

Ludwika Ślęk

Ze studiów nad stylistycznym kształtem liryki Kochanowskiego : w kręgu stylu "wielkiego" i stylu "prostego"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 70/1, 151-180

1979

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.

ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

Pamiętnik Literacki LXX, 1979, z. 1
PL ISSN 0031-0514

LUDWIKA ŚLĘK

ZE STUDIÓW NAD STYLISTYCZNYM KSZTAŁTEM LIRYKI KOCHANOWSKIEGO W KRĘGU STYLU „WIELKIEGO” I STYLU „PROSTEGO” *

Byłoby to osobliwie chlubne dla mego Jana Kochanowskiego, aby to, co mężowie talentem i godnością w swych państwach najprzedniejsi nie wahali się przełożyć na własne języki, wyraził także w naszym języku polskim i ujęte w prawa naszych wierszy przekazał potomności, aby jak wierszami łacińskimi łatwo przewyższył wszystkich poprzedników w swym narodzie, tak także przez polskie wiersze ustanowił świetny przykład, który by cała nasza potomność mogła naśladować i, o ile możliwości, odtwarzać¹.

Taki oto program poetycki około połowy lat sześćdziesiątych XVI w. zaproponował Kochanowskiemu jego uczony przyjaciel, Andrzej Patrycy Nidecki.

Wydaje się, że już pierwsze pokolenie czytelników twórczość poety rozumiało jako spełnienie tego programu. W początkach XVII w. wygłaszano bowiem opinię, że być Kochanowskim „w polszczyźnie” to tyle co Cyceronem „w łacinie”². Także poeta zdawał sobie sprawę z wagi stworzonego dzieła — wzniesienia fundamentów nowożytnej liryki polskiej w guście europejskim — czemu dał wyraz w znanym dwuwierszu: „I wdarłem się na skałę pięknej Kalijopy, / Gdzie dotychczas nie było znaku polskiej stopy”³.

Kształtując wzory poetyckiej mowy, wobec których określać się będą następne pokolenia twórców, miał Kochanowski do dyspozycji nie tylko antyczną i nowożytną literaturę (w przypadku antycznej — rów-

* Rozprawa ta jest fragmentem opracowywanej większej całości.

¹ Tak pisał A. Patrycy Nidecki w komentarzach do M. T. Ciceronis *Fragmenta*, wyd. 2. Przekład cyt. za: T. Sinko, *Sumienie artystyczne Kochanowskiego*. W zbiorze: *Pamiętnik Zjazdu Naukowego im. Jana Kochanowskiego* [...]. Kraków 1931, s. 185.

² Zob. G. Knapowski, wstęp w: *Thesaurus Polono-Latino-Graecus*. Cyt. za antologią: *Obrońcy języka polskiego. Wiek XV—XVIII*. Opracował W. Taszycki. Wrocław 1953, s. 235. BN I 146: „Oto język, na którego podstawie niektórzy ludzie uważają się za Cyceronów w łacinie, za Kochanowskich w polszczyźnie, gdy tymczasem są na wpół barbarzyńcami”.

³ Utwory J. Kochanowskiego przytacza się tu według wyd.: *Dzieła polskie*. Opracował J. Krzyżanowski. Wyd. 6. T. 1—2. Warszawa 1969. Podkreślenia we wszystkich cytatach — L. Ś.

niez jej adaptacje na języki narodowe), ale także bogaty dorobek teoretyczny, dostępny w formie poetyk i retoryk. Zarówno jednak te gotowe wzory, jak sformułowane teorie — to jakby gmachy wzniesione z budulca o innych właściwościach niż ten, z którego zamierzał konstruować swoje obiekty polski poeta. Musiał się on liczyć z „przyrodzoną foremnością” polszczyzny, jak by to określił Stanisław Orzechowski⁴ (pisarz — dodajmy — o bogatym doświadczeniu w zakresie przystosowywania starożytnej prozy retorycznej do wymogów rodzimego języka), tzn. z jej szczególnymi możliwościami i ograniczeniami, jak też z tradycją literacką i kulturalną, która zdołała się już przecież nawarstwić w naszym języku.

Pisarze innych krajów wykorzystujący antyczną lirykę do podobnych celów musieli także pokonywać pewne trudności. Wydaje się jednak, że polski poeta był w sytuacji wymagającej dużo większej samodzielności niż w wypadku poetów Włoch czy Francji. Ich twórczość wyprzedził przecież arcybujny rozwój średniowiecznej liryki dwornej, a towarzyszyła pisarzom krytyka literacka. Na jej forum rozpatrywano możliwości adaptacji wzorów antycznej poezji na gruncie danego języka i danej kultury. We Włoszech dyskutowano np. tak szczegółowe, a zarazem podstawowe kwestie, jak możliwość zastosowania antycznych miar wierszowych, zasady obliczania długości wyrazu, onomatopieczną wartość dźwięków, itp. W ten sposób krytyka torowała niejako drogę pisarzom w ich dążeniu do wyzyskania doświadczeń poezji starożytnej.

Dzieła polskiego poety ani nie wyprzedziła średniowieczna liryka miłosna, ani też nie pośpieszyła mu w sukurs krytyka literacka. Opracowane przez Polaków traktaty o sztuce poetyckiej i retorycznej miały charakter szkolnych podręczników pisanych z myślą o łacińskiej poezji, dla twórczości w języku narodowym były o tyle przydatne, o ile rozważały właściwości poezji — jak byśmy dziś powiedzieli — względnie niezależnie od cech systemu językowego. Nie poświęcano w nich uwagi — lub prawie jej nie poświęcano — na refleksje dotyczące kwestii związanych z adaptacją starożytnych wzorów w poezji polskiej. (Taki charakter mają przecież jeszcze rozprawy najwybitniejszego niewątpliwie teoretyka, Macieja Kazimierza Sarbiewskiego).

Przypuszczać wolno, iż rzeczywista sytuacja Kochanowskiego była pod tym względem nieco inna, niż to się dziś wydaje. Zaczęła się przecież już w tym czasie rozwijać naukowa refleksja o języku polskim, spisywali swe pierwsze doświadczenia translatorskie tłumacze *Biblii*⁵. Ocalały przypadkowo list poety do Stanisława Fogelwedera (a w nim fragment

⁴ Zob. S. Orzechowski, *Dyalog około egzekucji Korony Polskiej*. W: *Wybór pism*. Opracował J. Starnański. Wrocław 1972, s. 414. BN I 210: „Żadnego na świecie języka między ludźmi nie masz, który by foremności swej przyrodzonej utracić nie musiał w cudzym języku [...]”.

⁵ Ciekawe materiały na ten temat zebrał E. Balcerzan w antologii *Pisarze polscy o sztuce przekładu* (Poznań 1977).

dotyczący reguły „*in vertendo*”), wzmianki w dziennikach, korespondencji i dziełach pisarzy i uczonych XVI w. zdają się wskazywać, że adaptacja obcych wzorów poetyckich stanowiła przedmiot teoretycznych rozważań. Być może dyskusja na ten temat, która zwłaszcza we Włoszech znajdowała wyraz w publikacjach, a więc miała charakter publicznej rozmowy, toczyła się w Polsce niejako poza protokołem, w zamkniętych kręgach ówczesnej elity umysłowej.

Domysł ten — jeśli w ogóle jest słuszny — w niczym nie ułatwia rekonstrukcji językowej i literackiej świadomości poety oraz współczesnego mu pokolenia twórców, nie pozwala też określić roli, jaką odegrać mogły te debaty w urzeczywistnieniu programu poetyckiego, który zaproponował poecie Nidecki: przekazać potomności poezję w języku narodowym, wykorzystującą zgodnie z „prawami naszych wierszy” doświadczenia starożytnych.

1

Pewnych wskazówek w zakresie świadomości stylistycznej Kochanowskiego dostarczyć może sama jego twórczość. Odszukanie ich wymaga jednak przewyciężenia czytelniczej inercji, która nieuchronnie towarzyszy każdej lekturze dzieł znanych nieomal na pamięć z racji włączenia ich od dawna w krąg klasycznych arcydzieł. Czytanie podobnych utworów przebiega bowiem pod znakiem założenia — mniej lub bardziej świadomie przyjmowanego — że posiadają one „bezsportny »wieczysty sens«”, jak to ujął jeden z badaczy; że nic w nich nie stanowi już zagadki i tajemnicy. Spróbujmy o tym zapomnieć i odczytać wiersze Kochanowskiego „wbrew przyswojonym doświadczeniom”⁶, tak jakby napisane zostały po części w języku zapoznanym. Elementami tego zapoznanego języka będzie kształtująca się wraz z rozwojem literatury w języku narodowym (i początkowo tylko w jej łonie) terminologia teoretycznoliteracka.

W ten sposób przeprowadzona lektura ujawnia w wierszach Kochanowskiego wiele słów istotnych z punktu widzenia jego świadomości literackiej, uwikłanych w sensory stylistyczne. Tą drogą uzyskujemy przede wszystkim pewność, że praktyce pisarskiej Kochanowskiego — w odczuciu wielu pokoleń pisarzy i badaczy zdumiewająco bogatej w odcienie mowy poetyckiej — towarzyszyło przekonanie o stylistycznym zróżnicowaniu poezji. Najwięcej informacji przekazał przy tym Kochanowski o poezji ganiącej, wyodrębnionej już przez Arystotelesa⁷. Wydaje się, że w tym zakresie pobierał lekcje sztuki poetyckiej u samego źródła. W dokonanym przez niego przekładzie III księgi *Iliady*, noszącym tytuł *Monomachia Parysowa z Menelausem*, znalazła się — zgodnie z ory-

⁶ H. R. Jauss, *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze. (Fragmenty)*. Przełożył R. Handke. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 281.

⁷ Arystoteles, *Poetyka*. Cyt. według zbioru: *Trzy poetyki klasyczne*. Ary-

ginałem — charakterystyka retoryki Menelausa i Odyseusza: Antenor dzieląc się z Heleną opinią o greckich wojownikach zwrócił uwagę, że w publicznych wystąpieniach oratorskich reprezentują oni jakby dwie różne szkoły retoryczne, przy czym Menelaus robi wrażenie mówcy, który z racji młodego wieku nie posiada większego doświadczenia i wiedzy, Odyseusz natomiast to mówca „ćwiczony”. Według Antenora grecki władca „okrągło słowa swoje kładzie, Mało, lecz rażno mówiąc” (w. 214—215), drugi mówca natomiast — „kiedy otworzył usta swe osobne, / A słowa puścił, śniegu nagłemu podobne, / Już natenczas żaden Ulissa nie celował” (w. 223—225).

W tym samym źródle odnajdował wzory retorycznej sztuki Stanisław Orzechowski. Powołując się poufale na „Homerusa naszego miłego”, pouczał, że w III księdze *Iliady* Menelaus reprezentuje typ oratora, który jest „w radzie krótki a słodki”, Ulisses zaś — mówcy gwałtownego, jego bowiem słowa miały moc wzburzonych powodzą strumieni, które „płoty łamiał, bydła, domy, kłody i łomy [...] precz do morza z sobą niosą”⁸.

Warto, korzystając z nadarzającej się okazji, skonfrontować refleksje z praktyką pisarską. Menelaus i Ulisses to zarazem bohaterowie *Odprawy posłów greckich*, a mówiąc nawiasem, ich monologi uznane zostały za najbardziej retoryczne fragmenty tej tragedii (doszło w nich bowiem do zerwania scenicznej iluzji — nie zostały skierowane do żadnej postaci dramatu⁹). Celem wystąpienia obu mówców była chęć napiętnowania trojańskiej elity rządzącej, która podjęła decyzję groźną w skutkach dla całego państwa, zmuszającą Greków do wojny; każdy z nich zmierzał jednak w inny sposób do osiągnięcia tego celu. Menelaus zwracał się z prośbą do bogów, by mocą swej władzy pomścili „zelzenie i krzywdę”, jakiej doznał od Parysa, „człowieka bezecnego”. Jest to więc mowa skonstruowana na kształt prośby, ale faktycznie godząca w sprawcę całego zajścia (można by ją — parafrazując termin poetyki opisowej — określić jako „pozornie proszącą” lub „pozornie neganiącą”). Kochanowski poszedł tu wiernie śladem własnej wersji *Iliady*: w jego tłumaczeniu taki typ retoryki reprezentuje grecki władca, który „okrągło słowa swoje kładzie”, jak czytamy w *Monomachii Parysowej z Menelausem*.

Wydaje się, że nieco odmienny sens retoryczny dostrzegł u Homera Orzechowski, skoro — przypomnijmy — pisał, że Menelaus to „orator w radzie krótki a słodki”. Złączył więc jego sposób przemawiania z typem mowy doradczej (*genus deliberativum*). Kochanowski nato-

stoteles — Horacy — Pseudo-Longinus. Przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko. Wyd. 2, zmienione. Wrocław 1951, s. 9. BN II 57.

⁸ Orzechowski, *op. cit.*, s. 426—427.

⁹ Zob. W. Weintraub, *Hellenizm Kochanowskiego a jego poetyka*. W: *Rzecz czarnońska*. Kraków 1977, s. 280.

miast — jak wszystko wskazuje — wiązał go z retoryką popisową (*genus demonstrativum*). Do kwestii tej wypadnie zresztą powrócić jeszcze za chwilę.

Inny zgoła charakter ma w *Odprawie* wystąpienie Ulissesa: bez pardonu atakuje on rządzących za to, że stoją na straży interesów „wszecznej młodzi”, i ani przez chwilę nie stara się ukryć swego oburzenia. Jest to więc typ mowy Homerowego Odysa, „śniegu nagłemu podobnej”. W tym przypadku interpretacja Kochanowskiego wydaje się zgodna z wersją Orzechowskiego, który słowom wojownika z Itaki przypisywał moc wezbranego powodzia potoku.

Powróćmy jednak do analizy dalszych wypowiedzi Kochanowskiego, które zdają się posiadać metastylistyczny sens. Praca nad przekładem III księgi *Iliady* mogła poecie podsunąć inne jeszcze zróżnicowanie retorycznej nagany. Oto Helena atakuje w ostrych słowach Parysa — „męża niemeżnego” — za odstąpienie od pojedynku z Menelausem, a dotknięty kochanek prosi: „Nie używaj przeciw mnie uszczypliwej mowy!” (w. 434). Podobne określenie znajdujemy we *Fragmentach*: „ganić rymem uszczypliwym” (6, w. 59), gdzie też jako przykład takiego utworu podał Kochanowski napastliwy wiersz na Helene, powszechnie wtedy przypisywany Stezychorowi (w. 58). O „uszczypliwym języku”, co „za fraszkę nie stanie”, znajdujemy też wzmiankę w wierszu poprzedzającym polski zbiór epigramatów. Miejsce występowania wzmianki wskazuje, że poeta miał na myśli napastliwy utwór na autora, a więc tzw. wiersz Zoila. Nawiasem mówiąc, sztydzących z siebie nawzajem pisarzy już Arystoteles nazwał „uszczypliwymi [*iambidzon*]”¹⁰. Wszystko zdaje się więc prowadzić do wniosku, że uszczypliwa nagana była w pojęciu Kochanowskiego rodzajem wiersza paszkwilanckiego, atakującego nie tylko gwałtownie, ale i imiennie. Przeciwstawiał mu poeta typ epigramatycznej krytyki, bez imiennego adresu, na co z kolei wskazuje zdanie: „Niechaj karta występom, nie personom łaje” (*Do fraszek* — II, 29, w. 4).

Trzecie kryterium zróżnicowania poezji ganiącej — obok dwóch już wskazanych, tzn. pośredniej lub bezpośredniej krytyki, wymierzonej w osoby bądź „występy” — napotykamy w *Przedmowie do Satyra, albo dzikiego męża*. Postawa tytułowej postaci została przez poetę tak oto scharakteryzowana:

Nie podobają mu się nasze obyczaje,
Gani rząd i postęпки, jedno iż nie łaje. [w. 11—12]

Uchwycenie retorycznego sensu, jaki zawarł poeta w tym dwuwierszu, wymaga odwołania się do XVI-wiecznych wyobrażeń o satyrze. Dla renesansu wzorowymi satyrykami byli Horacy i Juwenalis. Na ogół jed-

¹⁰ Arystoteles, *loc. cit.*

nak nie dostrzegano różnic między twórczością jednego a drugiego satyryka, sądząc, że satyra jest gatunkiem niskim, powiązaniem z Cycerońską koncepcją *genus humile*. Zgodnie z charakterem rzymskiej satyry różnicowanie jej odmian komicznej i poważnej wprowadził z całą wyrazistością w wydanym w r. 1564 traktacie Antonio Minturno¹¹, nawiązując właśnie do twórczości Horacego i Juwenalisa. Pierwszy z nich jako narzędzia krytyki używa ośmieszenia, chętnie przy tym sięgając do anegdoty, postępuje zatem zgodnie z zasadą „*ridentem dicere verum*”, drugi natomiast — nie ośmiesza, ale poważnie traktując przeciwnika, atakuje go gwałtownie i bezpośrednio.

W przekonaniu poety *Satyr* miał być więc utworem pogranicznym, odwołującym się do jednego i drugiego wzoru, ale ogólnie grawitującym raczej ku Juwenalisowi niż Horacemu (czystym natomiast przykładem satyrycznego stylu Juwenalisa musiał być omawiany wyżej monolog Uliksesa). Typ horacjańskiej satyryczności z kolei uznał Kochanowski za właściwy fraszkom, w których krytyka łączyła się z żartobliwą anegdotą i które — według określenia autora — miały „łajać występom”. Nie wszystkie jednak fraszki — dodajmy, by uniknąć nieporozumień — posiadały taki charakter, są przecież wśród nich i refleksyjne, i pochwalne. O tych ostatnich pisał poeta w wierszu *Do fraszek*:

Chcecie li chwalić kogo, chwalcież, ale skromnie,
By pochlebstwa jakiego nie uznano po mnie. [II, 29, w. 5—6]

Wyodrębnienie „skromnej pochwały” implikuje przeciwstawny typ postawy laudacyjnej — takiej, w której autor decyduje się niejako ponosić ryzyko podejrzenia o „pochlebstwa”.

W świadomości poety osobny stylistycznie rodzaj poezji stanowi też miała „słodka mowa”. Tak określony został monolog Chironowy, który w formie cytatu przytoczyła tytułowa postać *Satyra* (w. 310—438), a który zawiera wypowiedzianą z całą rewerencją wobec adresata, Achillesa, radę, jak ma żyć godziwie człowiek pokroju antycznego herosa. Podobne określenie znajdujemy też w *Muzie*. Nawiązując do obiegowej paraleli: lutnia-poezja, a ściślej mówiąc, do jej pochodnej: struna lutenna — wiersz liryczny, nazwał Kochanowski Horacego „sprawcą łańskich słodkobrzmiących nici” (tzn. strun; w. 86). Nazwy tej, jak pamiętamy, używał Orzechowski, łącząc „słodką mowę” z retoryką doradcą, a egzemplifikując oratorstwem Homerowego Menelausa. W poemacie Kochanowskiego „słodka mowa” Chirona posiada wszelkie cechy wypowiedzi doradczej, nastawionej na przekonywanie; podobny charakter mają też niektóre pieśni zamieszczone w horacjańskim zbiorze (jak np. II, 3: „Nie wierz fortunie, co siedzisz wysoko...”). Rozpoczętą więc wcześniej konfrontację poglądów obu pisarzy zamknąć można konkluzją następu-

¹¹ Zob. A. M. Patterson, *Hermogenes and the Renaissance Seven Ideas of Style*. Princeton, New Jersey 1970, s. 100.

jąca: Kochanowski i Orzechowski mieli poczucie odrębności „stylu słodkiego” i jego związku z postawą przekonywania, natomiast różnie rozumieli Homerowy opis sztuki oratorskiej Menelausa: Orzechowski rozpoznawał w nim mowę doradczą, tłumacz Homera zaś — szczególny rodzaj mowy ganiącej.

„Rym gładki”, „wiersz ozdobny” (*Fragmenta*, 6, w. 45), „Proporzec pięknie tkany” (wstęp do poematu, w. 11) — oto kolejne nazwy, jakie wprowadził Kochanowski i w jakich jednocześnie domyślać się wolno znaczeń stylistycznych. Z tak określanymi odmianami poezji łączył on opisywanie dzieła sztuki i przedstawianie wzruszeń miłosnych.

Kończąc przegląd poetyckich wypowiedzi Kochanowskiego o domniemanym sensie metastylistycznym, zatrzymajmy się nad jednym jeszcze utworem. W obu wersjach, polskiej i łacińskiej, *Dryas zamechskiej* pojawia się rozróżnienie wymowy uczonej, używanej przez „krasnych mówców” (czemu w łacińskim tekście odpowiada „*suaviloquens facundia*”), oraz wymowy prostej („*simplex oratio*”). Przed przytoczeniem odpowiednich fragmentów utworu dodać trzeba, że ma on kształt prozopopei — driada wita przybywającego na polowanie króla, a kończąc przemówienie usprawiedliwia się

w lesie nie uczą wymowy.
 Prostymi tu swe rzeczy odprawujęm słowa,
 Ani my w mieście, ani na sejmiech bywamy,
 Ani tam krasnych onych mówców twych słuchamy —
 [w. 74—78]

*nimirum nullus opacis
 Rhetor agit silvis: simplex oratio nostra est,
 Nec nos sane unquam cultas accessimus urbes
 Conventusve, ubi suaviloquens facundia regnat* [w. 75—78]¹²

Rozróżnienie: „*simplex oratio*” — „*suaviloquens facundia*”, zdaje się pokrywać z „prostym” i „kosztownym” przybraniem Zuzanny, o jakim mowa w wierszu poprzedzającym biblijny poemat Kochanowskiego:

Przywiodłem ci Zuzannę po prostu przybraną,
 Dokąd jej kosztowniejszej szaty nie dostaną, [w. 9—10]

Z przytoczonych wyżej fragmentów wierszy zrekonstruować więc można wcale bogaty wachlarz odmian poetyckiej mowy, których odrębność zasygnalizował Kochanowski, korzystając z różnych metatekstowych toposów wykształconych w poezji europejskiej. We fragmentach tych zwraca uwagę nie tylko uświadamiana różnorodność konwencji stylistycznych, rzucają dodatkowo światło na sposób rozumienia poetyckiego *decorum*. Jakkolwiek kwestią tą przyjdzie zająć się szczegółowo w innej

¹² J. Kochanowski, *Dzieła wszystkie*. Wyd. Pomnikowe. T. 4. Tekst ustalił, wstępy i przypiski dodał J. Przyborski. Warszawa 1884, s. 365.

rozprawie, w tym już miejscu można zauważyć, że tak w obrębie jednego utworu, jak w ramach tej samej konwencji gatunkowej dopuszczał poeta możliwość mieszania różnych stylów: fraszki mogą „skromnie chwalić”, ale też — „występom, nie personom, lajać”, Satyr „gani, jedno że nie laje”, ale Chiron, drugi podmiot wypowiedzi w tym samym utworze, wygłasza „słodką mowę”¹³, Menelaus „okrągło słowa swoje kładzie”, ale współbohater *Odprawy*, Ulisses — gwałtownie atakuje.

W typologii odmian poetyckiej mowy, zrekonstruowanej na podstawie twórczości Kochanowskiego, istotną rolę zdaje się spełniać temat oraz sposób jego organizowania: analiza wzruszeń miłosnych oraz opisywanie dzieła sztuki wymagały „ozdobności”, „gładkości”, „piękna”; występom należało lajać; błędy rządzącej elity wymagały postawy bardziej stanowczej — utrzymanego w tonie gwałtownego oburzenia ataku, piękno natomiast — fizyczne i moralne — pochwały.

Dodajmy przy okazji, że temat w wyobrażeniach Kochanowskiego miał zarazem dawać świadectwo o samym twórcy: w *Trenie II* — w intencji zresztą polemicznej wobec siebie samego — wiersze przedstawiające świat wzruszeń dostępnych dziecku nazwał „lekkimi rymami”, „nieważnymi pieśniami” i sądził, że nie są godne poety w pełni dojrzałego i traktującego swoją twórczość jako drogę do nieśmiertelności.

Wyróżnikami stylistycznej konwencji były jednak i właściwości ściśle językowego ukształtowania tekstu. W tym jednak zakresie nie ujawniał Kochanowski bezpośrednio żadnych tajników swego postępowania. Ale wiadomo, że już pierwsi czytelnicy jego utworów zauważyli te cechy. Do znanych opinii w tej sprawie¹⁴ warto dodać zapomniane zdanie fachowego czytelnika, Jana Januszowskiego. Zalecając lekturę wydanych właśnie „dzieł wszystkich”, dawał on do zrozumienia, że poezję Kochanowskiego można traktować jak źródło wiedzy o „ozdobie rzeczy samej”, a więc mowy, i „położeniu słów, jakim porządkiem iść by słusznie miały”. W tym bowiem zakresie poeta — jak sądził jego wydawca — „nad wszystkie insze przodkował barzo”¹⁵.

¹³ Na różnice między mową Satyra a mową Chirona wnikliwie zwrócił uwagę T. Ulewicz (*O „Satyrze” Jana Kochanowskiego*. W zbiorze: *Literatura — komparatystyka — folklor. Księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu*. Warszawa 1968, s. 117) pisząc, że w *Satyrze* „rozbicie [...] monologu na dwie części, skądinąd zresztą nierówne, wprowadzone [zostało] wyraźnie dla urozmaicenia, po trosze też może i dla zwiększenia kredytu samego mówcy (Chiron był dla humanisty nierównie wyższym niż prymitywny i zawsze trochę jednak podejrzany satyr), na części umożliwiające ponadto większą modulację retoryczną głosu oraz odmiennie zabarwienie wypowiedzeniowe tekstu”.

¹⁴ Znaleźć je można w nieocenionej materiałowo książce: J. Pelc, *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej (od połowy XVI do połowy XVIII w.)*. Kraków 1965, s. 60—98.

¹⁵ J. Januszowski, list dedykacyjny do Jana Myszkowskiego. Cyt. za: B. Nadolski, *Jan Kochanowski. Życie, twórczość, epoka*. Warszawa 1962, s. 277.

Szereg określeń, jakie występują w wierszach Kochanowskiego na oznaczenie odmian poetyckiej mowy, znaleźć następnie można w XVIII-wiecznej dyskusji o stylu: „jasności” domagał się np. Stanisław Konarski, „prostotę” zalecał gorąco Franciszek Karpiński, Ignacy Włodek zaś wyliczał takie jego właściwości, jak „czystość, słodkość, brzmienie, żywość, gładkość”¹⁶. Miał je chyba jeszcze w pamięci Słowacki, nasycając znaną strofę *Beniowskiego* jakże podobnymi określeniami:

Chodzi mi o to, aby języki giętki
 Powiedział wszystko, co pomyśli głowa;
 A czasem był jak piorun jasny prędko,
 A czasem smutny jako pieśń stepowa,
 A czasem jako skarga Nimfy miętki,
 A czasem piękny jak aniołów mowa...
 (V, w. 133—138)

Fundamentem rysującego się tu podobieństwa nazw wydaje się tradycja retoryczna. W języku retoryki nazwy te oznaczały bądź „rodzaje mowy” (*genera dicendi*), bądź jej zalety (*virtutes dicendi*). W jednym nurcie tej tradycji nazwom tym przypisywano i rolę wskazywania odrębnych konwencji stylistycznych, i właściwości uczestniczących w każdym zorganizowanym akcie mowy. Nurt ten zapoczątkował Hermogenes z Tarsu (II w. n.e.), ten — jak go nazwał Sebastian Petrycy z Pilzna — „subtelny wymowca”, który „gdy był w ośmnaście lat, retorykę, naukę wymowy sztucznej, zaczął napisać”¹⁷. Jak ostatecznie udowodniła Annabel Patterson, traktat *O ideach*, zawierający opis 16 konwencji stylistycznych, inspirował w istotny sposób XVI-wieczną myśl o stylu, wykorzystywany był przez ówczesną krytykę literacką jako kontekst interpretacyjny (nawet w stosunku do pisarzy, którzy z retoryką Hermogenesa nie mogli się bezpośrednio zetknąć, jak np. Petrarca), w zasadniczy sposób zaważył też na praktyce poetów tego stulecia¹⁸.

Podstawy wyróżnienia odmian stylu nie stanowił tu, jak w nurcie tradycji cycerońskiej, stopień ozdobności mowy, którego pomiar zamykał się, jak wiadomo, w trójdzielnej skali, pozwalającej jedynie wyróżnić style niski, średni i wysoki¹⁹. Hermogenes zakładał, że każdy zorganizowany akt wypowiedzi określa się wobec całego wachlarza właściwości. W łacińskiej wersji Sturma (z tym słynnym sztrasburskim humanistą

¹⁶ Korzystam z materiału zebranego przez Z. K o p c z y ń s k ą (*Język a poezja. Studium z dziejów świadomości językowej i literackiej Oświecenia i romantyzmu*. Wrocław 1976).

¹⁷ S. Petrycy z Pilzna, *Przydatki do „Polityki” Arystotelesowej*. W: *Pisma wybrane*. Opracował W. Wąsik. T. 2. Kraków 1956, s. 434.

¹⁸ Patterson, *op. cit.*

¹⁹ Stosunek teorii Hermogenesa do teorii Cyceirona analizuje dokładnie Patterson (*op. cit.*, s. 3—69), sugerując, że większe różnice dzielą XVI-wieczne formuły obu teorii niż ich oryginalne wersje.

wielu Polaków utrzymywało ożywione kontakty, m. in. Piotr Fogelweder, brat Stanisława, przyjaciela Kochanowskiego i chyba jego doradcy w sprawach literackich²⁰), nosiły one następujące nazwy: *claritas*, *magnitudo* (w jego obrębie *gravitas*, *splendor* i *circumductio* służyły celom pochwalnym — *laus*; natomiast *asperitas*, *vehementia*, *vigor* pozostawały na usługach nagany — *vituperatio*), *pulchritudo*, *celeritas*, *moratum* (była to nazwa ogólna, obejmująca 4 różne style lub właściwości: *simplicitas*, *suavitas*, *acutum*, *modestia*), *veritas*, *eloquentia vel decorum*²¹. W polskiej literaturze przedmiotu Hermogenesowskie terminy zostały przełożone w sposób następujący: jasność, wielkość (wyniosłość, świetność, pełnia wystąpienia, siła, gwałtowność, szorskość), piękno, energia, nastrój (prostota, słodycz, dowcip, umiarkowanie), prawda, sugestywność²².

Jak widać, niektóre z tych właściwości miały charakter podstawowy (łącznie wyróżnił ich Hermogenes 7), inne stanowiły upodrzednione ich warianty (ogółem 10). Właściwości te, uczestnicząc w każdym zorganizowanym akcie mowy i pozostając na usługach różnych funkcji tekstu, stanowiły jednocześnie cały repertuar odmian stylu. Wypowiedź bowiem mogła się skłaniać ku którejś z nich i w ten sposób uzyskiwać stylistycznie nacechowany charakter. Hermogenes zakładał jednocześnie, że utwór mógł określać się wobec kilku konwencji, a więc w jego obrębie style mogły przeplatać się. Wymagało to jednak od twórcy szczególnej umiejętności, uważanej zresztą za swoisty test jego artystycznych możliwości: polegała ona na odpowiednim gospodarowaniu wykształconym repertuarem stylów, a więc na stosownym ich używaniu. Umiejętność tę Sturm — za Hermogenesem — nazwał właśnie „wymownością, albo stosownością”. Ostatnia zatem z wyodrębnionych przez hellenistycznego retora kategorii nie była w istocie szczególną odmianą stylu, ale jak trafnie to zauważył Adam Krokiewicz, „suwerenną mieszaniną wszystkich innych”²³. W sumie więc zamiast trzech stylów wyodrębnionych przez Cycerona zarysowała się w Hermogenesowskim nurcie tradycji retorycznej odrębność 16 konwencji, a *decorum* było rozumiane — wbrew Cyceronowi — jako sztuka mieszania stylów.

Dla renesansowej poezji, jak dowodzi Patterson, znaczenie szczególne posiadał styl wielki (we wszystkich swoich odcieniach) oraz style prosty, piękny, słodki (tych dwóch ostatnich — jak dowodzi ona — w re-

²⁰ Piotrowi Fogelwederowi zadedykował Krzysztof Treacy *De statibus Hermogenesa* w przekładzie J. Sturma (Strassburg 1570).

²¹ Konfrontację terminologii Hermogenesa z łacińską i włoską wersją (Sturma, Scaligera, Minturna i Delminia) podaje Patterson (*op. cit.*, s. 45).

²² Przekłady znaleźć można w: W. Tatarcikiewicz, *Historia estetyki*. T. 1. Wrocław 1962, s. 297, 309. — M. Maykowska, *Teoria stylu Hermogenesa*. „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego Warszawskiego” 1931. — A. Krokiewicz, *Nauka Teofrasta o prozie artystycznej*. „Meander” 1956, z. 10/11, s. 364.

²³ Krokiewicz, *loc. cit.*

nesansie nie przeciwstawiano sobie). Wymagano też od pisarzy stosowności, czyli umiejętnego używania dostępnych konwencji.

Hermogenesowski sposób myślenia o stylu i wyrastająca z niego nowożytna refleksja teoretyczna równie wiele miejsca co odmianom poetyckiej mowy poświęcały tym elementom utworu, które służyły formowaniu owych konwencji. Konstytuowały się one w obrębie tematycznej i językowej warstwy dzieła (od tematu do zespołu dźwięków) i obejmowały 8 następujących czynników: temat, sposób jego zorganizowania, leksykę i figury poetyckie, rodzaj powiązań między zdaniami i częściami syntaktycznymi, układ dźwiękowy (onomatopeiczna wartość samogłosek i spółgłosek oraz wzajemny stosunek między nimi), rytmiczne uporządkowanie (rodzaj metrum).

Odmiany stylu, które wyodrębnił Hermogenes, odznaczały się na ogół swoistym ukształtowaniem pewnych tylko, a nie wszystkich naraz 8 elementów. W niektórych stylach np. nienacechowanym elementem było metrum, w innych temat itp. Obserwacja XVI-wiecznej praktyki poetyckiej i teorii, jak dowodzi Patterson, zdaje się wskazywać, że właściwa renesansowi skłonność do poszukiwania analogii między sensem a sposobem jego wyrażania spowodowała daleko idący proces powiązania stylów z tematem — dla każdego stylu usiłowano ustalić swoisty i tylko z nim związany temat²⁴.

Wydaje się, że ukryte w wierszach Kochanowskiego sądy o stylu, tzn. o jego odmianach, o elementach twórczości mogących posiadać znaczenie stylotwórcze, a także z całą wyrazistością zarysowane przekonanie, że w obrębie gatunku (jak np. epigramat) i pojedynczego utworu (np. *Satyr*) style mogą się mieszać — uzasadniają możliwość potraktowania wywodzącej się od Hermogenesa tradycji jako punktu odniesienia dla praktyki poety.

Nasuwa się jednak pytanie, czy Kochanowski znał z autopsji traktat Hermogenesa (wielokrotnie wydawany w ciągu w. XVI i w oryginalnej wersji, i w łacińskich przekładach²⁵) oraz wyrastające z jego inspiracji współczesne rozprawy teoretyczne. Jak wiele innych pytań dotyczących osoby tego poety — również to pozostać musi bez odpowiedzi. Niepewność w tym względzie nie odbiera jednak sensu zamierzonemu postępowaniu, tzn. próbie odczytania liryki czarnoleskiego poety w kontekście Hermogenesowskiej teorii stylu. Sensowność takiego zabiegu zależy bowiem przecież od funkcjonalności punktu odniesienia, a więc od tego, czy pozwala on ujawnić znaczenia poza nim w twórczości tej jakoby niewidoczne. Warto też dodać, że lektura antycznych klasyków, której rzetelność i rozległość u tłumacza Homera, Eurypidesa i Aratosa, by wy-

²⁴ Patterson (*op. cit.*, s. 157) określa to zjawisko jako „figuratywny charakter stylu”.

²⁵ Wykaz wszystkich XVI-wiecznych wydań Hermogenesa — oryginalnych i tłumaczonych — podaje Patterson (*op. cit.*, s. 219—220).

mienić tylko pisarzy greckich, nie wymaga dowodów, mogła doprowadzić polskiego poetę — jak przed wiekami Hermogenesa, a potem jego nowożytnych kontynuatorów — do odkrycia tych samych zasad twórczości, jakie opisywał hellenistyczny retor i późniejsze poetyki.

Ograniczymy się tutaj do opisu dwóch tylko konwencji stylistycznych, sygnalizowanych w podtytule rozprawy: stylu wielkiego (*magnitudo*) w różnych jego odcieniach oraz stylu prostego (*simplicitas*). Obie te odmiany, jak stwierdziła Annabel Patterson, wchodziły w obręb popularnego w XVI-wiecznej poezji repertuaru stylów poetyckich.

W ramach stylu wielkiego, który ogarniał całą retorykę popisową (*genus demonstrativum*), odcienie stylów różnicowały się w zależności od tego, czy wypowiedź miała służyć celom pochwalnym (*laus*), czy też naganie (*vituperatio*).

Wśród służących założeniom panegirycznym odmian tego stylu wyodrębniającą się wyraźnie konwencję stanowił właściwie tylko styl wyniosły (*gravitas*), dwie pozostałe natomiast (*circumductio*, *splendor*) wносиły do wypowiedzi raczej dodatkowe właściwości, niż były rozpoznawane jako suwerenne konwencje stylistyczne (*splendor* manifestował się np. jako swoista „rozlewność”, przeciwstawiana zwięzłości charakterystycznej dla *celeritas*, a *circumductio* jako zawilość w budowie składniowej, przeciwstawiana *claritas*, jasności).

W stylu wyniosłym przedmiotem poetyckiego przedstawienia mogły być cztery rodzaje tematów: 1) filozoficzna i teologiczna natura bogów, ale już np. antropomorficzną ich koncepcję wiązano ze stylem słodkim — *suavitas*, podkategorią *moratum*; 2) natura jako siła sprawcza (*natura naturans*); 3) człowiek jako *alter deus*, tzn. w perspektywie cnót kardynalnych; 4) heroiczne czyny królów, wodzów i hetmanów. Patterson jako przykłady zrealizowania w praktyce pisarskiej tych czterech kategorii tematycznych podaje: z zakresu epiki — *Raj* Dantego, *Siedem dni stworzenia* du Bartasa, *Królową wieszczek* Spensera, *Jerozolimę wyzwoloną* Tassa; w liryce łączą się one kolejno z hymnem, epitalamium lub epicedium, poezją enkomiastyczną (zawierającą pochwałę cnót wygłoszoną w innych okolicznościach, niż czyniło to epicedium, epitalamium lub epinicjum), wreszcie — z pieśnią tryumfalną.

Styl ten miał jednak nie tylko właściwy sobie rodzaj tematyki (z tego punktu widzenia odpowiadał mu styl wysoki u Cycerona lub styl wielki u Demetriusza), ale też własną metodę, czyli sposób zorganizowania tematu, charakterystyczny repertuar figur poetyckich, określony typ konstrukcji składniowych, swoistą leksykę, wreszcie — określony zespół dźwięków i metrum. Najogólniej rzecz ujmując: podobnie jak temat, który stronił od spraw codziennego życia, tak i język utworu miał jak najdalej odbiegać od żywiołu mowy potocznej.

Stylowi temu już antyk wyznaczył najwyższe miejsce w hierarchii form i złączył z poezją doskonałą. Jednocześnie zakładano, że jest on dostępny tylko tym twórcom, których cechuje szlachetność i powaga. Renesans w przekonaniu tym utwierdzać mogła lektura Arystotelesa. Zauważa on bowiem w *Poetyce*:

ci [pisarze, którzy] mieli poważniejsze umysły, naśladowali [w swoich utworach] czyny szlachetnych osób, a ci, co mieli umysły pospolitsze, naśladowali czyny złych ludzi, pisząc zrazu nagany, jak tamci pierwsi hymny i pochwały²⁶.

Paralelizm etycznej osobowości twórcy, naśladowanego przedmiotu i sposobu naśladowania odpowiadać musiał renesansowemu sposobowi odczuwania świata, była to bowiem epoka, kiedy — jak pisał Michel Foucault — „myśl poruszała się w żywiole podobieństwa”²⁷.

Na gruncie tych przekonań narodził się w renesansie mit poezji doskonałej i w zasadniczy sposób zaważył na kierunkach literackich poszukiwań najwybitniejszych poetów. Wydaje się, że w orbicie jego oddziaływania znajdował się także Kochanowski. Najwcześniejsza twórczość poety koncentruje się jakby wokół myśli, że poezją doskonałą jest epos, który wszakże pozostał w jego dorobku marzeniem nigdy nie spełnionym; późniejsza twórczość wskazywałaby na nową identyfikację mitu poezji doskonałej: moralno-refleksyjna pieśń w guście horacjańskim oraz liryka psalmiczna — oto poezja, dzięki której zdobył „skałę pięknej Kalijopy”; w końcowej fazie twórczości podjął poeta polemikę z owym mitem, co najbardziej bezpośrednio odbicie znalazło w *Trenach*, ale z czym chyba także wiąże się zapobiegliwość, z jaką starał się o wydanie *Fraszek* w zaprojektowanej przez siebie całości.

Wielorakie odcienie stylistyczne posiadać mogła formowana według reguł stylu wielkiego — nagana. Trzy jej warianty — *asperitas*, *vehementia*, *vigor* — różnił przede wszystkim stosunek mówcy do osoby będącej przedmiotem nagany. Dla renesansowych teoretyków przykładem pierwszego stylu poezji ganiącej była mowa Odyseusza z księgi X *Iliady*, gdy przybywa on w pojednawczym poselstwie od Agamemnona do Achilleusa, by nakłonić zagniewanego herosa do uczestnictwa w bitwie. Odys zwracając się do Achilleusa był onieśmielony jego na pół przecież boską osobą, nie ganił go, ale prosił i przez pochlebstwo usiłował nakłonić do zmiany stanowiska. Przykładem zaś mowy utrzymanej w konwencjach stylu gwałtownego (*vehemens*) były Cycerońskie mowy przeciw Katylinie. Mówca zwracał się w nich do przeciwnika politycznego, traktował go bezceremonialnie, ganił w słowach ostrych i gwałtownych. Jednym ze stylistycznych przejawów wyższości mówcy nad osobą ga-

²⁶ Arystoteles, *loc. cit.*

²⁷ M. Foucault, *Ład*. Przełożyła i uzupełniła komentarzem E. R z a d k o w s k a. „Pamiętnik Literacki” 1970, s. 2, s. 372.

nioną miała być retoryka zaimków, *indicatio*, która łączyła się z chęcią ubliżenia przeciwnikowi i z dążeniem do zwięzłości wypowiedzi. Obie bowiem odmiany retoryki ganiącej — *asperitas* i *vehementia* — cechowała zwięzłość. Osiągnięciu jej służyły odpowiednie konstrukcje składniowe — krótkie zdania o niezbyt rozbudowanych członach.

Pod tym względem przeciwieństwem obu tych konwencji stylistycznych był *vigor*. Łączył on się z „rozlewnością” wypowiedzi, wyrażającą się w operowaniu zdaniami rozbudowanymi o periodycznej konstrukcji. *Vigor* w retoryce nagannej był tym samym czym *splendor* w retoryce pochwalnej. Jako wzorowy przykład zastosowania tej konwencji renesansowe poetyki podawały sonet Petrarcki do Laury zmarłej (*Rime CCCXXVI*)²⁸. Nie jest to utwór ganiący, ma charakter lamentu połączonego z refleksją. Unicestwiającej sile śmierci przeciwstawił tu Petrarca cnotę i sławę jako wartości nie podlegające zniszczeniu. Stąd też styl ten wiązano z przedstawieniem sytuacji, w której przeciwnik był na tyle groźny, że nie można było ani powstrzymać, ani odwrócić skutków jego destrukcyjnego działania, a zarazem na tyle słaby, że nie unicestwiał istoty jakiegoś porządku. Mimo związków z retoryczną naganą styl ten nie łączył się z satyrą, ale — jak dowodzi Patterson — z liryką refleksyjną.

Przeciwieństwem stylu wielkiego był styl prosty. W ujęciu Hermogenesa należał on do zespołu tych konwencji, które współtworzyły nadrzędną kategorię *moratum*. Podobnie jak retoryka pochwalna i on miał rygory tematyczne — służył przedstawianiu pewnych typów charakteru: dziecka, kobiety, ponadto zaś pasterza i ewentualnie innych ludzi profesjonalnie związanych ze wsią. Charakterystycznymi dla *simplicitas* tematami były czynności tych osób, wszystkie wynikały przy tym z nakazów życiowej codzienności. Dlatego też jako kluczowe dla tego stylu słowa Sturm wymieniał: „*ignis*”, „*panis*”, „*aqua*”, „*domus*”, „*vinum*”, „*coniugium*”, „*liberi*”²⁹. Ogólnie w warstwie językowej miało go cechować zbliżenie do języka potocznego: właściwych mu konstrukcji składniowych, figur poetyckich, repertuaru leksykalnego; kontur rytmiczny wiersza miał być zatarty, a dźwięki nie powinny tworzyć powtarzającego się porządku.

Jak dowodzi Patterson, styl prosty złączono w renesansie z Cycerońską kategorią *genus humile* i w ten sposób uznano za charakterystyczny dla „komicznych i bukolicznych poetów”³⁰. Podstaw tej identyfikacji dostarczył sam Hermogenes, który omawiając reguły *simplicitas* odwoływał się do przykładu Teokryta i Menandra. Styl prosty miał więc w XVI-wiecznej świadomości i praktyce pisarskiej dwa warianty: poważny i komiczny.

²⁸ Zob. Patterson, *op. cit.*, s. 107—108.

²⁹ Cyt. za: Patterson, *op. cit.*, s. 59.

³⁰ Pisał tak Minturno. Cyt. jw., s. 59.

2

Jak już się powiedziało, w obręb repertuaru czynników o potencjalnym sensie stylistycznym wchodziły tematy oraz sposoby ich zorganizowania. Zarówno styl wielki jak prosty należały już w antyku do rzędu konwencji, które czynnikami tymi były wyraźnie określone³¹, a ich charakter w obu stylach był tak dalece różny, że można mówić o przeciwieństwie stylu wielkiego i prostego.

Przywołane poprzednio fragmenty wierszy Kochanowskiego zdają się świadczyć, że w wyobrażeniach poety tematyczna sfera dzieła pełniła także funkcje stylistyczne. Spróbujmy więc na początek z tej perspektywy spojrzeć na twórczość Kochanowskiego i opisać na podstawie wybranych wierszy tematyczne, a więc względnie niezależne od cech systemu językowego, właściwości stylów wielkiego i prostego. Pouczająca wydaje się z tego względu konfrontacja następujących zwłaszcza utworów: *Muzy z Marszałkiem*; pieśni zamykającej horacjański zbiór, a więc „Niezwykłym i nie leda piórem opatrzony...” (II, 24), z fraszką *Ku Muzom* (II, 29); popularnej pieśni o spustoszeniu Podola (II, 5) oraz monologu Ulissesa w *Odprawie posłów greckich* z pieśnią „Czołem za cześć, łaskawy mój panie sąsiedzie...” (I, 18); wreszcie — III chóru w *Odprawie* i *Trenu I* z monologiem Ulissesa w tymże dramacie i pieśnią o spustoszeniu Podola (II, 5). Tak ułożone grupy utworów dzięki pewnym podobieństwom dają się z sobą porównywać, co z kolei pozwala uchwycić zasadnicze z przyjętego tu punktu widzenia różnice.

Muzę i *Marszałka* określić by można — uciekając się do metafory — jako wariacje oparte na tych samych motywach, ale skomponowane w dwóch tonacjach: są to utwory autotematyczne, w których jednak wizerunek poety i refleksje o poezji ujęte zostały w sposób przeciwstawny i wypowiedziane w różnych intencjach. Różnice między tymi utworami można przedstawić w formie następującego ciągu opozycji: 1) napowietrzna wyspa szczęścia przeciwstawiona ziemi — wieś przeciwstawiona dworowi; 2) przyszłość przeciwstawiona chwili bieżącej — chwila bieżąca; 3) człowiek jako istota spokrewniona z bogami — człowiek jako twór „z gliny ulepiony”; 4) poeta nie podległy działaniu przypadku i przeciwstawiający się społeczności — poeta jako cząstka społeczności uwikłanej w działanie przypadku; 5) Homer, Pindar,

³¹ Jako przykład stylu, który w antyku nie posiadał wyznacznika tematycznego, podaje Patterson (*op. cit.*, s. 150—160) *celeritas*. Renesans nadał tej konwencji charakter figuratywny, łącząc z nią takie motywy, jak przemijanie, tryumf śmierci, „*carpe diem*”. Warto przy okazji dodać, że Kochanowski próbował pisać także w tym stylu, a co bodaj najciekawsze — poszukiwał rytmicznych jego wyznaczników. Szerzej kwestię tę będzie jednak można przedstawić w innej rozprawie.

Wergiliusz, Horacy jako poeci wzorowi — Tibullus; 6) bohaterowie antycznych eposów, bogowie i giganci — „dom”, czyli „społeczność wielu person w takowym budowaniu mieszkających i z sobą co dzień sprawę mających w rzeczach tych, których potrzebuje ułomność ludzka”³².

Pierwsze człony ułożonego tu ciągu reprezentują *Muzę* i wskazują pole tematyczne stylu wielkiego, drugie zaś — *Marszałka* i wskazują pole tematyczne stylu prostego (w jego wariacie poważnym). Do tych samych stylów odsyła też właściwy im, różny w każdym z utworów, sposób zorganizowania tematu: w *Muzie* poważna nagana przeplata się z postawą pochwalną, w *Marszałku*, jak na to dawno zwrócono uwagę³³, autotematyczna refleksja podporządkowana została deprecjacji, a więc usprawiedliwianiu.

Podobny charakter ma relacja między pieśnią „Niezwykłym i nie leda piórem...” a fraszką *Ku Muzom*: są to utwory autotematyczne, ale w pierwszym z nich poeta „ze dwojej złożony natury” wygłasza apoteozę samego siebie, w drugim zaś — dochodzi do głosu prośba zwrócona do zamieszkujących Parnas „Panien”:

Proszę, niech ze mną za raz me rymy nie giną,
Ale kiedy ja umrę, ony niechaj słyną. [w. 9—10]

Pieśń określają zatem reguły stylu wielkiego w jego pochwalnym wariacie, a fraszkę — stylu prostego w jego wariacie poważnym.

Skonfrontujmy kolejną grupę utworów: pieśń o spustoszeniu Podola i monolog Ulissego — z biesiadnym wierszem „Czołem za cześć, łaskawy mój panie sąsiedzie...”, aby uchwycić różnice między naganą utrzymaną w konwencjach stylu wielkiego a naganą podporządkowaną stylowi prostemu w jego odmianie komicznej. Owa chęć ganienia stanowi wspólną płaszczyznę wszystkich tych trzech utworów. W pieśni o spustoszeniu Podola oraz w monologu Ulissego atak na przeciwnika, chęć jego napiętnowania, ale zarazem i doprowadzenia do pozytywnej zmiany (nic jeszcze nie stracone), nie splata się z ośmieszeniem, jest to atak utrzymany w poważnym tonie, bezpośredni, nie przebiegający w środkach (należy do nich np. bolesna ironia), jednym słowem, jak w monologu Ulissego z III księgi *Iliady* — jest to mowa „śniegu nagłemu podobna”. W pieśni biesiadnej na odwrót: opowieść o sąsiedzkiej uczcie nabiera zabarwienia komicznego i cały wiersz zmierza do ośmieszenia przeciwnika. Zauważmy też, że każdy z tych utworów godzi w zjawiska o różnym ciężarze gatunkowym: w pieśni i w mowie Ulissego piętnuje się zaniedbanie obowiązków obywatelskich przez ludzi powołanych do ich wykonywania, w pieśni biesiadnej zaś — nadużycia obejmujące sferę życia codziennego. Różnice między tymi utworami sprowadzają się

³² Petrycy z Pilzna, *op. cit.*, s. 21.

³³ S. Lempicki, „*Marszałek*” i „*Muzy*”. W: *Renesans i humanizm w Polsce. Materiały do studiów*. Warszawa 1952.

faktycznie do różnic zachodzących między typem poważnej satyry Juwenalisa a ośmieszającej satyry Horacego, co w języku poety dałoby się określić jako mowa „śniegu nagłemu podobna” i mowa „łająca”.

Rozpatrywane przed chwilą monolog Ulissesa i pieśń o spustoszeniu Podola warto zestawić z inną grupą utworów: z III chórem *Odprawy* i *Trenem I*. Umożliwi to bowiem uchwycenie różnic tematycznych między gwałtowną naganą a stylem silnym, należącym do negatywnego członu stylu wielkiego. Cechy pierwszej grupy utworów zostały już wskazane — gwałtowność i bezpośredniość ataku łączy się tu z krytyką warstwy rządzącej, której niemoralność, egoizm i uchylanie się przed wypełnianiem obowiązków obywatelskich wywołują niepokój o przyszłość całego państwa. W stylu silnym obowiązywał analityczny i refleksyjny stosunek do przedmiotu przedstawienia, a w centrum rozważań miały pozostawać zjawiska, którym nie sposób było przeciwdziałać, przewyższały bowiem ludzką kondycję. Pewne fakty musiały się nieodwołalnie dokonać, wypowiadający usiłował określić się wobec nich, a najczęściej poszukiwał konsolacji. Stąd też w *Trenie I* śmierć stała się punktem wyjścia do zastanowienia:

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

— w pieśni chóru zaś przewidywanie nieuchronnego upadku Troi i analiza okoliczności do tego prowadzących zrodziła przekonanie, że

kto w krygi żądzą
Mógł ująć, w długim bezpieczeństwie
Dni swych używie [...] [w. 456—458]

3

W dotychczasowych wywodach wskazanie dla wierszy Kochanowskiego punktu odniesienia w postaci kilku różnych konwencji stylu opierało się jedynie na kryteriach tematycznych. One to właśnie pozwoliły w cechach *Muzy* i pieśni „Niezwykłym i nie lada piórem...” odnaleźć reguły stylu wyniosłego (*gravitas*), w *Trenie I* i w III chórze *Odprawy* — silnego (*vigor*), w monologu Ulissesa z dramatu poety i w pieśni o spustoszeniu Podola — gwałtownego (*vehementia*), a wszystkie te konwencje — przypomnijmy — wraz z trzema innymi wyznaczały skalę możliwych odcieni stylu wielkiego (*magnitudo*); wreszcie w pieśni „Czołem za cześć...”, we fraszce *Ku Muzom* oraz w *Marszałku* — reguły stylu prostego w jego bądź komicznej, bądź poważnej odmianie. Poruszyliśmy się przy tym na gruncie dość pewnym, mając do dyspozycji z jednej strony wypowiedzi samego poety, z drugiej — teoretyczny opis stylów zawarty w poetykach czy retorykach.

Czynnikami stylistycznie nacechowanymi były jednak, oczywiście, także właściwości innego rzędu, a obejmujące — jak była o tym mo-

wa — składnię, leksykę, figury poetyckie, organizację rytmiczną i dźwiękową utworu. Przystępując do analizy poezji Kochanowskiego w takich płaszczyznach i ujmując ją w kategoriach poetyki historycznej wkracza się raczej na grunt niepewny: brak tu jakichkolwiek komentarzy poety, tracić też mogą w dużym stopniu aktualność teoretyczne opisy stylu, które dotyczą przecież innych niż polszczyzna języków. Nie rozwiązują trudności dotychczasowe opracowania „języka” i „stylu” Jana Kochanowskiego (np. Wiktora Weintrauba, Stanisława Słońskiego, Stanisława Rosponda), jakkolwiek dostarczyły wielu interesujących danych.

Przedstawiona niżej próba charakterystyki językowych właściwości stylów wielkiego i prostego oparta zostanie na założeniu, że Kochanowski — podobnie jak poeci antyku i ich nowożytni naśladowcy w innych krajach europejskich — wykorzystał do uformowania tych odmian stylu przeciwieństwo rzeczownika i czasownika, podporządkowując styl wielki tokowi nominalnemu, a prosty — werbalnemu.

Rzeczownik i czasownik, pisał Émile Legrand, autor podręcznika francuskiej stylistyki, są takimi częściami mowy, które „stanowią na mocy samych praw myślenia dwa ośrodki przyciągania”.

Wydaje się, że wszystkie wyrazy danego języka są podzielone na dwa chóry, których zadaniem jest wykonywanie dwóch części jednej symfonii pod batutą dwóch dyrygentów: rzeczownika i czasownika³⁴.

W językoznawczych badaniach przeciwieństwo tych dwóch części mowy zostało dość szeroko wykorzystane do charakterystyki zarówno rozwojowych procesów języka, jak jego synchronicznej różnorodności. Autor cytowanych wyżej słów stwierdzał np., że francuszczyzna może być uznana za typ języka werbalnego w odróżnieniu od łaciny, która na jej tle określa się jako język nominalny, ponieważ „w odróżnieniu od łaciny język (francuski) dąży do nadania przewagi czasownikowi i jego grupie nad rzeczownikiem i jego grupą”³⁵.

Anna Wierzbicka opisując system składniowy XVI-wiecznej polszczyzny doszła do wniosku, że „składnia szesnastowieczna ma tendencję do przyznawania przewagi nad rzeczownikiem i jego grupą czasownikowi i jego satelitom gramatycznym”, a rozwój polszczyzny przebiegał „od przewagi konstrukcji werbalnych i hipotaksy międzyzdaniowej do przewagi konstrukcji nominalnych i wzrostu pojemności wewnętrznej zdania pojedynczego”³⁶.

Stylistyczną wartość ciężenia języka ku dwom biegunom odkryła antyczna retoryka. Renesans adaptując starożytne teorie do potrzeb

³⁴ E. Legrand, *Méthode de stylistique française à l'usage des élèves*. Paris 1957. Cyt. za: A. Wierzbicka, *System składniowo-stylistyczny prozy polskiego renesansu*. Warszawa 1966, s. 32.

³⁵ *Ibidem*, s. 33. Poza kontekstem francuszczyzny łacina uchodzi jednak za typowy okaz języka werbalnego.

³⁶ Wierzbicka, *op. cit.*, s. 33, 47.

twórczości w językach narodowych nie zapomniał o tej możliwości. W nurcie tradycji wywodzącej się z retoryki Hermogenesa za jedną z fundamentalnych właściwości stylu wielkiego uznano podporządkowanie się dyktatowi rzeczownika. Nominalny charakter poetyckiej mowy był na ogół rozpoznawany jako nasycenie wypowiedzi formami rzeczownikowymi oraz częściami mowy, które uchodziły w stosunku do nich za satelitarne, i na odwrót jako unikanie czasowników i pokrewnych im wyrazów. Sturm, wydawca i bodaj najbardziej wpływowy komentator pism hellenistycznego retora Hermogenesa, pisał np.: „im rzadsze są czasowniki, tym dostojniejsza jest mowa”³⁷.

Zdecydowanie werbalny charakter polszczyzny XVI-wiecznej, na który wskazują badania Wierzbickiej, musiał sprawiać, że podporządkowanie mowy poetyckiej tokowi nominalnemu oddalało ją od języka ogólnego, tendencja werbalna zaś na odwrót — zbliżała ją. Styl wielki pozostawał zatem w kolizji z naturalną skłonnością polszczyzny w. XVI, a prosty był z nią współbieżny.

W praktyce pisarskiej wybór między stylem wielkim a stylem prostym ujawniać się musiał w przewadze bądź kategorii rzeczownikowych, bądź też czasownikowych — i potwierdzenia tej przewagi można by oczekiwać od badań statystycznych. Wydaje się jednak, że wybór między tymi dwiema tendencjami stylistycznymi można także uchwylić poprzez obserwację konsekwencji, jakie niesie każda z nich wobec elementów składających się na całość utworu. Istnieje wyraźny związek pomiędzy każdą z tych tendencji a konstrukcją utworu w różnych płaszczyznach i każda z nich dyktuje niejako swoiste możliwości i stwarza swoiste ograniczenia w zakresie składni, repertuaru leksykalnego i wyboru figur poetyckich, nawet w zakresie budowy wiersza. W twórczości Kochanowskiego wiersz zdaje się jednak pozostawać poza zasięgiem opozycji rzeczownika i czasownika, jakkolwiek ma znaczenie stylotwórcze i uczestniczy w kształtowaniu odmian poetyckiej mowy. Całkowicie niezależnym elementem wobec obu tendencji była też dźwiękowa organizacja utworu, stanowiąc zresztą w wielu konwencjach czynnik stylistycznego nacechowania. Z tych też względów zarówno wiersz jak układ dźwięków nie będą tu w zasadzie objęte dalszymi obserwacjami.

Współzależność między konstrukcjami syntaktycznymi a tokiem nominalnym i werbalnym ustaliła Anna Wierzbicka. Tendencja nominalna — dowodzi autorka — pozostaje w przymierzu ze zdaniem o dużej pojemności wewnętrznej, tzn. posiadającym szereg elementów składowych i uruchamiającym bogate związki wewnętrznej zależności (wewnątrzzdaniowej hipotaksy). Tendencja werbalna zaś na odwrót: wy-

³⁷ Cyt. za: Patterson, *op. cit.*, s. 72: „*Quod rariora sunt verba, tot gravior est oratio*”.

maga zdań o małej pojemności wewnętrznej, ale o bogatej hipotaksie międzyzdaniowej — im więcej zdań, tym większa bowiem możliwość pojawienia się czasownika, a im prostsze składowe części zdania złożonego, tym bliższe sąsiedztwo tych części mowy.

Pojedyncze zdanie o bogatej hipotaksie wewnętrznej uważa się za odpowiednik zdania wielokrotnie złożonego, każdy bowiem element takiej konstrukcji to jakby potencjalne zdanie składowe hipotaktycznej serii.

Składnik zdania pojedynczego stanowi transform, rezultat transformacji nominalnej, zdania składowego³⁸.

A więc pojedyncze zdanie o dużej pojemności wewnętrznej to jakby zdanie wielokrotnie złożone, które chce się oderwać od toku werbalnego.

W twórczości Kochanowskiego zdanie pojedyncze o dużej pojemności wewnętrznej — w roli konstrukcji samodzielnej lub części wypowiedzenia złożonego — nie pojawia się zbyt często. Fakt ten można by wiązać z formą wiersza: rozmiar zdania ograniczają format sylabiczny (im jest dłuższy, tym łatwiej zmieści się w jego ramach rozbudowana konstrukcja) oraz strofa, choć oczywiście definitywnie nie uniemożliwiają rozbudowanej konstrukcji syntaktycznej (istnieją nie tylko długie wersy i strofy, ale także przerzutnie międzywersowe i międzystroficzne). Równocześnie jednak obok rzadkich pojedynczych zdań rozbudowanych używa Kochanowski nieporównanie częściej zdań złożonych o dużej krotności, a więc także rozbudowanej konstrukcji syntaktycznej. Jakkolwiek więc naturalnym niejako sojusznikiem takiej konstrukcji musiał być wiersz stychiczny o długim formacie, to jednak powściągliwości poety w posługiwaniu się pojedynczymi zdaniami rozbudowanymi nie sposób tłumaczyć ograniczającą rolą formy wierszowej. Wydaje się zatem, że powściągliwość ta wynikała przede wszystkim z werbalnego charakteru XVI-wiecznej polszczyzny.

Spośród utworów, których temat pozwolił związać je z określoną konwencją stylistyczną, zdania o relatywnie dużej pojemności wewnętrznej pojawiają się tylko w *Muzie*, w *Trenie I*, pieśni „Niezwykłym i nie leda piórem...” oraz w III chórze *Odprawy posłów greckich*. Jeszcze przed opisem tych konstrukcji zauważmy, że trzy pierwsze utwory operują raczej długim formatem sylabicznym (12- lub 13-zgłoskowcem), ale niesylabiczny i bezrymowy wiersz chóru, nie spotykany w całej staropolskiej poezji, nie może być żadną miarą uznany za format długi.

Pojawiające się w tych utworach rozbudowane konstrukcje składniowe są na ogół składowymi częściami hipo- lub parataktycznych serii. Ich pojemność stanowi konsekwencję rozbudowania grupy pod-

³⁸ Wierzbicka, *op. cit.*, s. 26—27.

miotu, złożonego z wielu członów, w których obrębie uruchomione zostały wewnątrzdzaniowe związki hipotaktyczne. Przy czym trzeba zauważyć, że tylko jeden składnik zdania złożonego odznacza się taką zwiększoną pojemnością i na jego to tle wszystkie pozostałe uchodzić mogą za nierozbudowane. Ten schemat składniowy zilustrować można zdaniem, które otwiera *Tren I*:

Wszystki płacze, wszyscy łzy Heraklitowe
 I lamenty, i skargi Symonidowe,
 Wszystkie troski na świecie, wszyscy wzdychania
 I żale, i frasunki, i rąk łamania,
 Wszystkie a wszyscy za raz w dom się mój noście,
 A mnie płakać mej wdzięcznej dziewczki pomoście,
 Z którą mnie niepobożna śmierć rozdzieliła
 I wszystkich moich pociech nagle zbawiła. [w. 1—8]

Całe wypowiedzenie, jak widać, składa się z czterech zdań zajmujących przestrzeń ośmiu wersów, przy czym pierwsze zdanie obejmuje aż pięć wersów, w pozostałych mieszczą się trzy dalsze zdania. Podobne konstrukcje występują w *Muzie* (w. 39—48) i w pieśni „Niezwykłym i nie leda piórem...” (w. 1—5, 17—20). Na tle takiego typu zdania rysuje się odrębność syntaktycznej konstrukcji pieśni „greckim chórom przyganiającej”. Trzy jej początkowe zdania mają niezłożony charakter, są to zdania pojedyncze, silnie jednak z sobą spojone należącym do grupy czasownikowej wskaźnikiem międzyzdaniowego zespolenia („Coś”, „Za którą”, „Toli”). Pierwsze z nich poprzedza przy tym trójczłonowa apostrofa, której przypisać można rolę podmiotu logicznego. Po apostrofie następuje rozbudowana grupa orzeczeniowa, a samo orzeczenie zajmuje tu miejsce finalne w zdaniu i zarazem w wersie (umieszczone w jego klauzuli). Dzięki poprzedzającej apostrofie ustanawia się jakby równowaga między pojemnością członu orzeczeniowego a podmiotowego. Dalsze dwa zdania zawdzięczają swoją pojemność już tylko rozbudowanej grupie orzeczenia, która odznacza się bogactwem elementów składowych i stopni wewnętrznej hipotaksy. W zdaniach tych — podobnie jak w inicjalnym — grupa orzeczeniowa wyprzedza samo orzeczenie umieszczone w pozycji finalnej zdania, a klauzulowej wersu. Mamy tu więc do czynienia z tzw. porządkiem antycypacyjnym, kiedy to zależne elementy wewnątrzdzaniowe wyprzedzają element nadrzędny, tzn. samo orzeczenie wyrażone w osobowej formie czasownika. Podobna konstrukcja uznana została w polszczyźnie za podstawę periodycznego zorganizowania mowy, okresu retorycznego. Antycypacyjny tok oraz związana z nim finalna pozycja orzeczenia sprawiają bowiem, że linearny porządek zdania zamienia się niejako w konstrukcję konfiguracyjną o szczególnej zwartości, która stanowi właśnie istotę periodu retorycznego³⁹. Orzeczenie uchodzi za najważniejsze słowo w zdaniu

³⁹ *Ibidem*, s. 50—59.

z punktu widzenia sensu całościowego, ponieważ dopiero wtedy konstrytuuje się on ostatecznie, kiedy pojawia się czasownik. Konstrukcja periodyczna zatem jakby wydłuża czas oczekiwania na orzeczenie, a więc i na ostateczny sens. Przypomnijmy zresztą dwa początkowe zdania tej pieśni:

O białoskrzydła morska pławaczko,
 Wychowanico Idy wysokiej,
 Łodzi bukowa, któraś gładkiej
 Twarzy pasterza, Pryjamczyka
 Mokrymi słonych wód ścieżkami
 Do przezroczystych Eurotowych
 Brodów nosiła!
 Coś to zołwicom za bratową,
 Córom szlachetnym Pryjamowym,
 Cnej Poliksenie i Kasandrze
 Wieszczej, przyniosła? [w. 424—434]

Wyróżniwszy te dwa typy wewnątrznie rozbudowanej konstrukcji zdaniowej — tj. zdanie o rozbudowanej grupie podmiotu i zdanie o rozbudowanej grupie orzeczenia — trzeba zauważyć, że podobna architektonika wnosila w obręb wypowiedzi pewne elementy nierównowagi: między grupą podmiotu a grupą orzeczenia, w przypadku zaś gdy zdanie było częścią złożonej konstrukcji syntaktycznej, dodatkowo jeszcze między zdaniami wchodzącymi w obręb wypowiedzenia, z których tylko jedno odznaczało się szczególnym stopniem rozwinięcia (obok cytowanego przykładu *Trenu I* przykładem podobnej konstrukcji może być zdanie zawarte w *Muzie*, w. 43—46).

Uprzywilejowanym miejscem występowania szczególnie rozbudowanego zdania pojedynczego często bywa inicjalna część wiersza. Pozostaje to w zgodzie z tendencją do gromadzenia szczególnie wyrazistych sygnałów metatekstowych na początku utworu, co z kolei służy projektowaniu postawy odbiorcy wobec tekstu. W utworach, które rozpoznane zostały jako określające się wobec reguł stylu wielkiego, wypowiedź nie rozpoczyna się od rozbudowanej grupy orzeczenia. Dobitnym tego dowodem jest zwyczaj otwierania utworu wielocłonową apostrofą. Wiąże się to z rzeczownikowym charakterem stylu wielkiego: jakkolwiek elementy budujące człon orzeczeniowy unikają czasowników (por. wyżej podany cytat), poddając się regule „im mniej czasowników, tym dostojniejsza jest mowa”, to jednak grupa orzeczeniowa jest naturalnym niejako sojusznikiem czasownika. W efekcie prowadzi to do napięcia między spodziewanymi formami werbalnymi a faktycznie występującą grupą wyrazów typu rzeczownikowego.

Wśród utworów, jakie tu rozpatrujemy, zasada obarczania początku wiersza szczególnie wyraźnymi sygnałami założonej konwencji nie spełnia się w *Muzie*. Mocno utrwalone w społecznej pamięci jej początkowe zdanie — „Sobie śpiewam a muzom” — ma kształt nie rozbudowanej

wewnętrznie konstrukcji i jako takie nie może być uznane za sygnał stylu wielkiego. Jest to jednak jeden z tych wielu utworów Kochanowskiego, w których przeplatają się różne style. W *Muzie* charakterystyczny dla typu satyry Juwenalisa styl gwałtownej nagany (*vehementia*) przeplata się ze stylem wyniosłym. Początkowa część utworu — w której, co warto tu przypomnieć, Tadeusz Sinko z właściwą sobie wnikliwością doszukał się reminiscencyj z VII satyry Juwenalisa⁴⁰ — ukształtowana została według reguł stylu gwałtownej nagany. Jakkolwiek wraz ze stylem wyniosłym i innymi odmianami należał on do nadrzędnej kategorii *magnitudo* i jak one wszystkie podlegał dyktatowi rzeczownika, to zarazem dyktat ten nie był tak przemożny jak w innych odmianach. Tu obowiązywała bowiem zwięzłość wypowiedzi i ona regulowała niejako wewnętrzną pojemność zdań. Stąd też w początkowej części *Muzy* — podobnie jak w monologu Ulissesa i pieśni o spustoszeniu Podola — nie ma tak rozbudowanych konstrukcji wewnętrzzdaniowych jak w dalszych partiach tego utworu czy też w *Trenie I* lub pieśni chóru, a więc w utworach określających się albo wobec stylu wyniosłego, albo silnego.

Składnia tych samych wierszy, nawiązujących do stylu gwałtownej nagany, w konfrontacji z *Marszałkiem*, pieśnią „Czołem za cześć...” czy fraszką *Ku Muzom*, tj. z utworami ukształtowanymi według reguł stylu prostego, który grawituje ku werbalności — ujawnia cechy zbliżające ją do innych odmian stylu wielkiego. Możliwe są tu zarówno zdania najprostsze (jak np. „skujmy” — w pieśni II, 5), jak i zdania o dużej pojemności (np. w monologu Ulissesa: „Jeden to marnotrawca umiał spraktykować, / Że jego wszeteczeństwa i łotrowskiej sprawy / Od małych aż do wielkich wszyscy jawnie bronią”, w. 486—488).

Werbalny charakter stylu prostego w płaszczyźnie syntaktyki poetyckiej ujawnia się w operowaniu zdaniami o małej pojemności, zestawianymi częściej parataktycznie niż hipotaktycznie (przy czym tzw. krotkość złożień wydaje się cechą nieznaczącą), jak np. w pieśni „Czołem za cześć...”: „Wszystko wadzi [...], Mieczysz głową i mniemasz [...]. Wyciskałeś talerze, wyciskasz i stołki” (w. 5—8). Na tle podobnych konstrukcji również zdanie ograniczone do jednego elementu — orzeczenia, pojedyncze (jak np. w *Marszałku*: „Musiem?”), czy też stanowiące część złożonego wypowiedzenia, przestaje być odczuwane jako krótkie. Nie mogą tu więc ukształtować się podobne co w stylu wielkim napięcia między grupą orzeczenia a podmiotu czy też między częściami wypowiedzenia złożonego, nie mówiąc już o konstrukcjach periodycznych z charakterystycznym dla nich antycypacyjnym porządkiem i finalną pozycją orzeczenia. Możliwości takich nie stwarzała też płaszczyzna międzyzda-

⁴⁰ T. Sinko, wstęp w: J. Kochanowski, *Pieśni i poematy*. Kraków 1927, s. 31. BN I 100.

niowych konstrukcji, ponieważ nawet w przypadku zdań wielokrotnie złożonych obowiązywała przewaga parataksy.

4

Od składni przejdźmy do leksyki. Styl wielki, o którym wiemy, że poddawał się dyktatowi rzeczownika i jego satelitów, mógł w obrębie tych właśnie kategorii gramatycznych wybierać słowa zwracające uwagę. W utworach powiązanych z tym stylem za słowa stylistycznie nacechowane można m. in. uznać obco brzmiące nazwy. Szczególną obfitością takiego słownictwa odznacza się *Muza*, w jej leksykalnym repertuarze wydzielić można kilka klas podobnych rzeczowników: imiona bogów, bohaterów antycznej epiki, poetów starożytności. Tym typem słów nasycona została także pieśń chóru, a zwłaszcza początkowa jej część („*Ida*”, „*Pryjamczyk*” „*Pryjamicze*”, „*Eurotowe*”, „*Poliksena*”, „*Kassandra*”), nie brak ich też w pieśni „*Niezwykłym i nie leda piórem...*”, gdzie występują w tej roli nazwy miejscowe i nazwy narodów.

Z kolei w utworach, które wybraliśmy do reprezentowania stylu opozycyjnego w stosunku do *magnitudo* i którym obca jest zarazem uległość wobec toku nominalnego, a więc w *Marszałku*, fraszce *Ku Muzom* oraz pieśni „*Czołem za cześć...*”, zaobserwować można daleko idącą powściągliwość w tej mierze. W *Muzie* i *Trenie I* wyliczał autor nazwiska m. in. pisarzy starożytnych: Maro, Homer, Heraklit, Simonides. W *Marszałku* pisząc o poecie starożytnym, którego rad by „w rymie naśladować”, nie wymienił jego nazwiska (choć uważny czytelnik może je i dziś ustalić), określał go: „ktoś”, „poeta mój”. Daleko idącą powściągliwość w posługiwaniu się nazwami własnymi można też zaobserwować w wierszu *Ku Muzom*, co jest tym bardziej charakterystyczne, że sam temat utworu podsuwał tu niejako podobne rzeczowniki.

Drugim typem słów stylistycznie nacechowanych i pojawiających się w utworach ukształtowanych według reguł stylu wielkiego, zwłaszcza w jego wariacie wyniosłym i silnym, a nie występujących w wierszach przystosowanych do tendencji werbalnej, są przymiotniki i rzeczowniki o niskiej frekwencji w języku codziennym. Zaliczyć tu trzeba nowo utworzone złożenia wyrazowe („*białoskrzydła*”, „*stokorodna*”, „*pełnostrzały*”, „*słodkobrzmiący*”, „*skrzydłonogi*”). Ich rola jako sygnałów stylu wielkiego polegała na tym, że będąc twórcami nowymi skupiały na sobie uwagę, ale i na tym, że jeden wyraz zawierał czasem dwa elementy powiązane z grupą rzeczownikową, a więc umacniał grafitowanie mowy ku nominalnemu tokowi. Warto może dodać, że w XVI w. uświadamiano sobie wartość takiego złożonego wyrazu, skoro Łukasz Górnicki podziwiał tych, co potrafią „ze dwu [słów] polskich jedno uczynić”⁴¹.

⁴¹ Ł. Górnicki, *Dworzanin polski*. Opracował R. Pollak. Wyd. 2, zmienione. Wrocław 1954, s. 83. BN I 109.

Do grupy słów stylistycznie nacechowanych należały także archaizmy. Występują one w grupie wierszy określających się wobec stylu wyniosłego i silnego. Zwrócili na nie — podobnie jak na wyrazy nowo utworzone — uwagę wszyscy dotychczasowi badacze języka i stylu Kochanowskiego. Jest jednak rzeczą szczególnie charakterystyczną, że zarówno archaizmy Kochanowskiego, jak jego neologizmy należą do kategorii rzeczownikowej.

W wierszach zbudowanych według reguł stylu prostego unikał poeta imion własnych o obcym brzmieniu, nie wprowadzał też w obręb tych utworów ani neologizmów, ani archaizmów. W zakresie zatem leksyki poetyckiej, podobnie jak w zakresie tematu i składni — style prosty i wielki pozostawały wobec siebie w stosunku maksymalnego oddalenia.

5

Figury poetyckie, w najbardziej potocznym odczuciu obok rymu uchodzące za znamienny rys poezji, w nowszych opracowaniach naukowych są często lekceważone. Zdecydowały o tym niewątpliwie te tradycje badawcze, w których analiza utworu zamieniała się w rejestr użytych figur, dając fałszywy obraz całości, nierównoważnej przecież z sumą jej elementów. Niektóre jednak prace poświęcone dawnej poezji zrobiły z analizy tropów poetyckich sensowny użytek.

Figury poetyckie — podobnie jak składnię i leksykę — można traktować jako wykładnik opozycji *nomen—verbum*, zatem jako funkcje stylu wielkiego bądź prostego.

Trzeba od razu stwierdzić, że w wierszach wybranych tu do reprezentowania mowy podporządkowanej czasownikowi i jego grupie daje się zauważyć duża powściągliwość w używaniu figur. Jest to zgodne z teoretycznym opisem stylu prostego, dopuszczającym tylko takie figury, które były właściwe mowie potocznej (np. anakolut). Wobec czego w dalszym ciągu przedmiotem uwagi będą głównie wiersze, których punktem odniesienia są reguły stylu wielkiego.

W bogatym repertuarze figur poetyckich znaleźć można całą serię konstrukcji jakby po to wypracowanych, by pomóc poetom w wyzwoleniu się spod przemożnego dyktatu czasownika. Spośród nich najczęstsze zastosowanie u Kochanowskiego mają: wieloczłonowa apostrofa, różne odmiany zeugmy, katalog, poliptoton, epitet.

Z nominalnym charakterem stylu wielkiego związana była wieloczłonowa apostrofa. Porównajmy dwie jej konstrukcje — w *Muzie*:

O panny, o Jowiszów, o pięknej Pamięci
Cny narodzie! [...] [w. 38—39]

i we fraszce *Ku Muzom*:

Panny, które na wielkim Parnazie mieszkacie,
A ippokreńską rosą włosy swe maczacie, [w. 1—2]

— by zauważyć nie tylko przeciwieństwo: jedno- i wieloczłonowość, ale nade wszystko fakt, jak dalece wieloczłonowość wiąże się z tokiem nominalnym i sprzyja mu: apostrofa w *Muzie* ulega całkowicie dyktatowi rzeczownika (zbudowana została wyłącznie z wyrazów należących do tej grupy), we fraszce — czasownika (zwięzłość apostrofy prowadzi do rozwinięcia jej niejako w dwa nie rozbudowane szerzej zdania paratactyczne).

Podobnie jak wieloczłonowa apostrofa z tokiem nominalnym — a przeto i ze stylem wielkim — związane wydają się różne formy zeugmy. Istota jej polega bowiem na redukcji orzeczenia, tzn. na podporządkowaniu wieloczłonowej grupy podmiotu lub dopełnienia jednemu orzeczeniu. Umożliwia to zbudowanie zdania o przewadze form rzeczownikowych. Kilkakrotnie użył Kochanowski zeugmy w *Muzie* (ale występuje ona i w innych utworach analizowanej grupy). Zacytujmy wzięty z tego wiersza przykład mesozeugmy, odmiany tej figury nazwanej tak z uwagi na miejsce, jakie w porządku zdania zajmuje forma „ściągniętego” orzeczenia:

w elejskim prochu sławnych zapasników
Nie zamilczał i skrzydłonogich zawodników [w. 79—80]

W dwuwierszu tym zawarte zostało peryfrastyczne określenie Pindara, autora olimpijskich epicedionów. Warto w tym miejscu przypomnieć, w jaki sposób w stylu prostym dokonywać się mogła ta sama operacja, tzn. zastąpienie nazwiska opisem. Przykładu dostarcza *Marszałek*, którego dwa następujące wersy:

Tak poeta moj śpiewa, a znam i po rymie,
Ze sam roli nie orał ani siadał w dymie [w. 53—54]

przywoływać mają nazwisko rzymskiego elegika — Tibullusa.

Występujące u Kochanowskiego poliptotony, powtarzanie tego samego rzeczownika w różnych przypadkach, nie mają charakteru rozbudowanego, jeśli porównać je np. z kształtem tej figury u poetów barokowych (np. w wierszach J. A. Morsztyna: *Zapust. Vannegiar d'una innamorata*). Polegają na zestawieniu obok siebie tego samego rzeczownika w dwóch różnych przypadkach: „Góry na góry kładąc” (*Muza*, w. 47), „rozbojce / Rozbojca znidzie” (III chór, w. 459—460). Podczas gdy poliptoton pozostaje u Kochanowskiego wyraźnie na usługach toku nominalnego (*nb.* u Morsztyna wiązał się z refleksją nad omylnością podobieństw), to paronomazja — należąca do tej samej grupy figur — wytycza granice wersowe w niesylabicznym i bezrymowym wierszu III chóru:

Śmierci podległy nieśmiertelne
Uznawca twarzy rozeznawał? [w. 443—444]

Katalog, czyli wyliczenie nazw „bogów, słynnych mężów, miast, ludów, prowincji, królestw, gór, rzek” (jak pisał XVI-wieczny teoretyk

włoski)⁴², to także figura sprzyjająca tendencji nominalnej i stylowi wielkiemu (szczególnie często występuje przeto w eposie — nawet w *Panu Tadeuszu*). Przykłady użycia tej figury w wierszach Kochanowskiego respektujących normy stylu wielkiego zostały już wskazane przy omawianiu właściwości leksykalnych.

W tym miejscu warto zwrócić uwagę, że niektóre konstrukcje katalogowe zostały przez Kochanowskiego wykorzystane w sposób maksymalnie niejako sprzyjający manifestacji toku nominalnego. Mianowicie ten sam odcinek tekstu, który zawierał katalogowe wyliczenie, podlegał dodatkowo innej jeszcze zasadzie uporządkowania. Np. w pieśni „Niezwykłym i nie leda piórem...” katalog złączony został z zeugmą, a więc figurą równie jak on sprzyjającą tokowi nominalnemu:

O mnie Moskwa i będą wiedzieć Tatarowie,
I różnego mieszkańcy świata Anglikowie;
Mnie Niemiec i waleczny Hiszpan, mnie poznają,
Którzy głęboki strumień Tybrowy pijają. [w. 17—20]

W *Muzie* natomiast w tym samym odcinku tekstu spotykamy nie tylko katalog i zeugmę, ale także paralelną budowę wersów — chiasyczną serię zestawień epitetu z rzeczownikiem:

Jako skrzętny Encelad, Mimas niezmierny,
Zuchwalec Porfyrijon, Retus nieskrócony,
Dziewięsił Brijareus i Tyfon storęki
Chcieli z drugimi braty do nieba przedzięki, [w. 43—46]

Podczas gdy przedstawione wyżej figury w relacji do przeciwieństwa *nomen—verbum* układały się w kształt: występowanie (styl wielki) — niewystępowanie (styl prosty), to żadna z tendencji nie wykluczała epitetów.

Epitetami u Kochanowskiego zajmował się Wiktor Weintraub, stwierdzając, że „jest ich zbyt mało, aby można było mówić o jakimś programowym użyciu”, a dobór epitetów wskazuje na „niemoc plastycznej wyobraźni poety”⁴³. Wydaje się jednak, że wbrew twierdzeniu znakomitego uczonego epitetu te rozpatrywane jako funkcje stylu werbalnego i nominalnego zdają się dowodzić całkiem „programowego” użycia: inny jest ich udział i charakter w stylu wielkim, a inny w prostym. W *Marszałku*, w pieśni „Czołem za cześć...” czy we fraszce *Ku Muzom* zwraca uwagę tendencja do używania pojedynczych epitetów oraz brak bezpośredniego sąsiedztwa grup złożonych z rzeczownika i epitetu. Obie te zasady ulegają niejako zawieszeniu, gdy w roli epitetu

⁴² B. Partenio, *Della imitatione poetica*. Cyt. za: Patterson, *op. cit.*, s. 72.

⁴³ W. Weintraub, *Styl Jana Kochanowskiego*. W: *Rzecz czarnoleska*, s. 121, 114.

występuje zaimek, współpracująca z czasownikiem kategoria gramatyczna. We fraszce *Ku Muzom* mamy więc dwie grupy złożone z rzeczownika i epitetu, ale raz w roli tej pojawia się zaimek („I i p p o k r e ń s k ą r o s ą w ł o s y s w e m a c z a c i e”, w. 2), a w pieśni „Czołem za cześć...” odnajdujemy konstrukcję z podwójnym epitetem i znowu w roli tej pojawia się zaimek („Bo ja w t y m p i w i e t w o i m r o z k o s z y n i e c z u j ę”, w. 11).

W grupie wierszy reprezentujących tendencję nominalną występują szeregi epitetowe złożone z dwóch lub trzech członów: „piorun niezgaszony, / Niepochybnny, niezłomny” (*Muza*, w. 58—59), „łacińskich słodko-brzmiących nici” (w. 86). Nie mniej znaczący od szeregów epitetowych wydaje się w tych utworach sposób zestawiania obok siebie grup wyrazowych złożonych z rzeczownika i przymiotnika. Takie grupy stwarzają bowiem możliwość różnorodnych połączeń — np. chiastycznego: „wdzięczny głos z gęśłami mownymi” (*Muza*, w. 41), „Cnej Poliksenie i Kasandrze / Wieszczej” (III chór, w. 9), czy anaforycznego: „Wszytki płacze, wszytki łyż” (*Tren I*, w. 1). Grupom takim narzuca też czasem poeta porządek niezgodny z więziami znaczeniowymi, ale odpowiadający reprezentowanym przez wyrazy kategoriom gramatycznym, przy czym terenem takiego eksperymentu bywa jednostka wierszowa — wers: „Mokrymi słonych wód ścieżkami” (III chór, w. 428). Prowadzi to oczywiście do szyku przestawnego, który stanowi naczelną bodaj regułę *circumductio*.

Dystans dzielący styl wielki od stylu prostego zaznacza się także w sposobie używania utartej frazeologii. Biesiadna pieśń „Czołem za cześć...” chętnie operuje gotowym materiałem: zleksykalizowanymi konstrukcjami („wojna bez wici”, „mucha na nos padła”, „z mózgu oszaleć”, „rycerz, co piwo usiecze”), które, warto dodać, mają często charakter przekleństw („smród w gębę”, „trąd na twarz”), co niewątpliwie wiąże się z nazwą, jaką nadał Kochanowski tego typu mowie — „mowa łąjąca”. Jako szczególny odpowiednik takich zwrotów traktować też trzeba pojawiające się w tym utworze incipity popularnych pieśni („Chciejże pomnieć a dobrze baczyć, namilejsza!”, „W czerwonej czapce chodził”).

Utarta frazeologia jest także tworzywem pieśni utrzymanej w konwencjach satyry Juwenalisa — o spustoszeniu Podola („Polak mądr po szkodzie”, „i przed szkodą, i po szkodzie głupi”, w. 45, 48). Wprowadzeniu tej frazeologii w obręb utworu towarzyszą we wszystkich przypadkach sygnały przytoczenia („rym”, „Nowa przypowieść”, w. 45, 47). Dzięki nim wypowiadający dystansuje się wobec mowy potocznej, czego wymagał styl wielki. W pieśni biesiadnej sygnały przytoczenia nie pojawiają się, w ten sposób mówca określa się jako użytkownik mowy potocznej, reprezentant ogółu, „jeden z wielu”.

Przedstawiona wyżej próba opisu stylów gwałtownego, silnego i wyniosłego, a więc trzech odmian negatywnego wariantu retoryki popisowej, oraz stylu prostego, połączonego bądź z satyrą, bądź z postawą deprekacyjną, nie wyczerpuje, jak to sygnalizowano na wstępie, całego wachlarza stylistycznych odcieni mowy poetyckiej, których wzory stworzył Kochanowski. Odkładając omówienie innych odmian do odrębnej rozprawy, warto już teraz pokusić się o wstępne uogólnienie. Będzie ono miało charakter nienaukowego przypisu do jednego z najbardziej błyskotliwych i głębokich zdań, jakie dotąd wypowiedziano o twórczości klasyka polskiego renesansu. Oto Giovanni Maver wygłaszając na sesji naukowej z okazji 400-lecia urodzin poety referat o jego „oryginalności” stwierdził:

[poezja Kochanowskiego] w znacznej części nie jest niczym innym jak wyrazem stanu kultury, który on w sobie pracowicie wytworzył [...]. Nie tracąc z oczu różnic, zachodzących między literaturą francuską a literaturą polską XVI w., można powiedzieć, że przykładem podobnym jest twórczość Ronsarda, który również w poezji swej wyraża nie tyle osobistą wizję świata i własne stany ducha, co raczej pewien stan kultury⁴⁴.

W owym „stanie kultury” reprezentowana być musiała także kategoria stylu poetyckiego. Jej działanie porównać można do matrycy, która własnych kształtów użycza materii. Mając do dyspozycji cały arsenał takich matryc-wzorów poetyckiej mowy, tworzył Kochanowski coraz to inne światy. „Mieniać się” — jak antyczny Proteusz w jednej z jego fraszek (III, 1) — „to w smoka, / To w deszcz, to w ogień, to w barwę obłoka”, przyjmował też coraz to inne punkty obserwacji: w *Muzie* np. jako żyjący na platońskiej wyspie szczęścia *alter deus* z nieukrywaną pogardą spoglądał na ziemską krzątanicę ludzi, ale w *Marszałku* sam się znajdował pośród krzątającego się zapobiegliwie tłumu; w pieśni o spustoszeniu Podola groził „wieczną sromotą” szlachcie uchylającej się od wypełniania kardynalnych obowiązków wobec ojczyzny, ale w *Marszałku* wątpił, by gorliwość w tej mierze mogła narzucić historii kształt pożądany przez jednostkę.

Zawarte w poetyckim dorobku Kochanowskiego antynomie postaw, sądów o świecie i nadawanych mu form, większe „aniżeli w marzeniach romantyków”, jak pisał przed laty Waclaw Borowy⁴⁵, sugerują, że wyrazić siebie, „własne stany ducha” — znaczyło dla poety opisać świat

⁴⁴ G. Maver, *Oryginalność Kochanowskiego*. W zbiorze: *Pamiętnik Zjazdu Naukowego im. Jana Kochanowskiego*. Kraków 1931, s. 201.

⁴⁵ W. Borowy, *Kamienne rękawiczki*. W: *Studia i rozprawy*. T. 1. Wrocław 1952, s. 5. Antynomiom w poezji Kochanowskiego poświęcił całe swoje studium, dostrzegając w nich odbicie przezuwanej przez poetę wewnętrznej sprzeczności natury ludzkiej.

na tyle różnorodnie, na ile pozwalał mu na to „stan kultury”, jaki „on w sobie pracowicie wytworzył”⁴⁶.

Treny dowodzą jednak, że nie była to jedyna odpowiedź na pytanie o możliwość utrwalenia własnej osobowości w dziele sztuki, jakiej udzielił poeta, „co nad wszystkie insze przodkował barzo”.

⁴⁶ W. Weintraub w artykule *Polski i łaciński Kochanowski: dwa oblicza poety* (w: *Rzecz czarnoleska*) próbował ustalić, jakie „wizje świata” mógł przedstawić Kochanowski w łacińskiej, a jakie w polskiej poezji.