

Stanisław Grzeszczuk

"Wszyscy w niepewnej gospodzie mieszkamy..." : poetyka i filozofia "Pieśni IV" z "Fragmentów" Jana Kochanowskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 70/1, 31-52

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.

STANISŁAW GRZESZCZUK

„WSZYSCY W NIEPEWNEJ GOSPODZIE MIESZKAMY...”

POETYKA I FILOZOFIA „PIEŚNI IV”
Z „FRAGMENTÓW” JANA KOCHANOWSKIEGO

Pamięci Kazimierza Wyki

Poezja Kochanowskiego jest zwodniczo prosta. Klasy-
cystyczna poetyka, której hołdował, wymagała ukrywania
przed czytelnikiem warsztatowego aspektu poezji. Celem
jej było wywołanie wrażenia dykcji naturalnej, przejrzystej
i stworzenie iluzji, że poecie przyszła ona gładko, bez wy-
siłku. [...] Trzeba bardzo starannej lektury i pewnego wy-
siłku wyobraźni, aby móc uświadomić sobie, jak starannie
i precyzyjnie dykcja poetycka Kochanowskiego jest zorga-
nizowana¹.

1

Jana Kochanowskiego *Pieśń IV* („Kiedy by kogo Bóg był swymi
słowy / Upewnił...”) ze zbioru *Pieśni kilka*, której wers 10 użyczył na-
szemu studium formuły tytułowej, wzbudza żywe zainteresowanie
w trzech przyległych do siebie płaszczyznach: filologicznej, filozoficz-
nej i poetyckiej. Ogłoszona we *Fragmentach, albo Pozostałych pismach*
Jana Kochanowskiego (1590), wyłączona więc przez czarnoleskiego mi-
strza z *Pieśni ksiąg dwoich* (1586), *Pieśń IV* skazana została przez poetę
jeśli nie na zapomnienie zupełne, to w każdym razie na drugorzędność.

Werdyktowi temu oparł się, bodajże jako jedyny, XVII-wieczny
wielbiciel „rodzimego, polskiego Horacjusza” — Maciej Kazimierz Sar-
biewski. W swoich wykładach z teorii poezji wielokrotnie cytował on
i komentował teksty Kochanowskiego, widząc w nim twórcę równego
starożytnym klasykom, przewyższającego zaś najznakomitszych auto-
rów nowożytnych piszących w językach narodowych²:

¹ W. Weintraub, „Fraszka” w tragicznej tonacji. W: *Rzecz czarnoleska*.
Kraków 1977, s. 304.

² Zob. J. Pelc, *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej (od XVI do
połowy XVIII w.)*. Warszawa 1965, s. 72—74.

Jan Kochanowski [...] przewyższa ich [tj. m. in. Petrarke, Dantego, Mari-niego i Ronsarda] wytwornością mowy polskiej, powagą myśli, doborem in-wencji, zwłaszcza obrazowej, wreszcie pewną tężyzną. Oni bowiem mają styl przeważnie ponętny i więcej powabny niż energiczny, w porównaniu ze sta-rożytnością przesadny w ogóle, by nie rzec: młodzieńczy, nasz natomiast Ko-chanowski osiągnął siłę i energię stylu starożytnego, najszcześniejszego ze wszystkich. I naprawdę, gdy biorę pod uwagę rzadką i poważną inwencję, mistrzowską dyspozycję, w miarę wykwinny i swobodny styl, nie znajduję w całej starożytności niczego, czego by on znakomicie nie zastosował³.

W takim kontekście przytoczenie pierwszych dziesięciu wersów *Pieśni IV* nabiera mocy oceny najwyższej: obowiązuje ona nie tylko wobec całokształtu twórczości autora *Trenów*, ale i wprost odnosi się do interesującej nas pieśni. Sarbiewski, omawiając w traktacie *Charak-tery liryczne, czyli Horacjusz i Pindar* poetyckie sposoby wywoływania wzruszenia, fragmentem *Pieśni IV* ilustrował jeden z nich:

VIII sposób jest piękny i odpowiada raczej łagodniejszym uczuciom. Można go nazwać pozycją warunkową, gdy poeta pod wpływem jakiegoś uczucia życzy sobie czegoś, czego pora już minęła albo co się stać nie może⁴.

Dodajmy, że to nie tylko wyraz uznania, tym dobitniejszy, że przy-kład z *Pieśni IV* jest tu jedyny i zdaniem staropolskiego teoretyka Poe-zji najzupełniej wystarczający dla objaśnienia omawianej figury poetyc-kiej, ale zarazem pierwsza naukowa interpretacja struktury artystycz-nej i sensu utworu Kochanowskiego. Znamienny jest także rozmiar cy-tatu: trzy pierwsze tercyny oraz pierwszy wers czwartej; wielkość cy-tatu tłumaczy się, co prawda, na tle układu rymów w strofie tercynowej (*aba, bcb, cdc, d*) — w. 10 rymuje się z w. 8, równocześnie jednak zna-komicie określa właściwości struktury i dynamiki pieśni Kochanowskie-go (co zapewne musiał Sarbiewski dostrzec): w. 10 pozostaje bowiem w zasadniczej opozycji wobec pierwszych dziewięciu, stanowiąc jedno-cześnie ich intelektualną i poetycką pointę.

Dzieje badań nad twórczością Kochanowskiego wskazują, że w prze-ciwieństwie do Sarbiewskiego historycy literatury degradacyjną wobec *Pieśni IV* decyzję poety w pełni respektowali, obdzielając ten utwór na-der skąpymi i niezupełnie nawet sensownymi wzmiankami⁵.

³ M. K. Sarbiewski, *Wykłady poetyki. (Praecepta poetica)*. Przełożył i opracował S. Skimina. Wrocław 1958, s. 38—39. BPP, B 5.

⁴ *Ibidem*, s. 44.

⁵ Zob. A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*. Przełożył L. Płoszewski. W: *Dzieła*. Wyd. Jubileuszowe. T. 9. Warszawa 1955, s. 136. — T. Sinko, wstęp w: *J. Kochanowski, Pieśni i wybór innych wierszy*. Kraków 1927, s. LXII. BN I 100. Wyd. 2, przejrzane: Wrocław 1948, s. LVIII. — S. Windakiewicz, *Jan Kochanowski*. Kraków 1930, s. 177—178. — M. Eustachiewicz, *Strofa trójwersowa*. W zbiorze: *Strofika*. Wrocław 1964, s. 103—104. — M. Brahmaer, *Tercyny Jana Kochanowskiego*. W zbiorze: *Europejskie związki literatury polskiej*. Warszawa 1969, s. 31—35. — M. Dłuska, *Dookoła Piotra Kochanowskiego prze-kładu „Jerozolimę wyzwolonej”*. (Sprawa oktawy). W: *Studia i rozprawy*. T. 2. Kraków 1970, s. 88—89.

Pytanie o przyczyny tej degradacji i jej zasadność (lub bezzasadność) zasługuje przynajmniej na rozpatrzenie. Tym bardziej że, jak sądzę, *Pieśń IV* należy do najciekawszych i najbogatszych zarazem w formule artystycznej utworów Kochanowskiego, dobitnie charakteryzuje warsztat poetycki i filozofię życiową najznakomitszego poety polskiego renesansu z ostatniego okresu jego twórczości. Przeprowadzenie dowodu słuszności tego właśnie twierdzenia jest też głównym celem podjętej tu próby interpretacji *Pieśni IV*.

Przyczyn własnej decyzji Kochanowski, rzecz oczywista, nigdzie nie objawił *expressis verbis*. Nie da się też ich zrekonstruować z nazbyt w tym przypadku ogólnych wypowiedzi wydawcy, Jana Januszowskiego, z jego listów dedykacyjnych do zbiorowego wydania dzieł poety *Jan Kochanowski* i do *Fragmentów, albo Pozostałych pism*. W związku z tym skazani jesteśmy na domysły i hipotezy. Te były już niejednokrotnie w dotychczasowych badaniach formułowane. Stanisław Windakiewicz, który *Pieśni IV* najwięcej uwagi poświęcił i z najwyższym zachwytem się o niej wyrażał, sądził, że o wyłączeniu jej z przygotowywanego do druku zbioru *Pieśni* zadecydowały względy formalno-wersyfikacyjne:

Pisana rzadką u Kochanowskiego tercyną, może być, że dlatego wykluczona została z głównego zbiorku pieśni. Forma wybitnie włoska nie zgadzała się z zwrotkami tam użytymi⁶.

Inaczej Tadeusz Sinko, który skłonny byłby uzasadnić decyzję Kochanowskiego religijnym charakterem *Pieśni IV*:

Horacjański i elegijny charakter większości *Pieśni* Kochanowskiego wymagał, by dla czystości stylu nie umieszczać wśród nich utworów religijnych, zawierających pojęcia nie antyczne⁷.

Bardziej rozbudowaną hipotezę w tej sprawie przedstawił Sinko w głośnym szkicu *Sumienie artystyczne Kochanowskiego*. Dowodził mianowicie, że „Kochanowski od młodości zamierzał, jak jego wzór, Horacy, wydać kiedyś cztery księgi *Pieśni*”, z tego potrafił zrealizować w pełni tylko połowę zamierzenia w postaci *Pieśni ksiąg dwoich*. Mają one charakter horacjański, który by poeta „zatrzymał i w dwóch dalszych księgach (próbkę poznaliśmy z frg. IV)”, ale — jak pisał Januszowski — „za żywota swego nie mógł rzeczy swych do tego końca przywieść, jako chciał i umiał”⁸. Przypadkiem czy nie przypadkiem włączył Sinko do tych rozważań interesującą nas *Pieśń IV* z *Fragmentów*. Może to być ostatecznie zwykła pomyłka drukarska, uprzednio bo-

⁶ Windakiewicz, *op. cit.*, s. 177.

⁷ Sinko, *op. cit.*, s. LVIII.

⁸ T. Sinko, *Sumienie artystyczne Kochanowskiego*. W zbiorze: *Pamiętnik Zjazdu Naukowego im. Jana Kochanowskiego w Krakowie 8 i 9 czerwca 1930*. Kraków 1931, s. 193—194.

wiem wcale nie pisał o „fragmencie IV” lecz o *Pieśni III* („Oko śmiertelne Boga nie widziało...”), która stanowi — zdaniem Sinki — horacjańską przeróbkę⁹ hymnu *Czego chcesz od nas Panie...*, nie wykończoną wszakże ostatecznie i nie oszlifowaną pod względem artystycznym.

Niedoskonałość artystyczna mogłaby być racjonalną przyczyną wyłączenia utworu z edycji zbiorowej i przesunięcia go, po ewentualnej obróbce literackiej, do planowanych (?) dwóch ksiąg dalszych. Czy jednak zarzut taki może dotyczyć *Pieśni IV*?

Odpowiedzi na to pytanie nie znajdujemy w stanie badań, nader fragmentarycznych w odniesieniu do tej pieśni i nazbyt ogólnikowych w zakresie ocen artystycznych. Zarzut niedoskonałości artystycznej nie został postawiony wobec *Pieśni IV*, chyba że upatrywać go w zdaniu Mieczysława Brahmra, iż „IV pieśń *Fragmentów* [...] nie kryje w sobie bardziej wyszukanych chwytów”¹⁰. Ale też nie została ujawniona jej artystyczna doskonałość, finezja i precyzja poetyckiej architektury tekstu.

2

Zacznijmy od sprawy podstawowej w niniejszej analizie, tj. od lektury tekstu *Pieśni IV*:

I	1	Kiedy by kogo Bóg był swymi słowy	
		Upewnił,/ że miał czasu wszelakiego	
		Strzec od złych przygód/ jego biednej głowy,	
2	Miałby przyczynę / żałować się swego		
	Nieszczęścia,/ płacząc,/ że mu się nie zostało		
	Dosyć / tak zacnej obietnicy Jego,†		
3	Ale że Bogu z nami się nie zdało		
	Tak postępować, próżno narzekamy,		
	Ze się co przeciw myśli nam przydało. †		
II	4	Wszyscy w niepewnej gospodzie mieszkamy,	
		Wszycyśmy pod tym prawem się zrodzili,/	
III	5	Na tym rzecz wszytką,/ zebysmy nosili	
		Skromnie,/ cokolwiek na człowieka przyjdzie,	
		A w niefortunie nazbyt nie tesknili.†	
		6	Płacz / albo nie płacz,/ z drogi swej nie zydzie
		Boskie przejrzanie,/ próżno się kto zdziera;	
7	Niewola ciągnie,/ choć kto nierad idzie.†		
		7	Nadzieja dobra serca niech podpiera;

⁹ Jest to raczej horacjański wariant, jeśli nie brulionowa wersja czy też pierwotny szkic pieśni *Czego chcesz od nas, Panie...* (zob. J. Pelc, *Wiersze Jana Kochanowskiego w rękopisie Osmólskiego a wczesne wydania hymnu „Czego chcesz od nas Panie, za twe hojne dary”*. „Archiwum Literackie” t. 16 (1972), s. 63—64).

¹⁰ Brahmmer, op. cit., s. 33.

Zaż to,/ że źle dziś,/ ma źle być i potym??
 Jedenże to Bóg,/ co i chmury zbiera,||
 I co rozświeca niebo słońcem złotym.†¹¹

Tekst powyższy opatrzony został znakami przestankowymi dwojakiiego rodzaju, odwołującymi się do dwóch różnych systemów interpunkcyjnych, obecnego i staropolskiego. Zwięźle ujmuje różnice pomiędzy tymi systemami Stanisław Furmanik w studium *O interpunkcji w drukach staropolskich*:

Dzisiejszy nasz system interpunkcyjny uwzględnia w zasadzie tylko działy syntaktyczno-logiczne, działy zaś intonacyjne o tyle, o ile pokrywają się one z działami syntaktyczno-logicznymi. System interpunkcji XVI w. odwrotnie: uwzględnia w zasadzie tylko działy intonacyjne i o tyle działy syntaktyczno-logiczne, o ile pokrywają się one z działami intonacyjnymi¹².

Pierwszy typ znakowania nie wymaga, w odniesieniu do przytoczonego wyżej tekstu *Pieśni IV*, żadnego komentarza, poza uwagą, że interpretacja składniowa tekstu zgodna jest tutaj tylko ogólnie z najnowszymi przedrukami tej pieśni, różni się bowiem od nich w szczegółach tak istotnych, jak np. umieszczenie przecinka po w. 6 zamiast powszechnej w innych wydaniach kropki¹³, będącej ewidentną pozostałością kropki w edycjach staropolskich; tam wszakże odgrywa ona rolę najzupełniej odmienną, nie związaną z budową logiczno-składniową tekstu, lecz z jego rozczłonkowaniem intonacyjnym.

Wyjaśnienia natomiast wymaga drugi typ interpunkcji. Odpowiada on we wszystkich szczegółach przestankowaniu pierwodruku pieśni we *Fragmentach*, albo *Pozostałych pismach* Jana Kochanowskiego. Interpunkcja staropolska, jak powiedziano, ma charakter intonacyjny, wskazuje więc przede wszystkim na sposób dźwiękowej realizacji tekstu, a na dalszym dopiero planie na jego logiczne powiązania. Różni się ona nadto od dzisiejszej także zasobem i kształtem znaków przestankowych. Poza sporadycznym pytajnikiem występują w tej interpunkcji trzy podstawowe znaki: ukośna kreska, dwukropka i kropka, którymi oznaczone są „trzy zasadnicze działy intonacyjne: dział hierarchicznie najniższy” za pomocą kreski, „dział średni” — dwukropka i „dział naj-

¹¹ J. Kochanowski, *Fragmenta, albo Pozostałe pisma*. Kraków 1590, s. 17—18. Egz. Bibl. TPN w Poznaniu, sygn. 31023.

¹² S. Furmanik, *O interpunkcji w drukach staropolskich*. „Pamiętnik Literacki” 1955, z. 4, s. 431.

¹³ Zob. np. J. Kochanowski, *Pieśni i wybór innych wierszy*. Opracował T. Sinko. Wrocław 1948, s. 174—175. BN I 100. — J. Kochanowski, *Pieśni*. Opracowała L. Szczerbicka-Słęk. Wyd. 3, zmienione. Wrocław 1970, s. 121—122. BN I 100. — J. Kochanowski, *Treny*. Opracował J. Pelc. Wyd. 13, zmienione. Wrocław 1972, s. 104—105. BN I 1. — J. Kochanowski, *Dzieła polskie*. Opracował J. Krzyżanowski. Wyd. 8. T. 2. Warszawa 1976, s. 32—33 (dopiero w tym wydaniu po w. 6 umieszczony został przecinek).

wyższy” — kropki. Aby uniknąć mylących sugestii płynących z graficznej tożsamości kropki czy dwukropka w obydwóch systemach interpunkcyjnych i naśladując postępowanie Furmanika w cytowanym wyżej studium, dwukropek zastąpiliśmy dwiema kreskami pionowymi, a kropkę znakiem \top . Kreska ukośna, dwie kreski pionowe i znak \top tworzą „uogólnioną, ale zasadniczą charakterystykę hierarchii znaków szesnastowiecznych jako graficznych sygnałów hierarchii działów intonacyjnych”¹⁴.

3

Mówiło się wyżej o architekturze tekstu *Pieśni IV*. Jest ona widoczna na wielu planach. *Pieśń IV* liczy siedem zwrotek, rozpada się zaś na trzy części, z których pierwsza i trzecia równe są co do długości, środkowa zaś stanowi w tym układzie niejako oś symetrii. W schemacie liczbowym przedstawia się to następująco:

liczba strof: 3 (2+1) — 1 — 3 (2+1)

liczba wersów: 9 (6+3) — 3 — 10 (6+4)

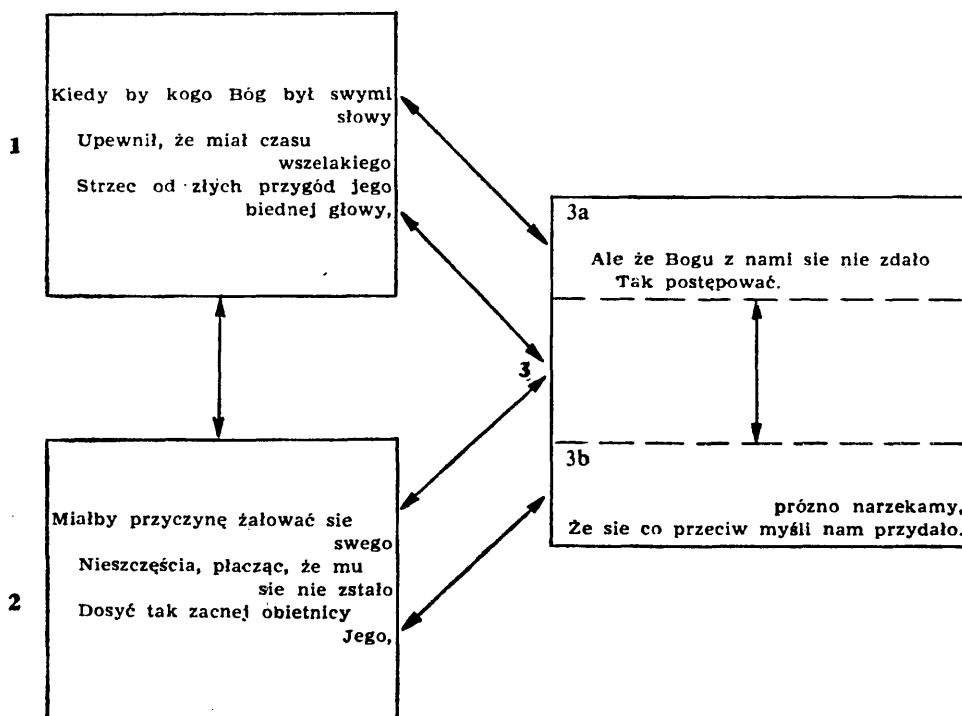
Jeśli pamięta się, że utwór pisany tercyną kończy zwykle osobny wers, rymujący się z wersem drugim ostatniej strofy, to różnice pomiędzy liczbą wersów części pierwszej i trzeciej (9 i 10) można uznać za nieistotne, bo wynikające ze struktury wersyfikacyjnej tekstu.

Rzecz znamienita: każda z wyróżnionych w *Pieśni IV* części posiada odrębną strukturę rytmiczną i intonacyjną. I tak część pierwsza pieśni, trzy pierwsze jej strofy, stanowi rozbudowany okres retoryczny o bogatym, rozwiniętym, choć i przejrzystym rysunku składniowym. Poprzednik ma tu formę wypowiedzenia warunkowego o charakterze nierzeczywistym czy nierealnym, wyraża więc życzenie czegoś, „co się stać nie może” — jak powiada Sarbiewski. Owa nierealność pożądanego stosunku pomiędzy Bogiem a człowiekiem przeciwstawiona została realności owego stosunku: Bóg nam „swymi słowy” niczego nie obiecywał, a więc „próżno narzekamy”.

Stosunek między poprzednikiem a następnikiem jest więc stosunkiem przeciwstawnym, cały zaś okres — okresem współrzędnie przeciwstawnym. Stosunek przeciwstawności dynamizuje cały okres kilkakrotnie. Przeciwstawione bowiem zostały nie tylko strofa 1 i 2 strofie 3, ale także strofa 1 strofie 2; na dwa przeciwstawne człony rozpada się również strofa 3; człony te są zarazem idealnie równe (zakładamy oczywiście naturalną nierówność jakiegokolwiek podziału wersów nieparzystosylabowych): cezura między nimi wypada w średniówce wersu drugiego. Co więcej, każdy z tych członów ma równocześnie przeciwstawny odpowiednik w dwóch pierwszych strofach: człon pierwszy w strofie 1,

¹⁴ Furmanik, *op. cit.*, s. 432—433.

drugi — w strofie 2. Ten kunsztowny, ale zarazem zadziwiająco przejrzysty spłot opozycji można przedstawić graficznie w następujący sposób:



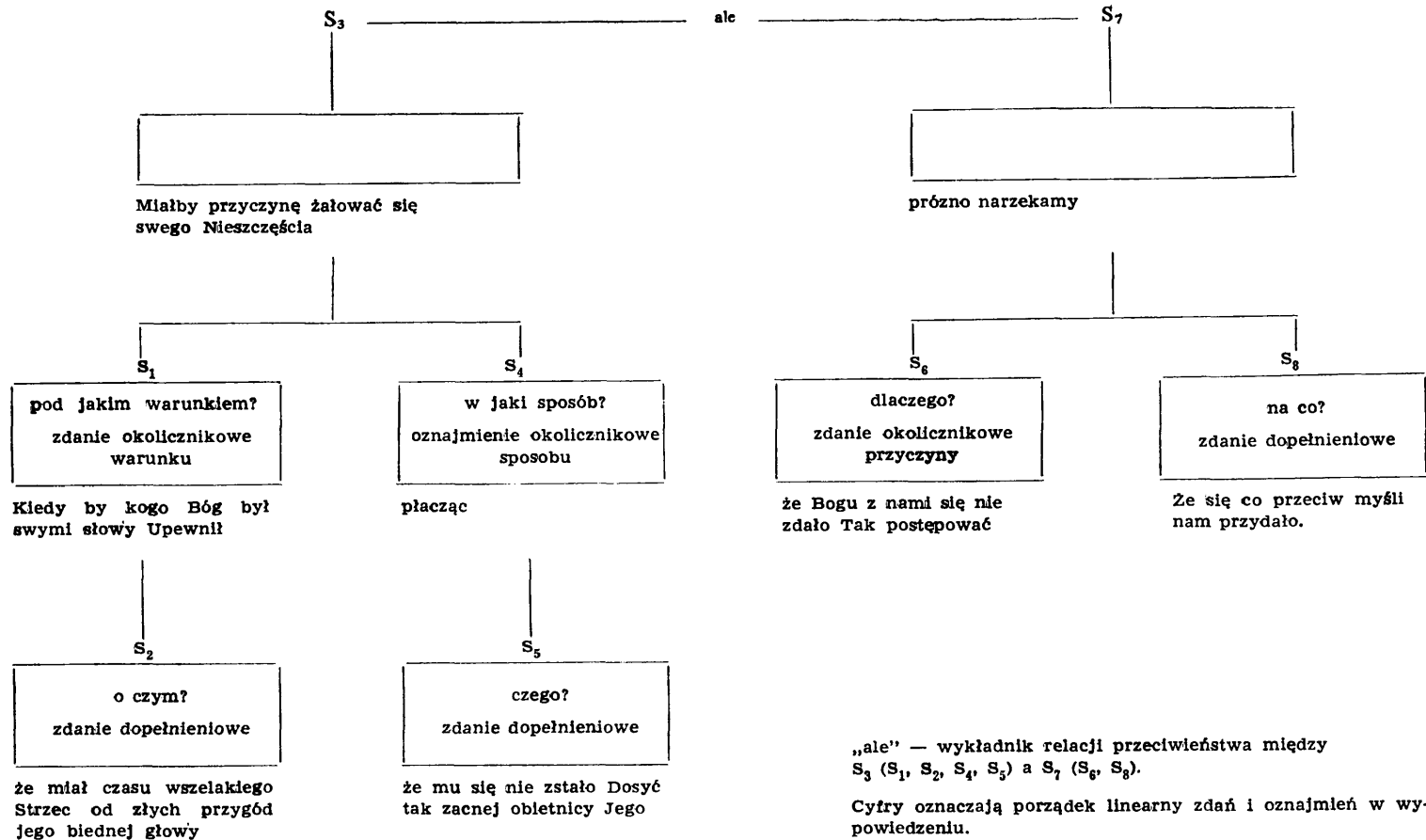
Zestawmy te opozycje przy pomocy oznaczeń liczbowych:

$$1 \leftrightarrow 2; 1 + 2 \leftrightarrow 3; 3a \leftrightarrow 3b; 1 \leftrightarrow 3a; 2 \leftrightarrow 3b.$$

Właściwości cudownej architektury poetyckiej Kochanowskiego ujawniają się pełniej w świetle jednej jeszcze analizy składniowej trzech pierwszych strof *Pieśni IV*, dokonanej dla celów niniejszej rozprawy przez językoznawcę, dr Teresę Amplową:

Autorka tej analizy pisze:

Godny uwagi jest poczwórny paralelizm zdań podrzędnych na stopniu najniższym, który realizuje się poprzez spójnik „że”. Dla zachowania tego paralelizmu nawet zdanie podrzędne przyczynowe S_4 jest wprowadzone spójnikiem „że”. Spójnik ten nie funkcjonuje w zasadzie w zdaniach okolicznikowych bez dodatkowego elementu precyzującego relację między wypowiedziami składowymi. Najczęściej dodatkowym elementem precyzującym jest korelat prosentencjalny „dlatego”. W omawianym przykładzie korelat taki nie mógłby wystąpić, gdyż zdanie przyczynowe jest w prepozycji. Można jednak ową prepozycję uznać za dodatkowy wykładnik relacji przyczynowo-skutkowej, lecz funkcjonuje ona w ten sposób przede wszystkim w kontekście zdania dopełnieniowego znajdującego się w postpozycji, a wprowadzonego także spójnikiem „że”.



Już tak zarysowana dynamika części pierwszej zasługiwałaby na uwagę ze względu na swoje walory artystyczne. Okazuje się jednak, że nie tylko owa dynamika jest ważna dla opisu tak metaforycznie określanej poetyckiej architektury pieśni. Równie interesujące wnioski płyną z obserwacji stosunków zachodzących pomiędzy elementami składniowymi, czy raczej składniowo-intonacyjnymi, a wersyfikacyjnymi.

Strofa 1 zawiera, jak to często w poezji Kochanowskiego bywa, wzorzec rytmiczno-intonacyjny obowiązujący w dalszej części utworu¹⁵. Wzorzec ten jest na tyle sugestywny, że trzeba go realizować intonacyjnie niekiedy nawet wbrew dyspozycjom składniowym, wyznaczonym przez dzisiejszą interpunkcję. Oczywiście wzorzec ten nie przeciwstawia się dyspozycjom składniowym, usuwa je tylko w cień, zawiesza niejako ich rygory, podporządkowuje sens brzmieniu, a raczej nieco odmiennie akcentuje czy uwypukla ów sens, co zresztą w efekcie zgadza się z rozczłonkowaniem intonacyjnym, określonym przez znaki przestankowe pierwodruku.

Cechą najistotniejszą w budowie strofy 1 jest rozbieżność przedziałów składniowych i wersyfikacyjnych ujawniająca się w dwóch przerzutniach, mianowicie z w. 1 do 2 i z w. 2 do 3. Podobną strukturę posiada strofa 2, a także i strofa 3, o czym świadczą dyspozycje interpunkcyjne wydania staropolskiego; na uwagę zasługuje tu mianowicie brak pauzy po w. 8, a więc odmiennie niż w wydaniach nowszych, gdzie przecinek kończący ów wers położony jest zgodnie z wymaganiami analizy składniowej.

Można więc mówić w odniesieniu do trzech pierwszych strof *Pieśni IV* o swego rodzaju paralelizmie składniowym czy składniowo-intonacyjnym, którego podstawą jest istnienie dwóch przerzutni w każdej strofie. Pisze Maria Dłuska:

Jan Kochanowski uruchomił intonację w wierszu: oderwał jej rozczłonkowanie od rozczłonkowania na wersy i wprowadził tok przerzutniowy. Przed nim przerzutnia trafiała się niekiedy, ale jedynie na zasadzie „złego wiersza”, jako skutek nieporadności poety. On pierwszy u nas nadał jej funkcję artystyczną: środka ekspresji momentalnej i urozmaicenia toku¹⁶.

Czy w tej sytuacji sześć przerzutni wiążących dziewięć wersów wymaga dodatkowego wyjaśnienia? Chyba jednak tak. Jak trafnie pisał Jan Błoński wyznaczając opozycje stylistyczne i filozoficzne pomiędzy poezją Jana Kochanowskiego a poezją Mikołaja Sępa Szarzyńskiego:

Przerzutnia nie jest u [...] [Kochanowskiego] regułą, lecz tylko (trzymaną w zapasie) możliwością. Swobodę intonacji temperuje uparta skłonność do

¹⁵ Zob. M. Dłuska, *Kto mi dał skrzydła...* Poetyka i wiersz Jana Kochanowskiego. W: *Studia i rozprawy*, s. 19. — W. Weintraub, *O przerzutniach Kochanowskiego i ich włoskim wzorcu*. W: *Rzecz czarnoleska*, s. 342.

¹⁶ Dłuska, *„Kto mi dał skrzydła...”*, s. 7.

symetrii, utożsamionej z tworzeniem równowagi; tam jedynie faluje zdanie, gdzie napina się i burzy uczucie; rozkołysawszy intonację, wraca zawsze poeta do zgodności wiersza i okresu, niczym do muzycznej dominanty¹⁷.

Analizowany przypadek z trudem tylko dałoby się zakwalifikować jako objaw „napinania się uczucia”. Z drugiej zaś strony burzenie regularności, tj. zgodności cząstek intonacyjnych i wersyfikacyjnych, dziwne jest tu regularne i powtarzalne. Jednakże nie ulega kwestii, że przerzutnia, która była w poezji Kochanowskiego raczej wyjątkiem, tu staje się normą. Problem dziejów i ewolucji przerzutni w poezji Kochanowskiego nie został rozwiązany od strony wyjątkowo znaczącej, tj. od strony chronologii tekstów¹⁸, bo — jak wiadomo — sama chronologia twórczości czarnoleskiego arcyapoety jest problemem dotąd nie rozwikłanym. W każdym razie wcześniejsze *Pieśni* mają niewątpliwie mniej przerzutni niż pochodzące z ostatniego okresu twórczości *Treny*. Znaczna (procentowo) ilość przerzutni w *Pieśni IV* może dodatkowo wskazywać na jej związek z *Trenami*, związek najsilniej decydujący o charakterze wyłożonej w niej filozofii życiowej Kochanowskiego.

Tak czy inaczej — „trzymana w zapasie możliwość” stała się niespodziewanie „regułą”, przynajmniej w trzech dotąd analizowanych strofach. Stwarza to szczególną sytuację poetycką, której wymowa ulega pogłębieniu, jeśli spojrzeć z punktu widzenia strofy 4, bezprzerzutniowej, i jej miejsca w strukturze pieśni. Strofa 4 zajmuje w tej strukturze, lub raczej architekturze, pozycję szczytową. Przynosi zasadniczą formułę ludzkiego losu na ziemi, przeciwstawioną nierealnym nadziejom i złudzeniom, o których mowa w trzech poprzedzających ją strofach, jest więc niejako zamknięciem — czy konkluzją — dyskursu na temat wzajemnego stosunku Boga i człowieka.

4

Strofa 4 odmienna jest w swej strukturze i instrumentacji rytmicznej zarówno od części pierwszej jak i strof po niej następujących, tworzących część trzecią *Pieśni IV*. Ta ostatnia część jest opisem pożądanych czy zalecanych przez moralistę i filozofa zachowań ludzkich w świecie podległym prawom sformułowanym w strofie 4. Ostatnia, tj. 7 strofa pieśni stwarza ogólnikową nadzieję na poprawę losu ludzkiego — na zasadzie podobieństwa do przemian pogody. W strofach 5 i 6 występują także przerzutnie (co zbliża ich strukturę intonacyjną do części pierwszej), ale już tylko po jednej w każdej strofie, z w. 1 do 2,

¹⁷ J. Błoński, *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*. Kraków 1967, s. 87.

¹⁸ Postawił ten problem Weintraub (*O przerzutniach Kochanowskiego i ich włoskim wzorcu*, s. 335 n.).

co z kolei to podobieństwo osłabia. Ostatnia strofa, 4-wersowa, rozpada się na dwa przemiennie rymowane dwuwiersze, w których klauzuli wypadają mocne przedziały składniowe i zarazem intonacyjne. Pierwszy z tych dwuwierszy kończy pytanie „Zaż to, że źle dziś, ma źle być i potem?”, drugi zawiera metaforyczną odpowiedź odniesioną do powszechnych praw przyrody, a więc obejmujących i człowieka jako cząstkę integralną tej przyrody.

W ten sposób strofa 4 i 7, realizujące podstawową opozycję *Pieśni IV*, opozycję między pesymizmem (strofa 4) a optymizmem (strofa 7) stanowią najważniejsze — z punktu widzenia ładunku filozoficznego — fragmenty w utworze Kochanowskiego. Najważniejsze, choć bynajmniej nie równoważne. Zakończenie utworu jest zawsze naturalnym niejako miejscem dla wyrażenia wniosków. I tak jest również w *Pieśni IV*. Strofa 7 przynosi rozwiązanie dyskusji i kontrowersji opisywanych w utworze oraz stanowi próbę rekonstrukcji ładu zburzonego przez owe dyskusje i kontrowersje, próbę odzyskania harmonii. Co ujawnia się także w strukturze składniowej i wersyfikacyjnej tej strofy, jakby w myśl formuły Błońskiego:

Ideą harmonii jest dychotomiczny podział strofy, wewnątrz zaś stworzonych całości — ponowne symetryczne cięcia, pojawiające się wszakże mniej regularnie, by zachować różnorodność frazowania¹⁹.

Optymistyczna mimo wszystko formuła filozoficzna strofy 7 posiada organizację rytmiczną odmienną od pozostałych części *Pieśni IV* (o czym w dużej mierze decyduje to, że strofa ta liczy cztery wersy), na swój sposób finezyjną i ciekawą. Zwróćmy uwagę, że w. 1 i 2 pozostają w opozycji do w. 3 i 4, intelektualnie zaś w. 1 odpowiada w. 4, a w. 2 — wersowi 3. Każdy z dwuwierszy zawiera też kompletujące się przeciwieństwa: źle—dobrze, chmury—słońce. Zawarte w tej strofie pocieszenie i zarazem metafora są tyle typowe dla poezji Kochanowskiego, co banalne i ogólnikowe. Ale właśnie dzięki tej poetyckiej i filozoficznej banalności strofy 7 wzrasta znaczenie strofy 4, zawierającej najważniejszą formułę odnoszącą się do prawidłowości ludzkiej egzystencji i ludzkiego losu.

Dlatego też strofa 4 została wyposażona w znacznie bogatszy repertuar środków poetyckich, bogatszy w kontekście nieubogiego przecież otoczenia, przy pomocy których wzmocniony i uwypuklony został jej sens filozoficzny. Centralne położenie strofy 4 w strukturze pieśni wzmacniają dodatkowo elementy opozycji rytmicznej tej strofy w stosunku do otoczenia.

Jest to przede wszystkim strofa bezprzerzutniowa. Warto podkreślić tu swoistą przewrotność artystyczną Kochanowskiego widoczną w od-

¹⁹ Błoński, *op. cit.*, s. 87.

wróceniu „reguły” i „możliwości” w zakresie stosowania toku przerzutniowego. Jeśli w poezji Kochanowskiego tok bezprzerzutniowy jest regułą, a przerzutnia umotywowanym wyjątkiem, to w *Pieśni IV* wyjątek stał się regułą, a reguła umotywowanym wyjątkiem. Brak przerzutni w strofie 7, ostatniej, zawierającej pointę pieśni, i w strofie 4, wyznaczającej jej horyzonty światopoglądowe, jest bowiem na tle przerzutniowego kontekstu pozostałych pięciu strof właśnie wyjątkiem, umotywowanym pozycją strof bezprzerzutniowych oraz ich miejscem i znaczeniem w całości utworu. Dlatego też dla określenia opozycji rytmicznej strofy 4 wobec trzech ją poprzedzających opozycja toku przerzutniowego i bezprzerzutniowego najbardziej jest wyraźna. Stanowi też pierwszy element wyróżniający strofę 4 z kontekstu.

Tych wyróżników strofa 4 posiada znacznie więcej. Trzy pierwsze strofy są w swej budowie składniowo-intonacyjnej paralelne. Ich paralelizmowi składniowemu odpowiada lub przeciwstawia się paralelizm słowny strofy 4, oparty na dyskretnej anaforze: „Wszyscy”, „Wszyscyśmy”, „Ze wszem”. Zarazem zauważmy, że pierwsze wyrazy każdego wersu są zaimkami. Ostatnie zaś wyrazy wersów są czasownikami: „mieszkamy”, „się zrodzili”, „być mamy”. Przedostatnie to rzeczowniki: „w gospodzie”, „prawem”, „jako cel”. Nie ma, co prawda, zupełnej zgodności gramatycznej w szeregu drugim: „w niepewnej”, „pod tym”, „przygodom”, ale trudno zaprzeczyć, że wyrazy te łączą się w jakiś sposób na planie znaczeń: „niepewność” i „przygoda” to wyrazy występujące w tym samym polu semantycznym. W ogóle w całej strofie sekwencjom części mowy: zaimek — rzeczownik — czasownik, towarzyszą sekwencje znaczeń. Odczytajmy jeszcze raz strofę 4 obserwując pewną łączliwość znaczeniową poszczególnych grup wyrazów:

Wszyscy	w niepewnej	gospodzie	mieszkamy
Wszyscyśmy	pod tym	prawem	się zrodzili
Ze wszem	przygodom	jako cel	być mamy

Swoistej regularności gramatyczno-semantycznej odpowiada w strofie 4 dodatkowo regularność rytmiczna, dająca się określić w sposób nieomalże matematyczny. Przypatrzmy się omawianej strofie z tego właśnie punktu widzenia, oznaczając granice zestrojów akcentowych kreską pionową, a średniówkę wężykiem:

| — — | — — — || — — — | — — — |
 Wszy - scy w nie - pew - nej go - spo - dzie mie - szka - my

| — — — | — — — || — — — | — — — — — |
 Wszy - scy - śmy pod tym pra - wem się zro - dzi - li

| — — — | — — — — — || — — — — — | — — — — — |
 Ze wszem przy - go - dom ja - ko cel być ma - my

We wszystkich wersach tej strofy występuje jednakowa liczba zestrojów akcentowych, mianowicie po cztery w każdym. Przyznać wszakże trzeba, że w wersach 2 i 3 liczba zestrojów akcentowych ustalona została „pod presją” metru i tendencji rytmicznej (a zapewne i retorycznej), a nie niezależnie od nich. Tak czy inaczej: liczbowa regularność odróżnia strofę 4 od poprzednich, nie wykazujących tej regularności.

Jednakże nie tylko liczba, ale i układ zestrojów akcentowych jest w strofie 4 czymś niezwykłym. Uporządkowane one zostały według dwóch osi symetrii. Pierwsza z nich to linia średniówki. W stosunku do niej strona prawa strofy stanowi lustrzane odbicie strony lewej — zakładamy oczywiście umownie równoważność obu części wersu o formule 11 (5+6).

Z kolei wers 2 stanowi oś symetrii dla identycznych w strukturze rytmicznej wersów 1 i 3. Jeśli zaś zważyć, że cała strofa 4 umieszczona została w idealnym środku *Pieśni IV*, to wers 2 stanowi w ogóle oś symetrii — tyle że nie rytmicznej, lecz problemowej — całego utworu. Dodajmy, że symetria i ład rytmiczny panujące w strofie 4, a dające się opisać liczbowo i graficznie w realizacji dźwiękowej, wywołują jako konieczny i jedynie możliwy efekt skandowania.

Wszystkie te właściwości tekstu strofy 4 rzutują na dwie jeszcze opozycje wynikające ze składni i semantyki porównywanych elementów (tj. strof 1—3 i 4). W pierwszej części *Pieśni IV* (strofy 1—3) dominuje tryb warunkowy; w strofie 4 przeciwstawia mu się tryb orzekający. Podobnie czas przeszły strof 1—3 pozostaje w opozycji do czasu teraźniejszego strofy 4, wskazując na aktualność i obowiązujący charakter odkrywanego i ogłaszanego w tej strofie prawa. W części pierwszej w czasie teraźniejszym występuje jedynie „narzekamy” w w. 8, rymując się z „mieszkamy” i „być mamy” w w. 10 i 12 — jakby dla podkreślenia, że w nierealności owej pożądanej relacji między Bogiem a człowiekiem realne były jedynie narzekania człowieka.

I wreszcie ostatnia opozycja. W strofach 1—3 mamy do czynienia z dyskursem, z tokiem dyskursywnym. Strofa 4 ten dyskurs podsumowuje, ujmując go w dwa dopełniające się aforyzmy: „Wszyscy w niepewnej gospodzie mieszkamy” i „Wszyscyśmy pod tym prawem się zrodzili, / Że wszem przygodom jako cel być mamy”. Stanowią one najważniejsze pod względem filozoficznym stwierdzenia *Pieśni IV*, a analiza jej struktury artystycznej, jej szczególnie bogatej instrumentacji poetyckiej, ten pogląd w pełni uwierzytelnia.

5

Równie fascynującą sprawą jak problematyka artystyczna *Pieśni IV* jest analiza jej zawartości filozoficznej i filologicznych powinowactw. W tym ostatnim zakresie zasługują na uwypuklenie podnoszone już

w dotychczasowych badaniach zbieżności z *Trenami*²⁰, mianowicie z fragmentami *Trenu XIX*.

Przywołajmy raz jeszcze, dla jasności obrazu, cytowany wyżej dwuwiersz z *Pieśni IV*:

Wszyscyśmy pod tym prawem się zrodzili,
Że wszem przygodom jako cel być mamy. [w. 11—12]

Tę myśl w prawie identycznym kształcie wypowiedział Kochanowski w *Trenie XIX*:

„Człowiek urodziwszy się zasiadł w prawie takim
Że ma być jako celem przygodom wszelakim”. [w. 111—112]²¹

Obydwie formuły są polemiczną repliką na uroszczenia „Mądrości” z *Trenu IX* — miała ona „człowieka tylko nie w anioła odmienić, / Który nie wie co boleść, frasunku nie czuje, / Złym przygodam nie podległ [...]” (w. 4—6).

Podobnie wersy 16—18 *Pieśni IV* mają swój odpowiednik w *Trenie XIX*.

Pieśń IV:

Płacz albo nie płacz, z drogi swej nie zydzie
Boskie przejrzanie; próżno się kto zdziera:
Niewola ciągnie, choć kto nierad idzie.

Tren XIX:

„Z tego trudno się zdzierać! Poczniemy, co chcemy,
Jeśli po dobrej woli nie pójdziem, musi[ę]my”. [w. 113—114]

Wreszcie przekonanie końcowe *Pieśni IV*, iż „Jedenże to Bóg, co i chmury zbiera, / I co rozświeca niebo słońcem złotym”, jest tylko odmiennym, choć równie metaforycznym, ujęciem formuły z *Trenu XIX*: „Jeden jest Pan smutku i nagrody” (w. 156)²².

Zaobserwowane wyżej podobieństwa pomiędzy *Pieśnią IV* a *Trenem XIX*, zaskakująco dosłowne, mogą mieć istotne znaczenie dla określenia sensu i rodowodu filozoficznego analizowanego tekstu. Prowadzą bowiem do źródeł antycznych, rozpoznanych już w kontekście *Trenów*²³, a tym samym wspólnych i dla analogicznych fragmentów *Pieśni IV*. Myśl, iż „Wszyscyśmy pod tym prawem się zrodzili, / Że wszem przygodom jako cel być mamy” wyjęta została z *Rozmów tuskulańskich* Cyserona:

²⁰ Zob. T. Sinko i J. Pelc, komentarze do *Pieśni IV* w wydaniach wskazanych w przypisie 13.

²¹ Cytaty z *Trenów* według wydania J. Pelca w BN (zob. przypis 13).

²² Zob. też: J. Ziomek, *Renesans*. Wyd. 2, ilustrowane. Warszawa 1976, s. 322.

²³ Zob. S. Grzeszczuk, „*Treny*” *Jana Kochanowskiego*. Warszawa 1978, s. 118—119.

Itaque dicuntur non nulli in maerore, cum de hac communi hominum condicione audivissent, ea lege esse nos natos, ut nemo in perpetuum esse posset expers mali, gravior etiam tulisse. [III, 24, 59]²⁴

Wspólnota źródła wzmocniona została wspólnotą interpretacji tego źródła, dokonaną zarówno w *Pieśni IV* jak i w *Trenie XIX*. W obydwu przypadkach uczynił Kochanowski z tej myśli zasadniczy element swojej nowej filozofii człowieka, określającej istotę jego ziemskiego losu.

Antyczny jest również rodowód wersu 1 strofy 4: „Wszyscy w niepewnej gospodzie mieszkamy”. I ten pogląd wyjęty został z Cycerona, mianowicie z jego dziełka *Cato Maior sive de senectute* (*Katon Starszy o starości*):

et ex vita ita discedo tamquam ex hospitio, non tamquam e domo. Commorandi enim natura devorsorium nobis, non habitandi dedit. [23, 84]²⁵

Formuła Kochanowskiego „Wszyscy w niepewnej gospodzie mieszkamy” nawiązuje zarazem do starego, rozpowszechnionego również w epoce renesansu toposu, głoszącego, że świat jest gospodą. Topos ten był oparty na konsekwencjach przekonania, nieobcego myślicielom starożytnym, Cyceronowi czy Senece, ale szczególnie popularnego w pismach autorów chrześcijańskich, że człowiek jest gościem i pielgrzymem na ziemi, życie ludzkie zaś, jak to powiadał już Cycero, „drogą do nieba”. Poglądy te, odgrywające w chrześcijańskiej teologii moralnej zasadniczą rolę, rozpowszechniane były przez autorów chrześcijańskich pierwszych wieków, m. in. w dziełach św. Ambrożego, św. Cypriana, Laktancjusza i św. Paulina z Noli²⁶. Poglądy te przetrwały całe średniowiecze, a wraz z odradzającą się w renesansie tradycją antyczną zyskały nową, czy raczej dodatkową, motywację. Stąd też topos „światagospody”, odwołujący się zarówno do pism Cycerona jak i tradycji chrześcijańskiej, rozpowszechnił się w literaturze moralistycznej i ascetycznej nie tylko średniowiecza, ale także renesansu²⁷. Nie badamy roz-

²⁴ M. T. Cicero, *Scripta quae manserunt omnia*. Recognovit C. F. W. Mueller. Partis IV vol. I. Lipsiae MCMIV, s. 379. Zob. M. T. Cicero, *Pisma filozoficzne*. T. 3. Warszawa 1961, s. 621 (tłum. J. Śmigaj): „Mówi się zresztą, że niektórzy ludzie, pogrążeni w smutku, ciężiej go jeszcze znosili, gdy usłyszeli, iż wspólna jest dola ludzka, iż mianowicie urodziliśmy się pod takim prawem, według którego nikt nie może być zwolniony od nieszczęść”.

²⁵ Cicero, *Scripta quae manserunt omnia*, partis IV vol. III, s. 161. Zob. Cicero, *Pisma filozoficzne*, t. 4 (1963), s. 56—57 (tłum. Z. Cierniakowa): „A z życia odchodzę jak z gospody, nie jak z własnego domu. Bo przecież natura udzieliła nam tutaj miejsca na krótki pobyt, a nie na stałe mieszkanie”. — Zob. też L. A. Seneka, *O pocieszeniu do Marcji* (XXI, 1). W: *Dialogi*. Przełożył, wstępem poprzedził i przypisami opatrzył L. Joachimowicz. Warszawa 1963, s. 347.

²⁶ Zob. *Thesaurus linguae Latinae*. Vol. VI, pars III. Lipsiae MCMXXXVI—MCMXLII, szp. 3025, 3028, 3041.

²⁷ Zob. E. Garin, *Filozofia odrodzenia we Włoszech*. Przełożył [...] K. Żaboklicki. Warszawa 1969, s. 265.

ległych i znaczących, wielowątkowych dziejów tego toposu. Dlatego poprzestaniemy tu na kilku przykładach zaczerpniętych z dzieł polskich w. XVI²⁸; stanowią one właściwy, w istocie swej opozycyjny, kontekst dla formuły Kochanowskiego z *Pieśni IV*.

W sytuacji „żegnania się ze światem” występuje topos „świata-gospody” w *Komedii Justyna i Konstancyjej* (1557) Bielskiego i w *Żwierciedle* (1567/1568) Reja.

Marcin Bielski:

Jużem ci się przypatrzył światu omylnemu,
Który się różno stawi człowieku każdemu;
Stałem na nim gospodą, był mi czasem kwoli,
Dziś w mię włożył dobrą myśl, jutro głowa boli.
[.]
Mając tak wielkie ten świat w sobie odmienności,
Nie może tu żaden mieć swobody, wieczności.
[.]
Przeto ja już opuszczam tę światą gospodę²⁹.

Mikołaj Rej:

DO GOSPODY³⁰

A ty, ziemską gospodo, już cie też Bóg żegnaj,
A me poćciwe sprawy tu przed światem zeznaj,
Zem sie zawsze poćciwie zachował w gospodzie,
A teraz sobie też chcę już być na swobodzie.

DO POWINOWATYCH

A me wszystkie życzliwe, Panie Boże żywy,
Zachowaj tu w swej łasce, a daj stan poćciwy,
By też na to pomnieli, iż stoją w gospodzie,
A myśleli o sobie wczas i o przygodzie,
Która każdego pewnie złego nie ominie,
A tak rychło w gospodzie, jako w drodze, zginie.
Bo kogo ty swym duchem będziesz raczył rządzić,
I w gospodzie, i w drodze nikt nie może zbłądzić³¹.

We wcześniejszym zaś *Wizerunku własnym żywota człowieka poczciwego* (1558) Rej z opisu sytuacji człowieka bytującego w świecie-gospodzie wprowadzał wnioski moralistyczne:

A też my, niebożątka, nic swego nie mamy,
Bo tak jedno do czasu sobie pożyczamy.
Bo ten świat nie jest nasz dom, ale jest gospoda³²,

²⁸ Większość z nich zestawia *Słownik polszczyzny XVI wieku*, t. 8, s. 44.

²⁹ W zbiorze: *Dramaty staropolskie. Antologia*. Opracował J. Lewański. T. 1. Warszawa 1959, s. 570—571. W tym i w następnych cytatach podkreśl. S. G.

³⁰ Na marginesie: „Świat gospoda”.

³¹ M. Rej, *Żwierciedło albo kształt, w którym każdy stan snadnie się może swym sprawom, jako we zwierciedle, przypatrzeć*. Wydali J. Czubek i J. Łoś, wstępem opatrzył I. Chrzanowski. T. 2. Kraków 1914, s. 392—393.

³² Na marginesie: „Świat gospoda z urzędu”.

Która tu nam z urzędu jest dana od Boga
 Ze wszemi potrzebami, co ich nie płacimy,
 Używając wszystkiego, poki tu żywiemy.
 A cóż ci to za krzywda, gdyć z gospody każą,
 A gdyć jeszcze za nocleg nic płacić nie każą.
 Acz prawda, jeśli sie źle zachowasz w gospodzie,
 Tam cie więc oszacują, gdy będziesz na grodzie.
 A wierę tam zapłacisz i nocleg, i myto;
 Jeśli sie tu nie sprawisz, musisz tam sowito.
 Alebyś rzekł: cóż po tym, iż muszę ujechać,
 Ale swego wszystkiego tu muszę zaniechać.
 Ażaj nie wiesz, żeś nago przyjechał w gospodę,
 A jeszcześ miał po myśli, jakąś chciał, swobodę.
 A tu jedziesz w koszuli, a wzdys się przysłużył,
 A to jeszcze w zysku masz, czegoś darmo użył.
 A przecz że nam ma być żal z tej marnej gospody,
 Gdyż z kłopotu idziemy tam na wdzięczne gody³³.

Jeszcze wyraźniej treści moralistyczne i ascetyczne wpisane są w formułę świata-gospody w dziełkach Koszuckiego (1558), Glicznera (1558) i Skarga (1595).

Stanisław Koszucki:

Ale chrześcijańscy panowie, którzy dobrze a sprawnie, wedle Pana Boga, urzędu swego używają, daleko inaczej rozumieją, którzy szczęścia swego w żadnych, chocia też nader w poważnych rzeczach ludzkich nie pokładają, ale sobie prawdziwe skarby w niebie, w których im żaden nieprzyjaciel krzywdy nie uczyni, zachowują. Ci przyszłego królestwa szukając, a wiedząc, że tu, żadnego ku mieszkaniu pewnego ani trwałego miasta nie mamy, i owszem tu do czasu tylko jako na gospodzie mieszkamy, onić sie śmierci nie lękają [...] ³⁴.

Erazm Gliczner:

Człowiek mieszkać na świecie a stojąc jako to w gospodzie, a nie własnym domu, nie bawić sie ma ni około czego innego, ani w niczym innym kochać, jedno w chwale Bożej [...] ³⁵.

Piotr Skarga:

Kochajmy się w przyszłym żywocie, na który Chrystus zmartwychwstał, a ten podróży a nietrwały niechaj nas nie zawodzi; nie pokładajmy tu sobie domu, gdzie jest gospoda krótka i nie nasz własny dom, gdzie śmierć nas ze wszystkiego wypchnie.

Jakobyśmy tu od śmierci i kłopotów bezpieczni byli, a o drodze i krótkiej gospodzie nie wiedzieli.

³³ M. Rej, *Wizerunek własny żywota człowieka poczciwego*. Cz. 1. Opracował W. Kuraszkiewicz. Wrocław 1971, s. 462. BPP, B 19.

³⁴ S. Koszucki, *Reinharda Lorichiusa „Księgi o wychowaniu i o ćwiczeniu każdego przełożonego”*. Kraków 1558, k. 182.

³⁵ E. Gliczner, *Książki o wychowaniu dzieci*. Kraków 1876, s. 43 (z powołaniem się na tekst Cycerona *Cato Maior, sive de senectute*).

O jako tam lepiej, gdzie Chrystus nagotował, byśmy się sami na to gotować chcieli, a tu w tej gospodzie myślami i kochaniem głupim nie zostawiali³⁶.

Rzecz szczególnie znamienne, że ta moralistyczna wykładnia toposu „świata-gospody” nieobca była samemu Kochanowskiemu, który w młodzieńczym poemacie *O śmierci Jana Tarnowskiego* (1561) wkładał w usta tytułowego bohatera takie oto pocieszenie skierowane „do syna jego, Jana Krzysztofa”:

Człowiek na świecie mieszka jako wywołany,
A nie ma tu na ziemi żadnej pewnej ściany;
W niebie jego ojczyzna; szczęśliwy to będzie,
Kto tam po tym pielgrzymstwie kiedykolwiek siedzie.

(w. 153—156)³⁷

Kochanowski interpretuje tutaj topos „świata-gospody” w duchu Reja czy Skargi, w duchu obiegujowej wówczas, moralistycznej i zbanalizowanej wykładni. Najzupełniej odmiennie przedstawia się sprawa w omawianej tu *Pieśni IV*. Formuła „Wszyscy w niepewnej gospodzie mieszkamy” wolna jest całkowicie od ascetycznych i religijnych serwitutów, jest najzupełniej świecką, jedyną, o ile wiem, w polskim renesansie laicką definicją ludzkiego losu na ziemi, ukształtowaną bez odwoływania się i bez potrzeby odwoływania się do zaświatowych perspektyw. W ten sposób Kochanowski przeciwstawił się tradycjom moralistyki polskiej i europejskiej, *nb.* przeciwstawił się także tradycji swego mistrza w filozofii, Cyserona. Banał moralistyczny, znany Kochanowskiemu dobrze, a nawet przezeń samego wykorzystany, został w *Pieśni IV* poddany interpretacji odkrywczej i zaskakująco (ten ostatni wyraz jednak należy odnieść do świadomości badaczy, bo tylko ich udziałem są zaskoczenia przy lekturze dzieł Kochanowskiego) własnej.

W sztuce i literaturze renesansowej obowiązywała zasada naśladowania starożytnych. Zarazem jednak chodziło o to, by w cudze teksty wpisać sprawy własne, te zaś z kolei uwierzytelnić poprzez odwołanie się do autorytetów. O oryginalności ujęcia stanowił — posłużmy się tu formułą Kazimierza Wyki — „własny akcent kładziony na tym, co przyjęte, zasymilowane i odbudowane w roli wzoru”³⁸. Otóż odkrywczą i niezwykłą interpretacją banalnego toposu głoszącego, że świat ziemski jest zaledwie gospodą na drodze człowieka-pielgrzyma do wieczności, zawarta w sentencji „Wszyscy w niepewnej gospodzie mieszkamy” — jest tym „własnym akcentem” poety czarnoleskiego, położonym na tekstach starożytnych myślicieli, akcentem najpełniej odrębnym, na miarę jego geniuszu poetyckiego.

³⁶ P. Skarga, *Kazania na niedziele i święta całego roku*. Kraków 1595, s. 209a, 245b, 552a.

³⁷ *Utwory Kochanowskiego*, jeżeli źródło nie zostało osobno wskazane, cytujemy według *Dzieł polskich* (wyd. 8).

³⁸ K. Wyka, *Obrona van Meegerena*. W: *Wędrując po tematach*. [T.] 3. Kraków 1971, s. 48.

6

Analiza nasza zmierza ku końcowi. Nie odpowiedzieliśmy jednak na postawione na wstępie pytanie o przyczyny wyłączenia *Pieśni IV* z cyklu *Pieśni*. Odpowiedź pełna, tzn. rekonstruująca wszystkie okoliczności decyzji Kochanowskiego, jest oczywiście niemożliwa, co nie przeczy zresztą celowości przedyskutowania sprawy.

Elementy odpowiedzi zawierają się w stwierdzonych wyżej wyraźnych podobieństwach tekstowych, frazeologicznych i filozoficznych pomiędzy *Pieśnią IV* a fragmentami *Trenu XIX*. Podobieństwa te pozwalają na snucie hipotez co do charakteru *Pieśni IV*, czasu jej powstania i względnej chronologii obydwu utworów. Janusz Pelc sądzi:

Pieśń IV z *Fragmentów* została napisana zapewne już po powstaniu *Trenów* i stanowi swoiste rozwinięcie niektórych wypowiedzianych tam myśli³⁹.

Zaryzykowałbym twierdzenie przeciwstawne, bynajmniej nie dla umiławania sporów, lecz ze względów wcale zasadniczych.

Powstanie *Trenów* w ich kształcie ostatecznym, znanym z wydania z r. 1580, musiała poprzedzić faza przemyśleń, poszukiwań i przewartościowań nie tylko w zakresie treści filozoficznych i moralnych, lecz również poetyckiej formuły, za której pośrednictwem można by odtworzyć w materii słownej nurtujące poetę-myśliciela rozterki. Najpełniejszym, artystycznie ze wszech miar doskonałym świadectwem kryzysu, załamania się światopoglądu człowieka renesansowego i prób uwiecznionych częściowym przynajmniej powodzeniem odbudowania tego światopoglądu są *Treny*. Nie powstały one jednak jako rezultat genialnego natchnienia, gotowy i skończony od razu, bez szkiców, odrzuconych pomysłów i niezadowolających rozwiązań. Być może, iż do takich szkiców, cóż że doskonałych, skoro ostatecznie pominiętych, należy *Pieśń IV*. Zestawione uprzednio jej ewidentne zbieżności z *Trenem XIX* świadczą niezbicie o tym, że powstała ona w czasie, gdy Kochanowski przemyślał o utworze, zbiorze czy cyklu utworów funeralnych, związanych ze śmiercią Orszulki, bądź też w czasie pisania samych *Trenów*, w każdym razie w ich klimacie moralnym i światopoglądowym.

Stanowi ona niewątpliwie próbę (zapewne jedną z prób) wyłożenia czy też sformułowania problemów filozoficznych i światopoglądowych, z jakimi się stykał i jakich usiłował się dopracować poeta w owym okresie. Niezależnie od tego, czy pomyślana była jako utwór samodzielny, czy jako element większego zbioru, *Pieśń IV* wyzyskana została ostatecznie w *Trenie XIX*. Siłą tego faktu stała się swego rodzaju brulionem czy zawiązkiem *Trenu XIX* — rzecz jasna, jego fragmentów, naj-

³⁹ J. Pelc, objaśnienie do w. 10—12 *Pieśni IV*. W: J. Kochanowski, *Treny*. Wyd. 2. Wrocław 1972, s. 104. BN I 1. Zob. również: J. Pelc, „*Treny*” Jana Kochanowskiego. Warszawa 1972, s. 97.

ważniejszych zresztą z punktu widzenia wyeksponowanej w nich nowej filozofii człowieka.

Wyzyskanie w *Trenie XIX* formuł i koncepcji filozoficznych z *Pieśni IV* dezaktualizowało jej treść, dlatego została odłożona do brulionów i do szuflady, z których dopiero w wiele lat po napisaniu i już po śmierci poety udostępnił ją czytelnikom Januszowski.

„Sumienie artystyczne Kochanowskiego” było wyjątkowo czułe. Ale samo powtórzenie fragmentów tekstu *Pieśni IV* w *Trenie XIX* nie mogło być dostateczną przyczyną swoistej degradacji doskonałego artystycznie utworu, jako że powtórzenia występują niekiedy w tekstach drukowanych Kochanowskiego i przez niego samego do druku akceptowanych⁴⁰. Chodzi tu także chyba o coś innego, o sprawę znacznie ważniejszą: o dezaktualizację niektórych wyrażonych w *Pieśni IV* poglądów.

W dotychczasowej analizie pominęliśmy jeszcze jedno źródło filologiczne i zarazem filozoficzne *Pieśni IV*. Występują w niej, jak to od dość dawna wiadomo, pewne motywy horacjańskie. Sinko, po nim zaś Pelc w komentarzach do swoich wydań *Pieśni IV* zwrócili uwagę na wyraźne zbieżności jej części trzeciej z odą II, 10 Horacego. Windakiewicz uznał *Pieśń IV* wręcz za jedyną „poza *Pieśniami* [...] pieśń w stylu horacjańskim”⁴¹.

I rzeczywiście, pewne pokrewieństwa można zauważyć już pomiędzy piątą strofą pieśni Kochanowskiego a ostatnią Horacego. Natomiast strofa ostatnia *Pieśni IV* jest najzupełniej wyraźną parafrazą tekstu Horacego:

Kochanowski:

Nadzieja dobra serca niech podpiera,
Zaż to, że źle dziś, ma źle być i potym?
Jedenże to Bóg, co i chmury zbiera,
I co rozświeca niebo słońcem złotym. [w. 19—22]

Horacy:

*Sperat infestis, metuit secundis
alteram sortem bene praeparatum
pectus. Informis hiemes reducit
Iuppiter, idem
submovet. Non, si male nunc, et olim
sic erit [...] [w. 13—18]*⁴²

⁴⁰ Zob. np. *Pieśni*, II, 2, s. 37—40, i *Pieśń świętojańska o Sobótce*, 12, w. 41—44.

⁴¹ Windakiewicz, *op. cit.*, s. 177.

⁴² Q. Horatius Flaccus, *Carmina*. Recensuit F. Vollmer. Lipsiae MCMXII, s. 58—59. Zob. Horacy, *Wybór poezji*. Opracował J. Krókowski. Wrocław 1967, s. 71. BN II 25 (tłum. J. Wieniewska):

Przezorne serce w ucisku się krzepi
Nadzieją, szczęściu nie ufa tak wiele,
Wie: srogość zimy Bóg zsyła i Bóg ją
Odegnąć może.

Końcowa formuła *Pieśni IV*, nawiązująca ściśle do Horacego, ma rozlicznych krewniaków w pozostałej spuściznie literackiej Kochanowskiego. Młodzieńczy poemat *O śmierci Jana Tarnowskiego* zamyka pocieszenie adresowane „do syna jego, Jana Krzysztofa, kasztelana wojnickiego”:

I ty nie płacz, twój smutek Bóg zinać nagrodzi:
Po niepokodnej zimie piękna wiosna chodzi. [w. 171—172]

Antynomie losu człowieka najchętniej i najczęściej przedstawiał Kochanowski poprzez opozycje pór roku lub dialektykę pogody i niepogody⁴³. We fraszce *Do wojewody* (II, 100) zapewniał poeta:

Raz chmury panują i grom srogi, a potem
Bóg obdarza świat pogodą i słońcem złotym.
Owa jeszcze dobrze będzie; a co drugiego
Padnie li źle, więc rozumem podeprzeć tego. [w. 17—20]

Podobnie w pieśni 15 „Ksiąg wtórych”:

Nie zawždy grad z góry leci
Albo burza niebo szpeci;
Chmury czarne wiatr wojuje,
A pogoda następuje. [w. 5—8]

Tę myśl i tę metaforę rozwija także pieśń 9 z tychże „Ksiąg wtórych”:

Nie porzucaj nadzieje,
Jakoć się kolwiek dzieje:
Bo nie już słońce ostatnie zachodzi,
A po złej chwili piękny dzień przychodzi.

Patrzaj teraz na lasy,
Jako prze zimne czasy
Wszystkę swą krasę drzewa utraciły,
A śniegi pola wysoko przykryły.

Po chwili wiosna przyjdzie,
Ten śnieg z nienagła zyjdzie,
A ziemia, skoro słońce jej zagrzeje,
W rozliczne barwy znowu się odzieje. [w. 1—12]

Poprzestaśmy na tych przykładach. Sytuują one *Pieśń IV* w określonym kontekście optymistycznej filozofii renesansowej, której hołdował Kochanowski w swojej twórczości młodzieńczej i dojrzałej, poprzedzającej powstanie *Trenów*. Komentując cytowany wyżej fragment *Nie porzucaj nadzieje...* Pełc charakteryzował następująco postawę światopoglądową autora *Pieśni*:

A skoro źle jest dziś, to nie na wieki
Tak będzie.

⁴³ Zob. również: W. Borowy, „*Nescio quid blandum*”. W: *Studia i rozprawy*. T. 1. Wrocław 1952, s. 14—16.

Wyrażony w liryce Kochanowskiego stosunek wobec świata, człowieka, przyrody i jej twórcy — Boga ma charakter estetyczny. Podmiot mówiący dostrzega wśród otaczających go zjawisk ich piękno i wewnętrzną harmonię, niekiedy dla podkreślenia nastroju odmiennego — ich grozę i siłę niszcząco-cielską. Przeważa jednak zdecydowanie ton pogodnej afirmacji. Piękno świata, dialektyka rozwoju, prawo przemijania, zmiana przykrych pór roku na lepsze winny człowieka napępiać otuchą w trudnych chwilach jego życia⁴⁴.

Ostatnia strofa *Pieśni IV* odwołuje się właśnie do tego klimatu poetyckiego i moralnego. Był to jednak w czasie jej powstania, zarazem w okresie pisania *Trenów*, klimat najzupełniej nieaktualny, może nawet niezbyt stosowny.

Poetyka renesansowa dyktowała konieczność zamknięcia utworu funeralnego — konsolacją. *Treny* zawierają taką konsolację, niewątpliwie bardziej bogatą w problematykę filozoficzną i bardziej złożoną w motywacjach, niż to ma miejsce w licznych owoczesnych epicediach. *Pieśń IV* rozpatrywana w kontekście *Trenów* jest świadectwem poszukiwania owej formuły konsolacyjnej. Poeta poszedł tu niewątpliwie po linii najmniejszego oporu, sięgając do tradycji horacjańskiej i własnej zarazem. Wszakże konkluzja *Pieśni IV* niezupełnie przystaje do jej tonu i zawartości filozoficznej. W kontekście zaś przeżywanego i przemyślanego kryzysu świadopoglądowego (*Treny* są dramatyczną relacją o tym kryzysie!), który był przecież w niemałym stopniu i kryzysem horacjanizmu, konkluzja ta musiała się wydać poecie mało skuteczna, banalna, bo powtarzana po wielekroć i nieadekwatna do sytuacji przejmująco przedstawionej choćby w strofie 6, ale także i w czterech pierwszych.

Pieśń IV z *Fragmentów* odwołuje się niewątpliwie do tradycji horacjańskich, ale w nich bynajmniej się nie mieści. Wyrosła bowiem z zasadniczo odmiennych inspiracji i potrzeb. Dlatego też nie mogła wejść do zbioru *Pieśni ksiąg dwoich*. Formuły czerpane wprost z Horacego powodują jednak, że nie można powiedzieć, by horacjanizm w *Pieśni IV* został całkowicie przewyciężony. Te niekonsekwencje filozoficzne spowodowały najpewniej ową swoistą degradację arcydzieła liryki refleksyjnej. *Pieśń IV* nie mieściła się w pełni w żadnym bloku twórczości Kochanowskiego. Nie należała bez reszty ani do *Pieśni* ani do *Trenów*. Najcenniejsze i najbardziej odkrywcze koncepcje filozoficzne *Pieśni IV*, odnoszące się do losu człowieka na ziemi i praw jego ziemskiej egzystencji, wcielił Kochanowski, jak wiemy, do *Trenu XIX*. Stąd też osobne ogłoszenie owej pieśni drukiem stało się zbędne. Śmierć poety przekreśliła możliwość korekty tej decyzji. Jedynie więc kultowi, jaki żywili współcześni wobec Kochanowskiego, i pietyzmowi, z jakim odnosili się oni do jego spuścizny, zawdzięczamy, że to niewielkie arcydzieło poetyckie nie uległo zatracie zupełnej.

⁴⁴ Pelc, „*Treny*” Jana Kochanowskiego, s. 38—39.