oczekiwań sygnalizują już w samej konstrukcji tytułów: *Treny poświęcone swej matce* (1585), *Tren na śmierć żony Barbary* (1587).

Dla Wiszniewskiego znaczeniowy potencjał *Trenów* mieścił się w obrębie cyklicznego utworu żałobnego, prezentującego prywatną i rodzinną, a nie oficjalną sferę ludzkich przeżyć. Stąd też nacechowaną w sposób szczególny leksykę *Trenów* (zdrobnienia), która w pierwotnym służyła szkicowaniu portretu dziecka, uznał on za stosowną w opisie osoby dojrzałej, ale pozostającej z wypowiadającym w bliskim pokrewieństwie, co w dotychczasowych badaniach traktowano zazwyczaj jako błędne artystycznie rozwiązanie. W ujęciu Wiszniewskiego ta leksyka była funkcją stosunku podmiotu do przedmiotu, a nie funkcją samego tylko przedmiotu.

²³ W utworach tych mniej lub bardziej odległe wzory *Trenów* widzieli Hartleb (op. cit.), R. Pollak (*Sonety Broccarda i „Treny” Jana Kochanowskiego*. W zbiorze: *Pamiętnik Zjazdu Naukowego im. Jana Kochanowskiego [...]*. Kraków 1931; *Na marginesie drugiego z „Trenów”*. „Pamiętnik Literacki” 1930, z. 2), J. Pełc („*Treny*” *Jana Kochanowskiego*. Warszawa 1969).

²⁴ J. Januszowski, *Jan Kochanowski*. W: *Kochanowski, Dzieła wszystkie*, t. 2 (1884), s. V.

Podobne co u Wiszniowskiego rozumienie *Trenów* (z wyłączeniem jednak cyklicznej kompozycji) stało się punktem wyjścia dla praktyki poetyckiej Górnickiego. Na podstawie utworów obu tych pisarzy można by zatem powiedzieć, że w porównaniu z Januszowskim, który uważał *Treny* za wyraz „afektu ojcowskiego”, potraktowali je jako poemat wyrażający „afekt rodzinny”. (Formułę Januszowskiego na immanentną normę literacką przełożyli dopiero Samuel Twardowski i Wacław Potocki²⁵.)

O akceptacji utworu Kochanowskiego w tym samym zakresie świadczy także praktyka społeczna. Oto już u schyłku XVI w. epitafium kończące *Tren XIII* stało się wzorem nagrobnych inskrypcji, wypisywanych w imieniu męża lub dzieci — żonie bądź matce²⁶.

Przykładem twórcy, który odrzucił interpretację *Trenów* jako „poematu rodzinnego”, traktując je jako „nieprawidłowe” epicedium, może być Stanisław Grochowski. Jego wiersze wyrastające z naśladownictwa *Trenów* wskazują, że widział w nich też wzór takiej cyklicznej kompozycji żałobnej, w której epicedialna topika inwencyjna mogła współistnieć z wzorcem psalmicznym.

Obie przy tym grupy twórców, tzn. zarówno ci, dla których poemat Kochanowskiego stanowił wzór przedstawiania „afektu rodzinnego”, jak ci, dla których był on „nieprawidłowym” epicedium, nie zaakceptowały przeplatania się w obrębie trenowego cyklu tonacji „wysokiej” ze „średnią”. Z tego względu autorzy ci nadali utworom naśladowującym *Treny* charakter jednorodny. Grawitowały one bądź ku tonacji „wysokiej” (jak u Grochowskiego), bądź — średniej (jak u Wiszniowskiego i Górnickiego).

Nie tylko praktyka poetycka Grochowskiego, ale i przedruki *Trenu XVII* w religijnych kancjonałach dowodzą, że ówczesna publiczność dostrzegła w *Trenach* połączenie dwóch lirycznych wzorców: psalmicznego i klasycznego. *Tren* ten po raz pierwszy znalazł się w kancjonałce wydanej w r. 1611 w Toruniu, nie został tam jednak zamieszczony w wersji oryginalnej, ale w przeróbce. Jak pamiętamy, w trenie tym podjął poeta dyskusję z rozumem, reprezentującym tu „dobra w umyśle”, dowodząc — na przekór pieśniom — że rozum nie może przewyciężyć „przygody” (symbol „dóbr ze strony”). Anonimowy autor przeróbki nadał rozumowi nową treść — mądrość ludzka, a tam gdzie Kochanowski pisał o „nieszczęściu” (które wraz ze „szczęściem” stanowiło „oboje fortunę”, wskazującą „dobra ze strony”), podstawiał „Boską mądrość”. W ten spo-

²⁵ Utwory obu tych poetów omawia szerzej Pelc (*Jan Kochanowski w tradycjach kultury polskiej*, s. 185—187).

²⁶ Nagrobki zawierające cytaty z Kochanowskiego zebrał i opracował J. Łepkowski (*Poezja polska w nagrobkach XVI w.* „Rocznik Filomacki” t. 1 (1886)). Pokrewieństwo między nagrobkiem Urszuli a inskrypcją Elżbiecie Pisarskiej stało się nawet podstawą do przypuszczeń, że inskrypcję tę napisał Kochanowski.

sób charakterystyczna dla oryginalnej wersji utworu opozycja rozum—przygoda (ekwiwalentna wobec: „dobra w umyśle” — „dobra ze strony”) zastąpiona została przeciwstawieniem: mądrość ludzka — mądrość Boska, a sparafrazowany utwór pouczał o marności i niedoskonałości rozumu ludzkiego, absolutnej zaś nieomyślności — Boskiego²⁷. Te właśnie modyfikacyjne operacje, zrozumiałe z uwagi na nowe, religijno-kultowe przeznaczenie utworu — odsłaniają mechanizm działający w obrębie wersji oryginalnej. Tym samym dowodzą, że wykorzystanie psalmicznego wzoru do polemiki z filozofią horacjańskich pieśni zostało pośrednio zaktualizowane przez ówczesną publiczność.

W ten sposób wkroczyliśmy w obręb autotematycznej warstwy utworu. Jej identyfikacja była dla dawnej publiczności szczególnie utrudniona. W momencie gdy ukazały się drukiem dwa pierwsze wydania *Trenów*, ich czytelnicy nie mieli szerokiego dostępu do tych utworów poety, które stanowić mogły interpretacyjny kontekst. Nie zostały jeszcze wtedy opublikowane drukiem ani *Pieśni księgi dwoje*, ani *Muza*, ani też *Wykład cnoty czy Dziewosłab*. Spośród utworów stanowiących dla *Trenów* układ odniesienia dostępny był szerszej publiczności tylko *Satyra*. Ten poemat dydaktyczny zawierał obok rozważań o idealnej społeczności rycerskich przodków (i z tej perspektywy oceniał współczesność) rozważania o etyce idealnego władcy. Dla problematyki *Trenów* ta ostatnia warstwa znaczeniowa poematu posiadała szczególną wagę. Ale obecności jej nie uświadamiali sobie współcześni poecie odbiorcy, podobnie zresztą i XVII-wieczni. Jak wskazują bowiem naśladownictwa, *Satyra* aktualizowano wyłącznie jako poemat, w którym niedoskonałej współczesności, napiętnowanej znakami moralnego i politycznego upadku, przeciwstawiał poeta ideał rycerskich przodków²⁸.

Ta sytuacja własnej twórczości, stopień jej upowszechnienia w społeczeństwie — mowa nie o całej twórczości, ale o tej jej części, która ułatwiała dotarcie do zaszyfrowanych w *Trenach* sensów — nie mogła oczywiście być nie znana poecie. Dotykamy tu ponownie problemu funkcji refleksji autotematycznej w obrębie *Trenów*. Filozofia moralna, z którą podjął tu polemikę poeta, była wpisana w horyzont doświadczeń publiczności jako zespół prawd ponadindywidualnych, powszechnie apro-

²⁷ Wskazują na to następujące przekształcenia: w w. 15 wersji oryginalnej „nieszczęście” („Ugodzi nieszczęście wszędzie”) zostało zastąpione w przeróbce określeniem „Pan Bóg” („Ugodzi nas Pan Bóg wszędzie”); w w. 22 „przestroga ludzka” („A z przestrogi ludzkiej [Bóg] szydzi”) — zbytnią mądrością („A zbyt mądrymi [Bóg] się brzydzi”); w w. 28 „rozum” („Tak mię [rozum] podparł w mej chorobie”) — „Bogiem” („Tak mię Bóg tknął w mej chorobie”).

²⁸ Taką interpretację *Satyra* potwierdzają badania Pelca (*Jan Kochanowski w tradycjach kultury polskiej*, s. 241—287) nad recepcją poematu.

bowanych, ale nie mogła być identyfikowana z filozofią horacjańskich pieśni Kochanowskiego, których pierwszy czytelnik *Trenów* nie znał, podobnie jak *Muzy*, *Wykładu cnoty* czy *Dziewosłęba*. Poeta więc, który wyrzekał się pisania dla potomności, porzucił „lutnię i wdzięczny rym”, a więc poetycki program sformułowany w *Muzie*, a zrealizowany w pieśniach — to twórca faktycznie liczący na opinię takiej publiczności, jaka się jeszcze w tym momencie nie mogła ukształtować. Zatem jest to twórca działający w praktyce według nakreślonego w *Muzie* programu: piszący dla siebie i potomnych, oczekujący u nich, a nie u współczesnych, sławy poetyckiej. Wpisanie tych zasad w strukturę *Trenów* raz jeszcze dowodzi, że mamy tu do czynienia nie tyle z odwołaniem zasad filozofii moralnej — choć na nie także w tym kontekście paść musi cień nieufności — ile z wykorzystaniem tego odwołania do hiperbolizacji cierpienia.

Innym czynnikiem utrudniającym odczytanie w *Trenach* autopolemicznej refleksji była postawa zwady, wahania i niepewności, jednym słowem — akcenty „heroicznego humanizmu”²⁹, postawa obca publiczności wykształconej na wzorach renesansowego klasycyzmu. Stąd też nie dziwi, że odbiorcą, który pokonał dystans wynikający z obecności w utworze polemicznie nacechowanej refleksji moralnej, był reprezentant barokowej estetyki klasycyzującej i jej teoretyk, Maciej Kazimierz Sarbiewski. W swoich *Charakterów lirycznych* części 6, zarezerwowanej na analizę „fikcji właściwych lirykom, odpowiednich do wywoływania uczuć”, wielokrotnie będzie posługiwał się cytatami z *Trenów*. Jak bowiem twierdził, często „jedynie u Kochanowskiego” mógł znaleźć potrzebne przykłady³⁰.

W interpretacji Sarbiewskiego *Treny* to cykl horacjańskich pieśni, którymi posłużył się poeta, by przedstawić własne cierpienia, ale w jego opisie nie przekroczył — surowych w tym zakresie — kanonów klasycznej estetyki³¹. Sarbiewski stwierdził więc, że w *Trenie VII* Kochanowski lepiej niż Horacy zrealizował „fikcję apsychoologii”, „piękniej [...] bolejąc po stracie córeczki”³². Dostrzegł ponadto w *Trenach* użycie dwójki rodzaju fikcji lirycznych: stosownej dla „łagodnych wzruszeń” i stosownej dla „przedstawienia uniesienia i szału poetyckiego oraz zaburzenia w umyśle”³³. To pomieszanie biegunowych wzruszeń uzyskało pełną aprobatę Sarbiewskiego.

Przykład pierwszej fikcji odnalazł w apsychoologii występującej w tre-

²⁹ Cz. Hernas, *Barok*. Warszawa 1973, s. 21.

³⁰ Sarbiewski, *op. cit.*, s. 39.

³¹ Interesujące uwagi na ten temat zawiera esej R. Przybylskiego: *Krzyk Marsjasza. Szkic o poezji Zbigniewa Herberta*. „Współczesność” 1964, nr 20.

³² Sarbiewski, *op. cit.*, s. 41.

³³ *Ibidem*, s. 39—40.

nach VII i IX, a drugiej — w palinodii *Trenu XI*. Wartością estetyczną zaś ich obu była „dwuznaczność i obrazowość”, przyjemność wynikająca z niespodzianki zgotowanej odbiorcy. W przypadku apsycholegii dwuznaczność ta stanowiła efekt mówienia „do rzeczy”, ale o sobie. W przypadku palinodii — unieważnienia w pencie wszystkiego, o czym była mowa wcześniej. Poeta — pisał Sarbiewski — „zdjęty bólem lub uniesiony jakimś gwałtownym uczuciem, mówi rzeczy do pewnego stopnia sprzeczne z rozumem”, ale w zakończeniu „odwołuje to, co przedtem powiedział”³⁴. Ten mechanizm dwuznaczności dostrzegł autor *Charakterów lirycznych* w *Trenie XI*. Z punktu widzenia wirtualnego znaczenia *Trenów* odniesieniem dla tego ogniwa cyklu, podobnie jak dla szeregu innych, może być, mówiąc najogólniej, wcześniejsza twórczość poety, ale dla Sarbiewskiego był nim wyłącznie ponadindywidualny układ „rzeczy zgodnych z rozumem”, które Kochanowski dążąc do wydobycia efektu poetyckiego przedstawił jako „sprzeczne z rozumem”. Oznacza to, że autor *Charakterów lirycznych* — podobnie jak autor kancjonałowej przeróbki *Trenu XVII* — odkrył w utworze nurt polemicznej refleksji moralnej, ale nie odnosił jej do wcześniejszej twórczości poety, nie traktował tym samym jako autotematycznych rozważań. Przy tym dostrzegał wyłącznie poetycką funkcję tej polemiki, co opisał w kategoriach właściwego sobie systemu teoretycznego. Oznacza to równocześnie, że Sarbiewskiemu obca była z gruntu postawa „heroicznego humanizmu”, nie dopuszczał przecież możliwości, by mówienie „rzeczy sprzecznych z rozumem” rzucać mogło jakikolwiek cień nieufności na „rzeczy zgodne z rozumem”. Ukrywało się za tym zaufanie do porządku panującego w naturze i intelektualnych władz człowieka, co zaskakuje u teoretyka barokowej estetyki, ale pozostaje zgodne z praktyką poetycką Sarbiewskiego-liryka³⁵. Uzasadnienia tej sprzeczności szukać zapewne trzeba w religijnej ortodoksji „chrześcijańskiego Horacego”.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Zob. Hernas, *op. cit.*, s. 201—204.