

# Jerzy Axer

---

## Tradycja klasyczna w polskojęzycznej komedii renesansowej a mechanizmy odbioru tej poezji

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 75/2, 207-216

---

1984

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

JERZY AXER

TRADYCJA KLASYCZNA  
W POLSKOJĘZYCZNEJ POEZJI RENESANSOWEJ  
A MECHANIZMY ODBIORU TEJ POEZJI \*

Za pewną słabość prezentowanego tu stanowiska można uznać stosunkowo ograniczony materiał, w oparciu o który zostało sformułowane. Materiał ten to przede wszystkim spostrzeżenia gromadzone systematycznie w toku wieloletnich prac edytorskich nad twórczością Jana Kochanowskiego; poza tym jedynie dość przypadkowe obserwacje poczynione przy okazji lektury, wydawania i komentowania innych tekstów staropolskich (zwłaszcza poezji okolicznościowej i dramatu). Pomimo to skłonny jestem uważać, że metoda badawcza, którą proponuję poniżej, może być stosowana, przynajmniej w zasadniczej części, przy interpretacji każdego lepszego lub gorszego renesansowego tekstu poetyckiego napisanego po polsku, a zapewne nawet szerzej: napisanego w jakimkolwiek języku narodowym.

Stanowisko, które pragnę tu przedstawić, dotyczy tylko pewnego aspektu funkcjonowania tradycji klasycznej w tych utworach. Chcę mianowicie zwrócić uwagę na to, że właściwie prowadzone badania tradycji klasycznej w tekstach renesansowych mogą wyjaśnić niektóre mechanizmy ich odbioru. Mogą pomóc zrozumieć zarówno zamierzoną przez autora różnorodność adresów czytelniczych, jak i pewne aspekty recepcji wśród potomnych, a nawet niektóre spory toczone przez uczonych. Ta możliwość nie jest — jak sądzę — w pełni doceniana przez badaczy.

Na wstępie podkreślić należy pewną charakterystyczną cechę do-tychczasowych badań nad zapożyczeniami z dzieł antycznych pojawiającymi się w polskojęzycznej poezji renesansowej. Oto nie została w tych badaniach wyodrębniona i rozwinięta problematyka aluzji literackiej

---

\* Artykuł niniejszy stanowi uogólnienie poglądów sformułowanych w moim referacie *Classical Tradition in Kochanowski's Work. Problems of Reception*, wygłoszonym na konferencji „Polish Renaissance and its European Context” (Bloomington, Indiana University, 24–27 V 1982). (Materiały konferencji — w druku.)

rozumianej jako posługiwanie się przez jeden tekst literacki zawartością innego dla wyrażania własnych treści.

Problematyka ta nie była jeszcze w ogóle sformułowana w czasach, gdy filologowie klasyczni i poloniści najgorliwiej zajmowali się rejestrowaniem tzw. wpływów klasycznych w literaturze staropolskiej. Interesowano się wówczas przede wszystkim genezą dzieła i psychologią twórcy. Szukano bodźców, inspiracji, wzorów. Wykryte zależności, miały wskazywać, w jakim stopniu tekst antyczny jest „źródłem” danego utworu renesansowego oraz w jakim zakresie wyobraźnia i pamięć uległa sugestii myśli i obrazów zawartych w tradycji klasycznej. Jeśli zaś zastanawiano się nad skutkami pojawienia się w utworze nawiązań do tej tradycji, to po to jedynie, aby zgodnie z poromantycznym gustem literackim przeciwstawić konwencję — oryginalności, uczoność — szczerości, zapożyczenia — nowatorstwu.

Od kiedy natomiast tekst renesansowy zaczęto konsekwentnie oceniać w kategoriach renesansowej poetyki, uwaga badaczy skupiła się na zjawisku *imitatio*. Zainteresowanie budziło teraz przede wszystkim przenoszenie części dzieł pisarzy klasycznych wypreparowanych z dawnych kontekstów w konteksty nowe. Konstruowane z tego punktu widzenia spisy symiliów ilustrować miały tę praktykę. Jest to bez wątpienia cenny materiał dla badacza śledzącego proces formowania się w języku słowiańskim ekwiwalentów dla różnych elementów klasycznej dykcji poetyckiej. Zamiast anachronicznych dyskusji o nieoryginalności renesansowego poety, mierzonej stężeniem frazeologicznych zapożyczeń z literatury klasycznej ujawnianych w jego dziełach, upowszechniło się zrozumienie specyfiki „imitacyjnego” procesu twórczego. Z pewnego punktu widzenia nic się jednak nie zmieniło — nadal przecież pytania obracają się w ramach poszukiwania tak czy inaczej rozumianych wzorów i źródeł. Nadal — odmiennie niż w badaniach nad literaturą innych epok — badacz poezji polskiego Złotego Wieku nie liczy się właściwie z możliwością pojawienia się w niej aluzji literackiej powodującej wprowadzenie kontekstu dzieła antycznego w obręb dzieła nowo powstającego; nie zastanawia się więc zwykle nad ewentualnym wpływem takich zabiegów na budowanie sensów tej poezji i na tych sensów odczytywanie<sup>1</sup>.

Zazwyczaj mówi się jedynie o specjalnej przyjemności, jaką czytelnik czerpać miał z rozpoznawania antycznej inkrustacji tworzonej przez autora w ramach „erudycyjnego popisu”<sup>2</sup>. Niekiedy wskazuje się jeszcze

<sup>1</sup> Wyjątkowo tylko pojawiają się analizy takie, jak np. W. Weintrauba *Fraszka in a Tragic Key: Remarks on Kochanowski's „Lament XI” and „Fraszki I, 3”*. W zbiorze: *For Roman Jakobson. Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday*. The Hague 1967.

<sup>2</sup> Zob. K. Górski, *Aluzja literacka. (Istota zjawiska i jego typologia)*. W: *Z historii i teorii literatury*. Seria 2. Warszawa 1964.

na możliwość wykorzystania tej inkrustacji w celach polemicznych i satyrycznych<sup>3</sup>. W zasadzie jednak odkąd z praktyką pisania poezji przy pomocy formuł jawnie zapożyczonych przestano polemizować z punktu widzenia współczesnych polemiście gustów literackich, jeszcze rzadziej niż przedtem stawia się pytanie, w jakim zakresie tak czy inaczej zaznaczone powiązania danego tekstu z tekstem klasycznym wpływają na sposób jego oddziaływania. Czasem wydaje się, jakby uczeni interpretujący te wiersze odnotowawszy fakt zapożyczenia i stwierdziwszy, że w praktyce takiej nie ma nic nagannego, że przeciwnie, jest chwalebna i bardzo humanistyczna, natychmiast gotowi byli o fakcie zapożyczenia zapomnieć.

Tymczasem renesansowa poezja w szerokim zakresie, nieporównanie szerszym, niż informują o tym dzisiejszego czytelnika komentarze uczonych, posługuje się — moim zdaniem — zawartością tekstów antycznych dla wyrażenia własnych treści. System nawiązań fabularnych, mozaika paralelnych obrazów i sytuacji, a przede wszystkim sieć zapożyczeń frazeologicznych (cytatów, parafraz, kryptocytatów *etc.*) obficie wprowadzają w obręb tych utworów sensy dzieł klasycznych i tylko pamiętając o tych sensach można intencję autora w pełni zrozumieć. Technika *imitatio* umożliwia wyrafinowaną grę literacką na wszystkich poziomach struktury artystycznej wiersza: kontekst, z którego zapożyczenie pochodzi, może pojawiać się w świadomości czytelnika mniej lub bardziej wyraźnie, może trwać w niej dłużej lub krócej, może zniknąć i znowu powracać. Odpowiednie sekwencje zapożyczeń sprawiają, że zbudzone w pamięci konteksty krzyżują się, mieszają, ulegają rekompozycji. Równocześnie w szerokim zakresie operuje się zapożyczeniami tak precyzyjnie wypreparowanymi z dawnych kontekstów, że pamięć czytelnika nie zostaje odesłana do żadnego konkretnego tekstu albo do wielu równocześnie.

Nie miejsce tu oczywiście na bliższą analizę takiego sposobu wykorzystania materii klasycznej. Kilka charakterystycznych przykładów rozpatruję w innej pracy, w której zwracam uwagę na doniosłość tego — niewystarczająco uwzględnianego przez badaczy — aspektu funkcjonowania zapożyczeń z literatury klasycznej w poezji renesansowej<sup>4</sup>. Tutaj konieczne było jednak powtórzenie części rozumowania raz już prezentowanego, ponieważ teza, którą stawiam w niniejszym artykule, jest prostym rozwinięciem tego rozumowania, oczywistą konsekwencją uznania jego poprawności.

Jeżeli bowiem istotnie aluzja literacka przypominająca czytelnikowi znaczenia zawarte w tekstach antycznych jest ważnym składnikiem od-

<sup>3</sup> K. Górski, *Słowacki jako poeta aluzji literackiej*. W: *iw.*, s. 178.

<sup>4</sup> J. A x e r, *Rola kryptocytatów z literatury łacińskiej w polskojęzycznej twórczości Jana Kochanowskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1/2.

działywania tej poezji, staje się oczywiste, iż owo oddziaływanie zależy od zdolności czytelnika do przypominania sobie tych znaczeń; znajomość różnych składników tradycji klasycznej decyduje o reakcji na poszczególne aluzje: różny stopień przygotowania do rozpoznawania wzorów i do śledzenia ich modyfikacji prowadzi do odmiennego rozumienia utworu. Taki zaś punkt widzenia każe uznać, iż autor wprowadzając antyczną pożyczkę musiał się liczyć z wielością możliwych odbiorów i że musi się z nią liczyć badacz. A zatem nie wystarcza ustalenie źródła pożyczki poprzez wskazanie najpodobniejszego modelu antycznego z uwzględnieniem lektur autora, lecz trzeba natychmiast zapytać, do jakiego modelu (lub do jakich modeli) odsyłana tu była wyobraźnia czytelnika. Tradycja klasyczna przestaje być wtedy czymś, co daje się jednoznacznie i łatwo opisać.

Nie należy zapominać, że każde aluzyjne nawiązanie do tekstu antycznego już z natury rzeczy zdolne jest wywoływać całą gamę skojarzeń. Literatury klasyczne tworzone przecież w przeświadczeniu, że przez nową propozycję „przeglądać” musi cała jej tradycja literacka; brak podobieństwa do czegoś dobrze znanego odbierano nie jako dowód szczególnej „oryginalności” autora, lecz jako swoisty bezsens. Na każdej nowej formule pojawiającej się w wierszu klasycznym wyciśnięta więc jest swoista próba określająca zawartość poetyckiego kruszcu — znak przynależności do rodziny podobnych formuł zrodzonych wcześniej. W odniesieniu do tekstów rzymskich oznacza to pamięć o całej tradycji greckiej, a zarazem o wszystkich dawniejszych próbach rodzimych.

Obserwacje te nie są już dziś żadną nowością<sup>5</sup>. Warto jednak uświadomić sobie konsekwencje, jakie mają one dla naszych rozważań. Oto każdy przekład, parafraza, naśladownictwo, przeróbka klasycznej formuły w którymś z języków nowożytnych zdolna jest wywołać w świadomości czytelnika niemal dowolny element owego zbioru formuł pokrewnych. Autor renesansowy może — odpowiednio preparując zapożyczenie klasyczne — sugerować odbiorcy określoną identyfikację; starać się, żeby formuła wydawała się raczej cycerońska niż senecjańska, raczej owidiuszowa niż propercjuszowa, raczej z Wergiliusza niż z Lukana. Może też potencjalną wielość odbiorów wykorzystać: może proponowaną formułę po kilkakroć, na różnych poziomach, zakotwiczyć w klasycznej tradycji literackiej; pozwolić czytelnikowi na wybór — różnym czytelnikom na różne wybory. Wybór pozostaje jednak przy odbiorcy bez względu na intencje autora, którego sugestia może być podjęta lub odrzucona.

Oto bowiem zapożyczenie frazeologiczne powoduje w świadomości jednego czytelnika pojawienie się frazy Cycerońskiej wraz z otaczającym

---

<sup>5</sup> Doskonałą analizę tej problematyki przynosi książka G. Williamsa *Tradition and Originality in Roman Poetry* (Oxford 1968).

ją kontekstem, inny rozpozna wprawdzie Cyncerona, ale w miejsce oryginalnego kontekstu pamięć podsunie mu odpowiedni ustęp ze św. Augustyna, w którym to samo wyrażenie Cyncerona jest cytowane; jeszcze innemu mutacja Senecjańska tej myśli przesłoni pozostałe skojarzenia. Nie brak jednak czytelników, w których świadomości nie pojawi się żaden konkretny kontekst, lecz tylko ogólne poczucie obcowania ze światem antycznej mądrości. A więc Cyncero albo Seneka, albo Augustyn, albo żaden z nich, albo wszyscy naraz — zależnie od odbiorcy.

Oto szeroko rozmalowane porównanie epickie. I znowu: Homer, albo Wergiliusz, albo Lukan, albo żaden z nich, tylko Hiob, albo wszyscy naraz — zależnie od wiedzy i ucha odbiorcy.

Zależnie więc od wiedzy i ucha czytelnika znaczenia tekstów klasycznych pojawiają się lub nie. Poeta może przez odpowiednie operowanie składnikami tradycji klasycznej budować warstwy znaczeń adresowane do różnych kręgów odbiorców.

Odnosimy tutaj, niejako na marginesie i nie rozwijając tej myśli, że zwrócenie należyj uwagi na rolę czytelnika jako interpretatora wprowadzonych przez autora nawiązań do dzieł antycznych ma oczywiście wpływ także na ocenę udziału literatur łacińskiej i greckiej w klasycznej tradycji literatury staropolskiej. Jej twórcy bowiem niezależnie od własnych lektur i ideałów pisali mogąc liczyć na powszechną i dokładną znajomość pewnych tekstów literatury rzymskiej, natomiast na to, że ich czytelnik pamięta sformułowania greckie, w zasadzie liczyć nie mogli. Aluzje, które zakładały pojawienie się w świadomości odbiorcy określonego kontekstu w nie zmienionym kształcie słownym, musiały więc nawiązywać wyłącznie niemal do dzieł łacińskich. Bez względu zaś na rodzaj nawiązania do antyku greckiego trzeba się było w Polsce zawsze liczyć z tym, że w świadomości większości czytelników helleński model przesłoni któraś z mniej lub bardziej wiernych kopii rzymskich.

Zależność recepcji od zdolności czytelnika do orientowania się w literackiej tradycji klasycznej nie ogranicza się jednak oczywiście do odbiorców współczesnych poecie. W miarę upływu czasu tekst może w istotny sposób zmieniać swoje oddziaływanie, wraz z tym jak zmienia się zdolność czytelników do odbierania nawiązań do tej tradycji. Tu np. szukać należy wyjaśnienia wielu aspektów recepcji tekstów Kochanowskiego wśród potomnych. Także tego szczególnego rodzaju recepcji, jakim są badania naukowe. Bardzo łatwo dostrzec zależność niektórych poglądów uczonych różnych pokoleń na teksty renesansowe od sposobu, w jaki odbierali oni tradycję klasyczną. Tak jest i obecnie. Zanikająca wrażliwość badaczy na aluzyjne odesłania do literatur antycznych pozwała większości z nich nie doceniać roli tej tradycji w budowaniu znaczeń utworu. Jej roli jako bardzo skutecznego środka porczumienia autora z czytelnikami. Z różnymi czytelnikami.

Aby uświadomić sobie, jak ściśle rozumienie tekstu może zależeć

od umiejętności rozpoznania składników tradycji literackiej, wystarczy rzut oka na recepcję utworu takiego jak *Treny*. Z najnowszych badań wynika, że istnieje w *Trenach* rozbudowany system nawiązań do dwóch grup tekstów cyceronowskich: z jednej strony do wszystkich tych utworów, które zawierają świadectwa żałobnych rozpamiętywań Cyserona po śmierci jego córki (a więc do zachowanych okrucich zaginionego dzieła *Consolatio*, do kilku listów ze zbioru korespondencji Marka Tulliusza i do odpowiednich partii rozmaitych traktatów filozoficznych, a zwłaszcza *Tuskulanek*); z drugiej strony — do ocalałych ułamków poezji Cyserona<sup>6</sup>.

Wybór tych właśnie tekstów ma warte uwagi konsekwencje. Oto system odniesień do utworów związanych ze śmiercią Tulii sprawia, że tego, kto nawiązania rozpoznaje, nie opuszcza w toku lektury *Trenów* wizja Mędrca w żałobie. Postać Arpinaty w żałobie fascynowała współczesnych poecie humanistów, na co wskazuje chociażby napisany przez Sygoniusza falsyfikat pełnego tekstu *Consolatio* (ponad 10 wydań w latach 1583—1585), sporządzony — dodajmy — w oparciu o te same teksty Cyserona, do których sięgnął Kochanowski w *Trenach*<sup>7</sup>. Z kolei drugi zespół odniesień — wiersze Cyserona. Lekceważone przez starożytnych, zebrane po raz pierwszy przez Nideckiego w r. 1565, interesowały Kochanowskiego od dawna. Odwołania do nich w *Trenach* są akcentem pełnym znaczenia: wizja Cyserona-Ojca i Cyserona-Mędrca dopełniona zostaje wizją Cyserona-Poety; tworzą tryptyk sugerujący zupełną paralelność sytuacji Kochanowskiego i Cyserona. Męka autora *Trenów* wydaje się teraz osiągać inny wymiar, jego autokonsolacja nabiera innego sensu z chwilą, gdy staje się po części cierpieniem i autokonsolacją wielkiego Marka Tulliusza.

Ale jest tak tylko dla niektórych czytelników — dla tych, w których świadomości pojawiały się wszystkie wskazane wyżej składniki tradycji literackiej. System zapożyczeń frazeologicznych z Cyserona umieszczony przez Kochanowskiego w *Trenach* był bowiem niewątpliwie trudny do pełnego rozpoznania, stanowił zespół znaków adresowanych do czytelnika doskonale wykształconego i żywo zainteresowanego poezją; do humanisty potrafiącego docenić emulację poety z najwybitniejszymi twórcami renesansu na polu wykorzystywania ocalałych okrucich modelu antycznego przy pracy nad stworzeniem nowego wzoru. Dla tej elitarnej publiczności odwołanie się do *Consolatio* Cyserona było atrakcyjnym eksperymentem literackim, polegającym na sięgnięciu do korzeni trady-

<sup>6</sup> Zob. *Wstępy wydawców* (s. 35—38) i *Komentarz II* w: J. Kochanowski, *Dzieła wszystkie*. Wyd. Sejmowe. T. 2. Opracowali M. R. Mayenowa i L. Woronczakowa oraz J. Axer i M. Cytońska. Wrocław 1983. BPP, B 24. Zob. też Axer, *op. cit.*, s. 170—171.

<sup>7</sup> Zob. M. Cytońska, *Sur la „Consolatio” de Cicéron. Sigonio — Nidecki — Kumaniecki*. „Eos” 1980, z. 1, s. 126.

cji konsolacyjnej i na zuchwałej próbie zaproponowania własnych rozwiązań; oznaczało zarazem wejście na drogę wskazaną przez poprzedników, od Ojców Kościoła do Sygoniusza. Podobnie jak np. *Aratus* był eksperymentem polegającym na sięgnięciu do korzeni ważnego nurtu poezji rzymskiej i na próbie twórczego kontynuowania tego nurtu<sup>8</sup>.

Nie oznacza to jednak bynajmniej, żeby *Treny* miały się wydawać niezupełnie zrozumiałe publiczności nie odczytującej dokładnie warstwy sensów sugerowanych przy pomocy omówionych wyżej odniesień „cycerońskich”. Nic podobnego. W świadomości takich odbiorców nie budziło się przecież wcale poczucie obcowania z jakimkolwiek niejasnym, a wymagającym wyjaśnienia nawiązaniem do tradycji literackiej. Kto nie myślał o *Consolatio* ani nigdy nie słyszał o poezji Cycerona, znajdował się przecież nadal w obrębie od wieków ukształtowanej topiki konsolacyjnej. Albowiem wszystkie wskazane wyżej teksty Cycerona są zarazem składnikami tej topiki. Istnieją w niej w rozmaitych poetyckich i prozaicznych wariantach, umieszczane w rozmaitych kontekstach i w różnych punktach pocieszających wywodów. Cytowane, streszczone i parafrazowane<sup>9</sup>. Są składnikami tej topiki żałobnej tak dalece, że struktura *Trenów*, owego literackiego eksperymentu na skalę europejską, jest doskonale paralelna do struktury prozaicznego przemówienia wygłoszonego przez Kochanowskiego nad grobem brata.

Zdolność czytelnika *Trenów* do uświadamiania sobie klasycznego zaplecza poszczególnych wyrażeń i motywów mogła okazać się większa lub mniejsza. Świat jego skojarzeń literackich mógł być bogatszy lub uboższy. Nawet jednak jeżeli był bardzo ubogi, tekst nie stawał się przez to niezrozumiały dla czytającego. Następowoła jedynie zastąpienie wykładni bardziej złożonej interpretacją prostszą. Tekst tracił na głębi, nie tracił jednak spójności. Odniesienia precyzyjniejsze, grę aluzji, puenty specjalne zastępowało ogólne uświadomienie sobie klasycznej dostojności wzorów i odwiecznej stosowności formuł. Wszystko to w ramach wielości odbiorów przewidzianej lub przynajmniej możliwej do przewidzenia przez autora. Mechanizm pozostaje jednak ten sam, nawet kiedy zdolność rozumienia odniesień antycznych zmniejsza się w stopniu przez

<sup>8</sup> Zob. J. Axer, „*Aratus*” — *miejsce poematu w twórczości Kochanowskiego*. Referat wygłoszony na konferencji „Jan Kochanowski i epoka renesansu — w 450 rocznicę urodzin poety” (Warszawa, 13—18 X 1980). (Księga referatów — w druku, PWN.)

<sup>9</sup> Zob. m. in. P. von Moos, *Consolatio. Studien zur mittellateinischen Trostliteratur über den Tod zum Problem der Christlichen Trauer*. T. 1—4. München 1971 (odpowiednie teksty Cycerona — według indeksu). — R. Kassel, *Untersuchungen zur griechischen und römischen Konsolationsliteratur*. München 1958, passim. — K. Kumaniecki, *Die verlorene „Consolatio” des Cicero*. „Acta Classica Universitatis Scientiarum Debrecensis” 4 (1968). — J. Gruber, *Kommentar zu Boethius de „Consolatione Philosophiae”*. Berlin — New York 1978, s. 24—27.



autora niemożliwym do przewidzenia. Aż po przeciętnego czytelnika dzisiejszego, który w tradycji klasycznej orientuje się już tak słabo, że pozostaje mu tylko ogólne poczucie obcowania z poetyckim wyrazem dawnej żałoby i dawnej miłości.

Puentę tych rozważań o wpływie tradycji klasycznej na sposób rozumienia utworu może stanowić rzut oka na przeciwny względem potocznej lektury „naiwnej” kraniec współczesnego wachlarza recepcji *Trenów*. Na dociekania uczonych. Ograniczę się tu do uwypuklenia jednej tylko obserwacji. Coraz wyraźniej traktuje się *Treny* jako utwór kryptofilozoficzny — zapis indywidualnego, a zarazem pokoleniowego dramatu światopoglądowego, w którym osobiste nieszczęście gra tylko ograniczoną, różnie ocenianą rolę. Bardzo żywe są równocześnie tendencje do upatrywania w *Trenach* antycyverońskiej polemiki. Właśnie ta polemika miałyby być sposobem formułowania nowego światopoglądu<sup>10</sup>. Nie ulega wątpliwości, że radykalność kierunku interpretacji wiąże się tu bezpośrednio z rozpatrywaniem nawiązań do tekstów Cycerona w *Trenach* bez dostatecznego uświadamiania sobie miejsca tych tekstów w topice konsolacyjnej. Bez tej świadomości, umiejętności odróżnienia ściślejszych i szerszych kontekstów i bez rozpoznania gry aluzji, eksponowana rola filozoficznej prozy rzymskiej we frazeologii i w obrazowaniu *Trenów* musi prowadzić do odebrania wątku filozoficznego jako dominującego i w znacznym stopniu autonomicznego w stosunku do treści konsolacyjnych. Autopolemika może się wtedy wydawać antycyverońszczyzną, żałobny gest — bluźnierstwem.

Uwarunkowanie odbioru sposobem rozumienia nawiązań klasycznych zilustrować można także analizą tekstu na poziomie poszczególnych trenów, poszczególnych obrazów, poszczególnych wyrażań. Każdy bowiem element struktury dzieła dostarcza tu przekonujących dowodów.

Oto motto, które stanowi cytat z Homera w przykładzie Cycerona, a które trochę co innego znaczy dla czytelnika pamiętającego jedynie kontekst, w jakim ten cytat zachował się u św. Augusta, trochę co innego dla tego, kto pamięta także jego lokalizację w pismach Sextusa Empiryka; żałobnych znaczeń nabiera motto dla czytelnika Pseudo-Plutarchowej konsolacji, ale jego bezpośrednie związki z początkiem *Trenu I* zauważy tylko ten, kto pamięta je z Diogenesowego żywotu Heraklita; wreszcie efekt specjalny — koniekturę Nideckiego — docenić mógł w tym dwuwersie tylko humanista znający najnowsze wydane *Fragmen-*

<sup>10</sup> Najnowsze interpretacje *Trenów*: J. Pelc, „*Treny*” Jana Kochanowskiego. Warszawa 1972. — S. Grzeszczuk: *Materiały do studiowania literatury staropolskiej*. Cz. 2. Rzeszów 1977, s. 31—130; „*Treny*” Jana Kochanowskiego. Warszawa 1978; „*Treny*” Jana Kochanowskiego. *Próba interpretacji*. Wrocław 1979. Przegląd i podsumowanie badań: J. Pelc, *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*. Warszawa 1980, rozdz. *Cykliczny poemat o kryzysie światopoglądowym twórcy*.

ta *Ciceronis*<sup>11</sup>. Oto centralny w *Trenie I* obraz smoka rabującego ptasie gniazdo, smoka, którego diabelska natura — ujawniona dzięki grze antycznych i biblijnych aluzji — była zapewne odczuwana przez większość czytelników XVI-wiecznych, który jednak z chwilą gdy część aluzji przestała być łatwo czytelna, zmienił się w nadmiernie rozbudowany, trochę pretensjonalny motyw zdobniczy<sup>12</sup>. Oto słynny wers z *Trenu VIII*: „Jedną maluczką duszą tak wiele ubyło”, od Mickiewicza i Krasieńskiego po współczesnych komentatorów cieszący się opinią najbardziej „romantycznego” i „spontanicznego” sformułowania w *Trenach*; okazuje się jednak, że jest to wierny cytat z listu kondolencyjnego odebranego przez Cyncerona i jako taki jest ważnym składnikiem owej, przeznaczonej dla pewnego tylko kręgu odbiorców, mozaiki nawiązań do żałoby filozofa<sup>13</sup>. Przykłady można by dowolnie mnożyć.

Przechodzę do końcowych wniosków. Materia klasyczna jest w polskojęzycznej poezji renesansowej takim tworzywem, którego użycie otwiera pole do szczególnie aktywnego współudziału odbiorcy w budowaniu sensów utworu. Nie chodzi mi tu o proste „rozumieć” lub „nie rozumieć”, lecz o fakt, że rozumiejąc, rozumieć musi się różnie — zależnie od tego, jakie elementy literackiej tradycji antycznej, w jakiej kolejności i z jaką siłą pojawiają się w świadomości czytającego pod wpływem aluzji rozpoznawanych w tekście. Jeżeli mamy do czynienia z wybitnym twórcą, możemy z całą dokładnością śledzić zabiegi poety prowadzące do zapewnienia harmonijnego współistnienia różnych poziomów odbioru przez odpowiednie formowanie wielowarstwowych odesłań do tradycji klasycznej. Można wtedy stwierdzić, jak pilnie strzeże się autor przed zerwaniem ciągłości porozumienia z czytelnikiem w obrębie któregośkolwiek z poziomów odbioru. Jak posługując się zapożyczoną frazą, obrazem, motywem, dba o takie jego ukształtowanie, żeby zapożyczenie mogło stać się składnikiem wszystkich przewidywanych sposobów czytania tekstu, w ramach każdego z nich znacząc nie to samo.

Być może takie operowanie tradycją antyczną jest jedną z przyczyn powszechnego i długotrwałego powodzenia poezji takiej, jak poezja Kochanowskiego, u bardzo różnej publiczności. W ten sposób funkcjonuje tradycja klasyczna w wielkiej poezji. Poeta późniejszej miary, posługujący się aluzją literacką mniej swobodnie, tworzy konstrukcje mniej doskonałe, organizuje przewidywany odbiór mniej sprawnie; klasyczne zapożyczenia mogą być — wbrew jego woli — zrozumiałe tylko

<sup>11</sup> O związkach motta z edycją Nideckiego zob. M. C y t o w s k a, *Nad „Trenami” Jana Kochanowskiego. Od motta do genezy poematu*. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1.

<sup>12</sup> Zob. J. A x e r, *Smok i słowiczki. Wokół wersów 1—14 „Trenu I” Jana Kochanowskiego*. Jw.

<sup>13</sup> Pełną analizę przedstawiłem w przywoływanej tu już pracy *Rola kryptocytatów z literatury łacińskiej w polskojęzycznej twórczości Jana Kochanowskiego*.

dla pewnego typu odbiorców, ponieważ rozpoznanie ich roli w tekście wymagać może jednostkowej identyfikacji; mogą też być niejasne, nie dość uzasadnione, niekonieczne. Niezależnie jednak od klasy artystycznej autora zasadniczy mechanizm pozostaje niezmieniony. Rozpatrywanie różnych rodzajów możliwego odbioru będących konsekwencją różnego przygotowania odbiorcy do rozumienia tradycji klasycznej wydaje się więc jednym z podstawowych obowiązków komentatora pragnącego rozpoznać możliwie dokładnie intencje poety, uniknąć nieporozumień przy interpretowaniu zawartych w tekście informacji, nie popełnić błędów przy analizie struktury artystycznej tekstu.

Badając tradycję klasyczną utworów polskojęzycznych pisanych zgodnie z zasadą *imitatio*, skrzętnie gromadzimy odnalezione w tekście nawiązania do prozy i poezji antycznej. Staramy się identyfikować te zapożyczenia uwzględniając wykształcenie i upodobania autora. Staramy się o możliwie ścisłą i jednoznaczną identyfikację: tradycja grecka czy łacińska, a następnie — ten a ten autor i utwór, najlepiej zaś — to właśnie (lub przynajmniej prawdopodobnie to właśnie) miejsce. Zapominamy jednak zwykle, że aluzje i nawiązania klasyczne w tych tekstach są takimi znakami, po które poeta sięgał ze świadomością, że do niektórych z nich istnieje kilka kluczy. Zapominamy też, że czytelnik dysponował wieloma kluczami niezależnie od intencji autora.

Tak więc przez tradycję klasyczną w polskojęzycznej poezji renesansowej rozumieć proponuję nie — jak się to zwykle czynić dotychczas — zespół tych, znanych autorowi, tekstów klasycznych, które zawierają motywy i sformułowania najbliższe — w opinii badacza — formułom i motywom użytym w utworze polskim, lecz zbiór wszystkich utworów antycznych, których znaczenia mogły pojawić się w świadomości czytelnika pod wpływem sugestii zawartych w polskim tekście. Jest to zatem zbiór odniesień i nawiązań jedynie potencjalnie istniejących w wierszu. Od przygotowania czytelnika zależało, jakie elementy tego zbioru wpływały na jego sposób odbierania wiersza. Różna orientacja w zakresie tradycji klasycznej oznaczać więc musiała odmienną recepcję. Albo — patrząc z innej strony: różne kręgi odbiorców tej poezji odnajdywały w niej różną tradycję klasyczną. Nie bardziej lub mniej autentyczną, lecz różną właśnie. W całkowitej zgodzie z zamysłem autora, jeśli ten — jak Kochanowski — doskonale panując nad tworzywem, nieuniknioną wielość odbiorów umiał w pełni kontrolować.