

Aleksander Wit Labuda

"Pieśni Jana Kochanowskiego księgi dwoje" - o kompozycji myśli kilka

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 80/4, 5-25

1989

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.

ALEKSANDER WIT LABUDA

„PIEŚNI JANA KOCHANOWSKIEGO KSIĘGI DWOJE”
— O KOMPOZYCJI MYŚLI KILKA*Muzom początku*

Lektura *Pieśni Jana Kochanowskiego ksiąg dwoich* nasuwa przypuszczenie, że mamy do czynienia ze zbiorkiem ułożonym wedle zasad kompozycji cyklicznej¹. Zauważono to już dawno. W roku 1906 Stanisław Dobrzycki dopominał się, by należące do tego zbioru pieśni studiować nie, jak do tej pory, osobno, lecz „zbiorowo”, jako składniki nadrzędnej całości. Potem, w przypisach do wydania *Pieśni* w „Bibliotece Narodowej”, Tadeusz Sinko sygnalizował znaczące powiązania między niektórymi utworami *Ksiąg dwoich*. Jednak we wstępie kompozycją zbioru się nie zajął. Jako ważny problem interpretacyjny sprawę tę podniosła raz jeszcze Ludwika Szczerbicka-Ślęk w wydaniu 3 *Pieśni* w tejże serii. Zakładając, że *Księgi dwoje* są uporządkowanym cyklem, stwierdziła, że zawarte w nim utwory należałoby interpretować w zgodzie z regułą czytania kontekstowego. Spostrzeżenia, jakie przedstawiła na poparcie przyjętej tezy, miały z konieczności charakter wstępnego rozpoznania. Jej potwierdzenie przyniosły następnie studia Zofii Głombiowskiej, autorki wnikliwych rozpraw o łacińskich zbiorach Kochanowskiego. W pracach poświęconych jego pieśniom polskim wykazała

¹ Nazwa „zbiór” nie wskazuje na żaden wyróżniony typ uporządkowania całości złożonych z wielu utworów i w odniesieniu do *Ksiąg dwoich* nie wystarcza. Z kolei określenie ich mianem „cyklu” może się wydawać zbyt „mocne”, choć mieści się w rozumieniu, jakie proponuje *Słownik terminów literackich* pod redakcją J. Sławińskiego (Wrocław 1976, s. 64). Kompozycyjne zagadnienia zbiorów tekstowych są słabo rozpoznane i nie mają ustalonej terminologii, co znajduje wyraz w niniejszym szkicu, w którym nie mogę zajmować się jej porządkowaniem. Gdyby rozróżnić cykle zwarty i luźny, to *Księgi dwoje* mieściłyby się w tej drugiej kategorii, *Treny* — w pierwszej. Pobieżne uwagi na temat cyklu podała S. Skwarczyńska we *Wstępie do nauki o literaturze* (t. 1. Warszawa 1954, s. 458—459), jedynym podręczniku, który to zagadnienie dostrzega. Interesujące rozróżnienia cykli koncentrycznego, łańcuchowego i pierścieniowego zaproponowała W. Wańtuch (*O poetyce cyklu lirycznego*. W zbiorze: *Miejsce wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*. Warszawa 1985). — Używam tutaj wymiennie z *Pieśniami* określenia *Księgi dwoje* nie tylko ze względów stylistycznych, ale także — i głównie — dla uwydatnienia tezy tego szkicu.

ona, że w księgach pierwszych Kochanowski — wzorem Propercjusza — uszeregował erotyki w swoistą historię miłości, tworząc z nich epizody eliptycznie szkicowanej niby-fabuly².

Problem został postawiony. Częstkowe wyniki ośmielają i zachęcają do poszukiwań dalszych. Pragnę się do nich przyczynić podejmując takie oto zagadnienie. Jeśli przyjąć, że *Księgi dwoje* stanowią całość porównywalną do poprawnie zbudowanej wypowiedzi, to powinny mieć początek i koniec. Odkładając na inną okazję sprawę ich zakończenia, dość zresztą wyrazistego, zacznę od początku.

Kłopotliwy problem słów początkowych należy do trwałych wątków śródziemnomorskiej refleksji nad sztuką słowa³. Klasyczne wykłady retoryki i poetyki rozpatrywały go w działach *inventio* i *dispositio*, gromadząc spory zasób reguł ogólnych, szczegółowych wskazówek i wzorów, które normowały topikę otwarcia i ułatwiały rozpoczynanie wypowiedzi w zgodzie z gatunkowym i sytuacyjnym *decorum*.

Oczywiście każda wypowiedź posiada jakiś początek w sensie materialnym, ale częstką kompozycyjną staje się on wtedy, gdy pełni szczególne zadania, przeobraża się w miejsce semantycznie nacechowane i w tym sensie węzłowe, że tu w zasadzie powinno dojść do powiązania „środka” wypowiedzi z jej otoczeniem osobowym, duchowym i rzeczowym.

W miejscu tym mogą się znaleźć różne całości tekstowe, konstrukcyjne *loci communes*⁴, których wyodrębnianiem i nazywaniem zajmo-

² S. Dobrzycki, „Pieśni” Kochanowskiego. „Rozprawy Wydziału Filozoficznego AU” t. 43 (1906). Korzystam z przedruku w: S. Dobrzycki, *Z historii literatury polskiej*. Wybór i opracowanie J. Kolbuszewski. Warszawa 1986, s. 62—63. — T. Sinko, komentarz w: J. Kochanowski, *Pieśni i wybór innych wierszy*. Wyd. 2. Wrocław 1948, s. 114, przypis do p. I, 23. BN I 100. (Wyd. 1: Kraków 1927). — L. Szczerbicka-Ślęk, wstęp w: J. Kochanowski, *Pieśni*. Wyd. 3, zmienione. Wrocław 1970, s. XLVII—L. BN I 100. — Z. Głombowska: *Elegie łacińskie Jana Kochanowskiego. Dwie wersje*. Warszawa 1981; *Inspiracje elegijne w I ks. „Pieśni” Jana Kochanowskiego*. „Meander” 1978, z. 3—4; *Koncepcja cyklu w polskich i łacińskich utworach Jana Kochanowskiego*. Gdańsk 1980. (To ostatnie studium przedrukowane w: *Łacińska i polska muza Jana Kochanowskiego*. Warszawa 1988, rozdz. 2).

³ W splecione ze sobą dzieje poetyki i retoryki wprowadzają: E. Sarnowska-Temeriusz, *Zarys dziejów poetyki. (Od starożytności do końca XVIII w.)*. Warszawa 1985. — M. Maykowska, *Klasyczna teoria wymowy*. Warszawa 1936. — Ch. S. Baldwin: *Ancient Rhetoric and Poetic*. New York 1924; *Medieval Rhetoric and Poetic (to 1400)*. Gloucester (Mass.) 1959. (Wyd. 1: 1928). — R. Barthes, *L'Ancienne rhétorique. Aide-mémoire*. „Communications” nr 16 (1970)

⁴ Wbrew uproszczonemu rozumieniu terminu „topos” i w zgodzie z J. Abramowską (*Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*. „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1/2. Przedruk w zbiorze: *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*. Wrocław 1986) przyjmuję właściwe klasycznej retoryce ujmowanie *topoi koinoi* (*loci communes*) w trzech aspektach: treściowym, kompozycyjnym i pragmatycznym.

wała się *dispositio*. Tytuł, motto, dedykacja i przedmowa poprzedzają zwykle tekst główny i dlatego są całostkami fakultatywnymi. Na zewnątrz tekstu umieszcza się też wstęp lub wprowadzenie, choć mogą one otwierać korpus dzieła zajmując spore odcinki przestrzeni tekstowej — bądź ciąglej, bądź konstrukcyjnie rozczłonkowanej. Nazewnictwo odnoszące się do tych wstępów wewnętrznych jest dość chwiejne. Najczęściej wyróżnianymi całostkami były tu: ekspozycja, prolog, introdukcja, *proemium*, *exordium*, argument⁵.

Zadania tych całostek sprowadzają się do dwóch naczelnych funkcji. Za ważną odmianę pierwszej uznawano *captatio benevolentiae*, lecz ujęta ogólniej — sprowadza się ona do włączenia wypowiedzi w rzeczywistą lub idealnie projektowaną ramę sytuacyjną aktu mowy, określoną przez tożsamość jego partnerów i naturę łączących ich relacji oraz jego duchowe i rzeczowe uwarunkowania. Ale całostki wstępne są również zwrócone ku dalszemu ciągowi wypowiedzi. Podają jej temat, plan i ton. Ich druga funkcja polega na uprzedzaniu, o czym i jak będzie się mówiło. Odmiany obu funkcji należą do pragmatycznej topiki otwarcia, którą normowały zasady *decorum*.

W związku z tymi funkcjami całostki inicjalne bywają zazwyczaj wypełnione motywami treściowymi o charakterze autotematycznym i metatekstowym. Motywy te, wyrażane wprost lub obrazowo, w sposób względnie niepowtarzalny lub za pomocą obiegowych formuł, należą do semantycznej topiki otwarcia, którą zajmowała się *inventio*⁶.

⁵ Nazwy te wyliczam przykładowo; odnoszą się one do różnych gatunków wypowiedzi. Kwestię początku jako problemu kompozycyjnego sygnalizowała Skwarczyńska (*op. cit.*, s. 452), następnie G. Genette (*Seuils*, Paris 1987); dotyczą go prace: J. Danielewicz, *Reguły rozpoczynania tekstu w melice greckiej*. „Eos” 1980, z. 1. — T. Bieńkowski, *Proemium*. (*Antyczna teoria wstępu do mowy*). „Meander” 1965, z. 1. — J. Bartmiński, *Struktura językowa incipitu pieśni ludowej*. W zbiorze: *Semiotyka i struktura tekstu*. Wrocław 1974. — T. Dobrzyńska, *Delimitacja tekstu literackiego*. Wrocław 1974. Retoryczne nazewnictwo całostek inicjalnych rejestruje H. Lausberg w pracy: *Handbuch der literarischen Rhetoric* (München 1960). Analizy kilku „początków” w utworach literackich: D. Danek, *O polemice literackiej w powieści*. Warszawa 1972, rozdz. 3. — C. Duchet: *Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit*. „Littérature” nr 1 (février 1971); *L'illusion historique. L'enseignement des préfaces (1815—1832)*. „Revue d'histoire littéraire de la France” 1975, nr 2/3. — H. Mitterand, *Le Discours préfaciel*. W: *La Lecture sociocritique du texte romanesque*. Toronto 1975. — G. Idt, *Fonction rituelle du métalangage dans les préfaces „hétérographes”*. „Littérature” nr 27 (octobre 1977).

⁶ Kilka charakterystycznych motywów zestawili E. Curtius: *Topika* (przełożyła K. Krzemieniowa. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 1). Jest to fragment rozdziału 5 z książki *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern 1948). Korzystam z wyd.: *La Littérature européenne et le Moyen Age Latin*. Trad. J. Bréjoux. Paris 1956. Zob. też J. Brzozowski, *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przełomu romantycznego*. Wrocław 1986, s. 95—113 i passim.

Kompozycyjna „twardość”, czyli wyrazistość materialnego początku wypowiedzi zależy od stopnia nasycenia tego miejsca topiką inicjalną. Natomiast między kompozycyjnym początkiem a rozwinięciem wypowiedzi zachodzi zależność na pozór paradoksalna. Twardo zarysowany wstęp wywołuje efekt „miękkiego” wejścia w rozwinięcie, a miękkość wstępu lub jego brak daje efekt ostrego wchodzenia *in medias res*, rozpoczęcia *ex abrupto*.

Początek zbioru *Ksiąg dwoich* będę analizował w trzech wyróżnionych tutaj aspektach: składniowym, pragmatycznym i semantycznym. Przedtem jednak pragnę przyjrzeć się technikom otwarcia, jakimi posłużył się Kochanowski w zbiorach, które powstały na podobnej zasadzie co *Księgi dwoje*. Mam na myśli *Lyricorum libellus* (1580), *Elegiarum libri IIII* (wydane w jednym tomie z *Foricoeniami*, 1584) oraz *Fraszki* (1584). Kochanowski układał te antologie z utworów pisanych w różnych chwilach swego życia, ale zostały one powołane do nowego, właśnie „zbiorowego” istnienia po r. 1579, kiedy poeta zapowiedział (w liście dedykacyjnym dołączonym do *Psalterza*), że przystępuje do pisarskich zniw⁷.

Tytuły tych zbiorów są techniczne i rzeczowe. Nie niosą wyraźnych obietnic tematycznych, wskazują jedynie, że Kochanowski porządkował swój poetycki dorobek, posługując się dość zresztą pojemnymi pojęciami gatunkowymi. To jednak, co wiemy o utworach, które do zbiorów nie weszły, pozwala sądzić, że na zawartość poszczególnych zbiorów wpływała także ich koncepcja ideowa.

W zestawieniu z liczebnikami nazwy takie, jak *Liber* lub *Księga*, stają się sygnałami wewnętrznego układu zbiorów. Ale właśnie w ich partiach wstępnych Kochanowski aktualizuje jeszcze inne znaczenia tych rzeczowników. Książka to przedmiot mający wartość handlową, za który trzeba płacić. Książka to również *medium*, które wprowadza dzieło poety w obieg rządony regułami odmiennymi od obyczajów panujących w obiegu rękopiśmiennym i ustnym, gdzie często dzieło bywa podarunkiem.

Pozostałe elementy otwarcia poszczególnych zbiorów tworzą całości wymagające osobnej charakterystyki. Różnią się składniowym rozbudowaniem — i ten wzgląd mając na uwadze można je ułożyć w szereg o rosnącym stopniu rozczłonkowania partii początkowych.

Początek najslabiej zaznaczony ma *Lyricorum libellus*, którego ós konstrukcyjną stanowią ody związane z wydarzeniami niespokojnych lat

⁷ Zob. J. Kochanowski, *Dzieła polskie*. Opracował J. Krzyżanowski. Wyd. 10. Warszawa 1980, s. 301 (podkreśl. A. W. L.): „Żniwa swego pierwszy snop tobie ofiaruję, / Cny Myszkowski”. — Z tego samego wydania cytuję *Fraszki*; łacińskie *Lyrica*, *Elegiae* i *Foricoenia* — z: J. Kochanowski, *Dzieła wszystkie*. Wyd. Pomnikowe. T. 3. Warszawa 1884 [właśc.: 1886]; *Pieśni* według wydania 3 „Biblioteki Narodowej”, opracowanego przez Szczerbicką-Słęk.

1574—1579, od elekcji i ucieczki Henryka Walezego — po zdobycie Połocka, pierwszy sukces Batorego w wojnie o Inflanty. W tych odach poeta występuje jako aktor ówczesnej sceny politycznej.

Jako cykl liryczny [*Lyricorum libellus*] przedstawia [...] drogę poety od radości z obioru Henryka Walezego, poprzez popieranie kandydatury habsburskiej, przez okres nie pozbawionego sceptycyzmu obserwowania działalności nowego władcy, aż do pełnego uznania dla polityki Stefana Batorego⁸.

Korpus zbioru został poprzedzony zwięzłym, prozaicznym przypisaniem, w którym Kochanowski igra topiką dedykacyjną mieszając ironię z tonem ciepłym, autoironię z poczuciem godności. Swój pamiętnik politycznych doświadczeń oddaje „wszystkim”, ale jakby świadom własnych zawodów i pomyłek, przed nieżyczliwością zastawia się formułą „*non modo utendum, sed abutendum*”. Powołując się na „*mos solennus*”, który nakazuje oddawać dzieło w opiekę komuś możnemu, zwyczaj ten łamie i zaraz odstępstwo naprawia, bo pośród „wszystkich” wyróżnia Mikołaja Firleja, któremu tomik prezentuje w dowód „*amoris et observantiae suae*”. Gest miły i bez wątpienia szczery, ale tym sposobem poeta sugeruje, że mylił się nie sam, lecz wspólnie z możliwym przyjacielem. Zaznacza przy tym, że zbiorok powstał „*lituis obstrepentibus*” — ów „zgiełk surm bojowych” może tłumaczyć jego niedoskonałości, ale wskazuje też dominantę tematyczną i stylową.

Dedykacyjny wstęp jest krótki i „zewnątrzny”. Tomik otwiera się więc „miętko”, tym bardziej że główny korpus zbioru cechuje się „twardym” wejściem *in medias res*, pytaniami skierowanymi wprost do Walezego: „*Quis casus obstat? quis deus invidet? / Henrice*”. Poeta odwraca się od czytelników, staje od razu na scenie politycznej, twarzą w twarz z elektem. Scena polityczna, przestrzeń spraw publicznych, stanowi najważniejszy wyznacznik ramy sytuacyjnej całego zbioru łacińskich śpiewów.

Elegiarum libri IIII rozpoczynają się 8-wersowym listem, który ma charakter listu otwartego, ponieważ jest skierowany „*ad lectorem ignotum*”. Jemu to Kochanowski dedykuje zbiór, nikogo już nie wyróżniając imiennie⁹. Uświęcony zwyczaj został tu odrzucony świadomie, o czym świadczy wzmianka o tarczy Ajaksa i egidzie Ateny — poeta sugeruje, że bez uciekania się do czyjegokolwiek protektoratu zdaje się na swobodny osąd czytelnika. Zabiegając o jego życzliwość stosuje typowy dla wstępów topos skromności — przedstawia się sam jako „*scriptor insul-*

⁸ Głombiowska, *Koncepcja cyklu w polskich i łacińskich utworach Jana Kochanowskiego*, s. 41.

⁹ Na tle XVI-wiecznego obyczaju dedykowanie książki bezimiennym czytelnikom jest wypadkiem rzadkim, a przez to znaczącym. Zob. A. Czekańska, *O listach dedykacyjnych w polskiej książce XVI wieku*. „Roczniki Biblioteczne” 1962, z. 1/2, s. 26.

sus”, swoje elegie zaś jako „*nugae*”. Zwraca się nie do „wszystkich”, lecz w *pluralis modestiae* osobiście do każdego: „*Nostra Musa [...] tibi dicata est*”. W ten sposób podaje dominujący ton zbioru, w którym liczne elegie mają charakter intymnej rozmowy z przyjacielem. Ów ton zakłada przestrzeń porozumienia prywatną, zasadniczo różną od publicznej scenerii tomiku *Lyricorum*.

Dominantę tematyczną zbioru — a przynajmniej dwu pierwszych ksiąg — ujawniają dopiero początkowe dystychy elegii pierwszej:

*Non me, si modo sum, Musae fecere poetam,
Nec memini Aoniae rupis adisse specus.
Solus amor docuit blandos me fingere versus,
Et canere antiquo consona Callimacho*¹⁰.

Tradycyjną dla poetyckiego przedśpiewu (*prooimion*) inwokację do boskich opiekunów Kochanowski zastąpił zwierzeniem, które przeczy treści klasycznego toposu, ale podaje temat podobnie jak u Homera czy Wergilego. W przywołaniu „starego Kallimacha” (bo nowy — to Filip Buonacorsi) kryje się aluzja do Propercjusza¹¹, który patronował tak poszczególnym elegiom miłosnym, jak ich układowi w zbiorze.

W stosunku do *Lyricorum libellus* część wstępna jest tu bardziej rozbudowana. Obejmuje nie tylko karty przedślowne, ale wkracza w korpus zbioru, który skutkiem tego otwiera się płynniej i łagodniej. *Foricoenia* mają wprowadzenie złożone z czterech jednostek kompozycyjnych, ale pozbawione są otwarcia zewnętrznego, ponieważ Kochanowski przesunął dedykację do wnętrza zbioru.

W pierwszym epigramacie darowuje książeczkę Myszkowskiemu, a jej zawartość określa jako „*ebria scripta*”, dla których natchnieniem nie były Muzy, lecz wino. Drugie foricoenium to autoprezentacja poety poprzez swoiste wyznanie wiary biesiadnika, a zarazem krótki wykład biesiadnego poglądu na świat i życie. Potem, w myśl wyłożonych zasad, poeta w trzecim foricoenium wzywa towarzyszy, by pili i kochali, póki sprzyja los. W czwartym dla innych pozostawia opiewanie heroicznym czynów, sam natomiast pochwałą oczu słodkiej Neery wprowadza wątek miłosny, który wraz z pieśnią i winem tworzy główny trójtemat zbioru.

Tak rozbudowany wstęp służy naszkicowaniu scenerii biesiadnej, która nie tylko tłumaczy genezę, tematykę i gatunkowy kształt zebranych utworów, lecz także wytycza jakby idealną sytuację odbioru: „*Inter vina volunt ebria scripta legi*” (for. 1). Choć życzenie spełnić warto, nie trzeba

¹⁰ W przekładzie L. Staffa (w: J. Kochanowski, *Elegii ksiąg czworo*. Warszawa 1955, s. 7): „Jeśli poeta, dziełem to nie Muz jest wcale; / Nie chodziłem do groty w aonijskiej skale, / Jeno miłość uczyła mnie wiersz składać słodki, / Naśladując starego Kallimacha zwrotki”. Wydanie Pomnikowe daje przekład filologiczny T. Krasnosielskiego.

¹¹ Zob. W. Weintraub, *Rzecz czarnoleska*. Kraków 1977, s. 220. — Głombiowska, *Elegie łacińskie Jana Kochanowskiego*, s. 43—44.

maksymy rozumieć tylko dosłownie. Wino jest tu znakiem szczególnej próby poetyckiego natchnienia i swoistej filozofii, które przylegają do przestrzeni odznaczającej się szczególnym nacechowaniem topograficznym, społecznym, etycznym i uczuciowym. „*Non aurum optavi, / neque clausas moenibus urbes*” — powiada poeta — „*Nec sceptra invideo, cum phialam teneo*” (for. 2). Biesiada nie znosi zamknięcia miejskiego, bo miasto jest sferą *negotium*: wartości i zatrudnień skażonych żądzą złota i władzy, chorymi namiętnościami, które pętają umysł i serce. Miejscem dla biesiady właściwym jest pozamiejskie *otium*, które sprzyja bezinteresownemu radowaniu się urokami życia, tym gorliwyszemu, im bardziej są one ulotne.

Ale tytułowa i zarazem gatunkowa nazwa sugeruje jeszcze jedno przeciwstawienie, które Kochanowski rozwija w kilku epigramatach. „*Coenare fori*” i „*domi coenare*” to dwie różne rzeczy. Biesiada lokuje się pomiędzy sferą aktywności publicznej a sferą rodzinnej, domowej prywatności. W obu międzyludzkie stosunki są hierarchiczne, natomiast podczas biesiady tamte hierarchie nikną, uczestniczą w niej ludzie zrównani w prawach i dopiero na tym partnerskim fundamencie budują się biesiadne hierarchie zalet ducha, charakteru i ciała.

Czytać „*inter vina*” znaczy nie tylko smakować szlachetny trunek, lecz przy jego pomocy przenieść się w przestrzeń biesiady, gdzie towarzyski obrządek zachęca i zobowiązuje do duchowej euforii.

Siebie i swoją rolę w zbiorze wystylizował Kochanowski na podobieństwo wytrwałego obieźystoła, idealnego współbiesiadnika, który pije, kocha, śpiewa i tworzy „*pijane piosenki*”¹², nie zapominając przy tym o troskach tego świata. Jednak rolę gospodarza biesiady i honorowego gospodarza zbioru wyznaczył nie sobie, lecz „*niezapomnianemu Myszkowskiemu*”:

*Qui coenare domi musas adeoque poetam
Ipsum, Myscovi non reticende, vetas,
Accipe jure tuis foricoenia debita mensis
[.]
Queis horam neque tu meliorem impende legendis:
Inter vina volunt ebria scripta legi*¹³.

Bilecik dedykacyjny został przesunięty ze zwykłego miejsca być może dlatego, że honorowego gospodarza zbioru należało posadzić na

¹² Tak przetłumaczył „*ebria scripta*”, „*ebria verba*” S. Łempicki w świetnym szkicu *Fraszki łacińskie Jana z Czarnolasu* (w: *Renesans i humanizm w Polsce*. Warszawa 1952).

¹³ W przekładzie L. Staffa (w: J. Kochanowski, *Foricoenia*. Warszawa 1956, s. 6): „Ty, co Muzom i bardziej niż komu / Wzbranasz na samotnika biesiadować w domu, / Przyjmij przy stole twoim powstałe dworzanki. / [...] / Szkoda będzie twych ważnych chwil na ich czytanie. / Wśród kielichów pijane pieśni czytaj, panie”.

pierwszym miejscu biesiadnego stołu, a nie pozostawiać go przed drzwiami.

Fraszki mają otwarcie podwójne, zewnętrzne i wewnętrzne. Jest ono — podobnie jak w *Foricoeniach* — rozbudowane i podobnie jak tam, tak i tu Kochanowski bawi się wieloznacznością ukutej przez siebie nazwy gatunkowej¹⁴.

Na straży zbiorku, w miejscu dedykacyjnym, postawił przestrożę: „Fraszki tym książkom dzieją: Kto się puści na nie / Uszczypliwym językiem, za fraszkę nie stanie”. Uprzedzając nieporozumienia i ataki, autor broni się też: fraszki to nie fraszki.

Tej tezy dowodzą trzy wstępne epigramaty. Pierwszy jest przekornie wystylizowany na „zachwalankę” kramarza reklamującego swoje towary¹⁵. Poeta-kramarz zwraca się do „gościa”, czyli nabywcy i czytelnika swoich książeczek: jeśli masz je darmo, twój zysk; jeśli zapłaciłeś, dałeś się nabrać, ponieważ „Nie kupiłeś jedno fraszki”. A więc fraszki to fraszki. Ale Kochanowski posłużył się tu znanym oratorskim chwytem (*concessio*). Udaje, że zgadza się z malkontentem o uszczypliwym języku, by za chwilę tym skuteczniej go pognębić.

Drugi epigramat, *Na swoje księgi*, wylicza treści tomu i wzbogaca obraz poety, który odżegnuje się od weny epicko-heroicznej, oferuje śmiechy, żarty, pieśni, tańce i biesiady, ponieważ „Statek tych czasów nie płaci”, a „Przy fraszkach wždy naleją”. Na rolę kupca nakłada się tu rola obieżytoła. „Spis treści” pomija płacze i jest niepełny; zarówno ta niepełność, jak wizerunek błaznującego lekkoducha, który fraszkami bawi w zamian za poczęstunek, są nadal i żartem, i krasomówczym chwytem.

W następnej fraszce, *O żywocie ludzkim*, poeta porzuca maskę błazna i odsłania twarz mędrca, który widzi świat jako widowisko teatralne¹⁶:

Fraszki to wszystko, cokolwiek myślemy,
Fraszki to wszystko, cokolwiek czyniemy;
[.]
Naśmiawszy się nam i naszym porządkom,
Wemkną nas w mieszek, jako czynią łątkom.

¹⁴ Zob. S. Graciotti, *Fraszki i „fraszki”*. „Język Polski” 1964, nr 10, s. 259: „1) osoba bez znaczenia, niepoważna; 2) rzeczy i sprawy małej wagi; 3) językowe drobiazgi, kawały, również pisane”.

¹⁵ Aluzyjna paralela przybiera we fraszce III, 39 postać porównania autora *Fraszek* do bogatego kupca, który w wielkim sklepie oferuje najróżniejsze towary.

¹⁶ Weintraub (*op. cit.*, s. 320) wskazuje na zbieżność tej fraszki z fragmentem *Zodiacus vitae* M. Palingeniusa. Sam topos jest starszy. Curtius (*op. cit.*, s. 170—178) upatruje jego źródło w dziełach Platona (*Prawa*, VII, 803c; *Fileb*, 50b) i omawia literacką karierę tego toposu w rozdziałku o metaforach związanych z teatrem. Zob. też F. Yates, *The Theatre of the World*. Routledge 1969. — E. Burns, *O konwencjach w teatrze i w życiu społecznym*. Przełożył H. Holzhausen. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 3, s. 286—295. — J. Kotarska, *Topos „theatrum mundi” w poezji przelomu XVI i XVII wieku*. W zbiorze: *Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej*. Wrocław 1984.

Skoro wszystko jest błahostką, to i fraszki nie fraszki. Nie puszczaj się więc na nie uszczypliwym językiem.

Podobnie jak w *Foricoeniach*, wstępna część *Fraszek* kończy się wierszem wprowadzającym wątek miłosny. Wbrew woli poety: „Ja chcę śpiewać krwawe boje, [...] Moja lutnia — Kupidyna”. Pognębiwszy malkontenta, autor się usprawiedliwia. Jest uprzejmy, jak przystało na gospodarza zbioru. Inaczej niż w *Foricoeniach*, czytelnicy *Fraszek* są gośćmi autora, który zaprasza ich do teatru świata.

Ten topos o platońskim rodowodzie pojawia się w zbioru trzykrotnie. We wspomnianej fraszce wstępnej *O żywocie ludzkim*, w tak samo zatytułowanym epigramacie, który zamyka księgi pierwsze (101) oraz we fraszce *Człowiek boże igrzysko* z ksiąg trzecich (76). W tych trzech utworach widać, że u Kochanowskiego teatr świata obejmuje niebo jako widownię z Bogiem w roli widza oraz ziemię jako scenę z ludzkimi „łatkami”, które uczestniczą w „mięsupuście prawym” (I, 101) płacząc i śmiejąc się na przemian¹⁷. Tak czynią aktorzy. Natomiast mędrzec śmieje się i płacze inaczej — śmiechem i płaczem widza. Dlatego poeta prosi „Wieczną Myśl” o miejsce na widowni:

Panie, godno li, niech tę rozkosz z Tobą czuję:
Niech drudzy za łby chodzą, a ja się dziwuję. [I, 101]

Podział teatru świata na dwa rodzaje przestrzeni ma, jak sądzę, istotne znaczenie dla kompozycji zbioru fraszek. Jedne — mniej liczne — są mówione „z widowni”, z perspektywy widza, który „dziwuje się” Bożemu igrzysku. Drugie, liczniejsze, są mówione „ze sceny” i wtedy poeta jest jednym z aktorów widowiska, śmieje się i płacze z innymi, wystawiając się na śmiech Boskiego Widza¹⁸. Ale sens tych drugich, właśnie jako epizodów Bożego widowiska, staje się uchwytny dopiero w świetle fraszek mówionych z widowni. Dlatego one wyznaczają nadrzędną dla całego zbioru ramę sytuacyjną.

Określenie tej ramy mianem „widowni” ma tutaj sens całkowicie metaforyczny, inaczej niż w przypadku analogicznych określeń użytych w odniesieniu do poprzednio omawianych zbiorów, w których określenia te znajdowały topograficzne zakorzenienie we względnie stałych

¹⁷ Trzeba odrzucić pokusę interpretowania *Fraszek* poprzez Bachtinowską koncepcję „karnawału” (zob. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’ego a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przekład A. i A. Goreniewie. Wstęp i weryfikacja przekładu S. Balbus. Kraków 1975, rozdz. 3 i passim). Karnawałowy mięsupust to świat na opak, który zakłada pełne uczestnictwo w zabawie. Natomiast poczucie teatralności ludzkiego życia wymaga dystansu, który nie odwraca hierarchii wartości, lecz ją niweluje. „Teatralny” topos jest bardziej uniwersalny, zawiera bowiem — jak we fraszce I, 101 — także karnawałowe widzenie świata jako mięsupustu.

¹⁸ Zob. fraszkę III, 76: *Człowiek boże igrzysko*.

punktach zamieszkałej przez ludzi przestrzeni — w jednych uprawia się politykę, w innych miłość i przyjaźń, gdzie indziej się biesiaduje. Ponadto w tamtych zbiorach przestrzegana była zasada, że przebywanie w miejscu publicznym, prywatnym lub przy biesiadnym stole zobowiązuje do wyboru pewnego sposobu mówienia i zarazem widzenia świata. We *Fraszkach* inaczej. „Widownia” jest toposem filozoficznym, a więc „miejscem”, które nie wiąże się na stałe z żadnym punktem zewnętrznej przestrzeni, lecz tylko z wewnętrznym stanem ducha. To właśnie on przekształca w widownię rzeczywiste miejsce, w którym ów stan ducha się osiągnęło. Są jednak miejsca takie — np. pod lipą — które filozofowaniu szczególnie sprzyjają i być może dałoby się z *Fraszek* wydobyć właściwą im topografię zamyślenia.

W otwarciu zbioru fraszka *O żywocie ludzkim* jest mówiona z widowni. W pozostałych poeta stoi na proscenium, na granicy między sceną a widownią. Błądnuje, ale z poczuciem odgrywanej roli i z wyczuwalnym do niej dystansem. We wszystkich fraszkach słychać głos gospodarza zbioru, który swych gości zaprasza do teatru świata. Nie na scenę, bo oni właśnie z niej przychodzą, lecz na widownię, by stąd mogli oglądać w roli „łątek” i siebie, i innych, i samego poetę.

Kolejność, w jakiej omawiałem otwarcia poszczególnych zbiorów, odpowiada w przybliżeniu chronologii ich druku, a być może i układania. Sprawia to wrażenie, że przejście od rozwiązań prostych do złożonych stanowi rys warsztatowej ewolucji. Tak jednak nie jest. Wydane w r. 1580 *Treny* mają otwarcie równie rozbudowane co zbiorki późniejsze. I choć cykl trenowy powstał również w porze żniwnej, nie jest antologią, lecz wypowiedzią tak zwartą, że jej otwarcia nie da się analizować w oderwaniu od rozwinięcia i konkluzji. *Treny* zatem pomnę i przejdę do *Pieśni*.

Kładąc w tytule zbioru tę nazwę, Kochanowski wyraźnie odwoływał się do Horacego, ale i do tradycji ówczesnie śpiewanych popularnych pieśni historycznych, towarzyskich i miłosnych, które zresztą w swoich utworach cytował¹⁹ i które zapewne kształtowały wyobrażenie czytelnika o zawartości *Ksiąg dwoich*, mimo że tym właśnie zbiorem poeta nadał popularnemu gatunkowi rangę literacką, rozszerzając jego skalę tematyczną i stylową. Pojmowanie gatunku przez samego Kochanowskiego i znaczenie, jakie mógł wiązać z tytułową nazwą, trafnie, jak się zdaje, uchwycił Jacques Langlade:

¹⁹ Zob. pieśń I, 18, w. 43, oraz fraszki: I, 89, i II, 15, w. 7—8. Na podstawie dochowanych szczątków takich tekstów tradycję tę rekonstruował Dobrzycki (op. cit.). Dzięki niedawnym odkryciom niektóre z tych pieśni znamy w całości — zob. J. Zathéy, M. Malicki, *Nieznane pieśni miłosne polskie z połowy XVI wieku w rękopisie Biblioteki Jagiellońskiej*. „Archiwum Literackie” t. 23 (1980). Jedną z nich cytuje Kochanowski we wspomnianej pieśni I, 18.

Kochanowski rozdziela odę religijną, hymn lub psalm i odę świecką, czyli Pieśń w znaczeniu właściwym. [...] Choć sam był poetą uczonym i ambitnym, choć upajał się subtelną sztuką starożytnych, to swoim czytelnikom chciał ofiarować nie Ody, nie Hymny, lecz bezpretensjonalny podarek zatytułowany skromnie i swojsko — po prostu Pieśni²⁰.

Pieśni religijne i świeckie Kochanowski nie tylko rozróżniał, lecz układając swój zbiór, rzeczywiście je rozdzielił. Do *Ksiąg dwoich* nie włączył ani jednego z religijnych hymnów, choć w ułożonej i wydanej przez Januszowskiego wiazance *Pieśni kilku* niektóre mają regularną budowę stroficzną (I, III, V). Można się domyślać, że zostały pominięte, ponieważ nie mieściły się w ideowej koncepcji *Ksiąg dwoich*. Zakres tematyczny zbioru został w ten sposób zawężony do spraw ziemskich i doczesnych, oglądanych w perspektywie praktycznej filozofii życiowej. Podstawę tej filozofii stanowi wiara w mądrość Stwórcy i przeświadczenie, że Jego zamiary są dla ludzkiego umysłu niepoznawalne. Rozum, jakiego człowiekowi udzieliła Wieczna Myśl, nie wystarcza na zgadywanie, co się Jej podoba. Kto zgaduje, grzeszy pychą, od której niedaleko do Nocy św. Bartłomieja. Tego rozumu starcza jednak na to, by człowiek próbował żyć godziwie i mógł podobać się przynajmniej sobie:

Dosyć na rozum człowieczy
Dzień dzisiejszy mieć na pieczy;
Ostatek na Boga wkładaj,
A dobrze żyć nie odkładaj. [p. II, 15]

Wyznawca takich zasad nie mógł pretendować do roli wieszczka, który wzorem mitycznego Orfeusza, biblijnych proroków, Horacego z *Odi profanum vulgus...* (*Carm.* III, 1) czy współczesnych sobie teologów chciałby tłumaczyć Boskie wyroki zwykłym śmiertelnikom. W *Księgach dwoich* myśl Kochanowskiego staje czasem na progu spraw ostatecznych, ale za każdym razem pospiesznie się cofa. Najwymowniejszym może przykładem jest zmienione zakończenie dawniejszej *Pieśni o potopie*, która w zbiorze otwiera księgi wtóre. Zamiast wersów pierwodruku:

Lecz to nam dawno Bóg obiecał z nieba,
Ze się takich wód bać już nie potrzeba;²¹

²⁰ J. Langlade, *Jean Kochanowski. L'homme — le penseur — le poète lyrique*. Paris 1932, s. 257.

²¹ Cyt. za: J. Ziomek, *Renesans*. Warszawa 1973, s. 232. Podobnie jak autor syntezy sędzę, że poprawka została podyktowana nie tylko względami natury stylistycznej. Jednak interpretacja Ziomekka zmierza w nieco innym kierunku i, jak myślę, zbyt daleko idzie uznając tę zmianę za wyraz afirmowanego w całych *Pieśniach* „przekonania, że niezależny umysł i cnota dają gwarancję bezpieczeństwa” wobec zmienności Fortuny (s. 233). Otóż w *Pieśniach* zmienność Fortuny rozumiana jest jako niezmiennie prawo świata, przez Wieczną Myśl tak właśnie urządzonego, dla Jej tylko wiadomych powodów. Z tego prawa człowiekowi „próżno się zdierać”. Dlatego Cnota i niezależny umysł mogą dawać nie „gwarancję”, lecz kruche i w gruncie rzeczy złudne poczucie bezpieczeństwa, nade wszystko zaś spokój

— czytamy:

Pomni się, lutni! Nie twojej to głowy
Wspominać Boga żywego rozmowy; [II, 1]

Pominięcie pieśni religijnych nie oznacza, że Bóg został w *Księgach dwoich* zapomniany. Ale w tym zbiorze jest to Bóg, który z oddali patrzy, jak ludzie sobie radzą na ziemi. Poeta z Nim ani o Nim nie rozmawia. Wybrał rolę człowieka, który z innymi ludźmi rozmawia o tym, jak żyć godziwie i „dzień dzisiejszy mieć na pieczy”²².

Tytuł zbiorku jest skromny, poważny i zwięzły. Rozwija go żartobliwa dedykacja:

Nikommu, albo raczej wszystkim, swoje księgi
Daję: by kto nie mniemał (strach to bowiem tęgi),
Ze za to trzeba co dać, wszyscy darmo miejcie:
O Drukarza nie mówię, z tym się zrozumiejcie²³.

„Nikommu” to tyle co żadnej osobie imiennie. Znowu więc sygnał świadomego łamania obyczajów. Znowu też wygranie dwuznaczności słowa „księgi” jako tekstu i towaru. Inaczej jednak niż we *Fraszkach* — poeta zostawia tu handel drukarzowi, sam od czytelników nie chce nic prócz czytania. Ale żartując pozwala sobie na uszczypliwość. W nawiasowej uwadze sugeruje, że ma do czynienia z dusigroszami.

Ten sam motyw pojawia się na początku pieśni pierwszej: „Byś wszystko złoto posiadał [...]”. W dedykacji skąpstwo stanowi charakterystykę dodatkową, która nakłada się na obraz adresatów określonych przede wszystkim jako nabywcy i czytelnicy. Natomiast adresat początkowej apostrofy jest charakteryzowany wyłącznie jako chciwiec, rola nabywcy i czytelnika ginie tu zupełnie. Tym samym znikają sygnały należące do topiki otwarcia. Ostry zwrot do chciwca przypomina twardy początek *Lyricorum libellus*, gdzie od razu pojawiają się pytania skierowane wprost do Henryka Walezego.

Lektura pieśni pierwszej i następnych potwierdza to wrażenie bezpośredniego wejścia *in medias res*. Pamiętając jednak o wprowadzeniach do *Fraszek* i *Foricoeniów*, przyjrzyć się bliżej trzem pierwszym pieśniom.

sumienia płynący z przeświadczenia, że próbowało się żyć godziwie, zmienności świata przeciwstawiając jakiś trwały pion moralny. Zob. też Szczerbicka-Słęk, *ed. cit.*, s. LXV.

²² Stylizację na „wieszczą” dostrzec można jedynie w początkowych strofach pieśni I, 10, *Kto mi dał skrzydła...*, natomiast odę Horacego *Non usitata nec tenui ferar...* (II, 20) Kochanowski przerabiał tak, by nie stwarzać wrażenia, że poeta jest obdarzony boską naturą. Gdy u Horacego nieśmiertelny „vates” wzbija się „per liquidum aethera” ku siedzibie bogów, u Kochanowskiego poeta powiada tylko „polecę precz”, nieśmiertelność zaś jest rozumiana po ziemsku, jako sława u potomnych.

²³ Cyt. z podobizny karty tytułowej zbiorku zamieszczonej w wydaniu 3 (s. 5), z którego korzystam.

Z pewnością stanowią one materialny początek zbioru — może jednak da się je odczytać jako początek również w sensie kompozycyjnym.

Pieśń pierwsza ma łaciński nagłówek: „*Intactis opulentior*”. Są to początkowe słowa ody 24 z III księgi *Carminum* Horacego. Polska pieśń jest parafrazą tej ody, nagłówek pełni więc funkcję swoistego przypisu źródłowego.

W swojej odzie Horacy gani warstwę rzymskich bogaczy opętanych żądzą nieustannego pomnażania majątku i wzywa ich, by wyrzekli się skarbów, wyrwali się złym namiętnościom i zaczęli hołdować cnotom rodzinnym i obywatelskim, jak to potrafią nawet barbarzyńcy. Kochanowski poszedł wiernie za pierwowzorem przystosowując jednak swoją pieśń do polskich realiów, skutkiem czego tak przygana, jak wezwanie objęły całą warstwę obywatelską XVI-wiecznej Rzeczypospolitej.

Pieśń następna, *Serce roście, patrząc na te czasy!*..., jest utworem samodzielnym, choć nawiązującym do motywów Horacjuszowych *Carminum*²⁴. Pierwsze trzy strofy wypełnia euforyczny opis wiosny: „świat się wszystek śmieje”. Jednak wiosenną radością może się radować tylko człowiek „sumienia całego”, nie potrafi tego ktoś „kogo gryzie mól zakryty”. Całość kończy się wezwaniem do „dobrej myśli”. Poeta prosi „bądź ze mną”, przy czym „bądź” znaczy: jesteś i pozostań. Pochwały wiosennej radości nie mógłby przecież wyśpiewać ktoś zdany na pastwę „zakrytego mola”.

Apostrofa zapewnia płynne przejście do trzeciej pieśni, która z kolei jest parafrazą ody *O nata mecum consule Manlio*..., umieszczonej przez Horacego w III księdze *Carminum* na pozycji 21. Oda ta posiada budowę niezwykłą. Jak pieśń biesiadna — zawiera pochwałę wina. Ale jest utrzymana w tonie poufalej i zarazem modlitewnej prośby do świątobliwego dzbana, by zechciał rozstać się z wystającym massykiem, który w jego wnętrzu dojrzewał tyle lat, ile liczy poeta. Prośba do dzbana jest wygłaszana w obecności Marka Messalli i staje się powitaniem przybyłego przyjaciela, którego poeta chce uczcić najlepszym winem.

U Kochanowskiego zniknął rzymski konsul i massyk. Zostało po prostu wino, które w *Pieśniach* kojarzy się zawsze z godną biesiadą, w przeciwieństwie do piwa, które jest trunkiem odrażających pijatyk. „Pisany” i „polewany” dzban zastąpił „*piam testam*”²⁵, bezimienni „goście” — Marka Messallę, miano „filozofów” zaś ukryło mądrego wielbiciela wina — Sokratesa i surowej cnoty Katona. Adaptacja zmierza do spolszczenia i uogólnienia pierwowzoru przy zachowaniu tego, co najważniejsze: skrzyżowania pochwały, rozmowy i powitania. Od razu weszła do repertuaru popularnych pieśni śpiewanych, potem została przez filologów uznana za udatny przekład, a Stanisław Łempicki zachwycał się nią jako

²⁴ Zob. Sinko, *ed. cit.*, s. 86, przypisy.

²⁵ Korzystam z dwujęzycznego wydania opracowanego przez O. Jurewicza: K. Horacjusz Flakkus, *Dzieła wszystkie*. T. 1. Wrocław 1986.

„szczeropolską” pieśnią biesiadną, najpiękniejszą z „pijanych piosenek” Jana z Czarnolasu ²⁶.

Przypis źródłowy, dwie parafrazy okalające pieśń utrzymaną w duchu horacjańskim — początek *Ksiąg dwoich* oddaje zbiór pod patronat rzymskiego mistrza. To aluzyjne, ale przecież czytelne osadzenie dzieła w tradycji, podobnie jak w rozprawie naukowej przedstawienie stanu badań, należy niewątpliwie do topiki otwarcia. W świetle tych aluzji bogatsza staje się też wymowa formuł tytułowych. „Pieśni” to odpowiednik „*Carminum*”, także brzmiących bardziej swojsko niż greckie i uczone „ody”. *Księgi dwoje* to jakby przyznanie się do patronatu nie tylko Horacego śpiewaka, lecz także poety, który układał antologie z własnego dorobku, zaczynając od „*libri III*”.

Ten trzyksięgowy zbiór posiada wyrazistą ramę kompozycyjną w postaci dedykacyjnej ody do Mecenasa, w której Horacy wyznaje, że nad wszystkie ludzkie pasje i zajęcia ceni sobie uprawianie liryki, oraz zamykającej całość pomnikowej ody *Exegi monumentum...* We wnętrzu zbioru widoczna jest dążność do zaznaczania granic między księgami poprzez umieszczanie tam wierszy o twórcy i twórczości. Rozmowa na ten temat z Azyniuszem Pollionem otwiera księgę II, zamyka ją oda *Non usitata nec tenui ferar...*, ukazująca poetę, który zdobył nieśmiertelność i przemieniony w łabędzia wzbija się „*per liquidum aethera*”.

Adaptacją tej właśnie ody Kochanowski zamknął swoje księgi wtóre, a tym samym cały zbiorcik. Rozpoczął je wspomnianą już pieśnią *O potopie*, w której przywołuje do porządku niesforną lutnię — inaczej niż we *Fraszkach* i *Foricoeniach*, gdzie ulegał jej zachciankom. W zakończeniu ksiąg pierwszych umieścił adaptację elegii (I, 16) Propercjusza, który patronował w nich cyklowi pieśni miłosnych ²⁷. I tu więc mamy sygnał podobny jak na początku zbioru. W obu jednak wypadkach są to sygnały słabe, bo aluzyjne.

Spróbuję jednak pójść za wiotką nicią tematyczną, która prowadzi od dedykacji do pieśni pierwszej, łącząc adresatów obu tekstów motywem przywiązania do pieniądza.

„Byś wszystko złoto posiadał [...]” — początkowa apostrofa ciągnie się przez dwie zwrotki i kończy stwierdzeniem:

Ani ty wyswobodzisz serca z ciężkiej trwogi,
Ani z okrutnej śmierci sideł wyrwiesz nogi.

Jednoosobowy adresat przemienia się dalej w bohatera zbiorowego. Poeta kreśli jego syntetyczny portret: oto patrzcie, jacy jesteście; a po-

²⁶ Zob. Dobrzycki, *op. cit.*, s. 85—86. — W. Ogrodziński, *Polskie przekłady Horacego*. Kraków 1935, s. 13—15. Odbitka z *Commentationes Horatianae*. — Łempicki, *op. cit.*, s. 183.

²⁷ Zob. Głombiowska, *Inspiracje elegijne w I ks. „Pieśni” Jana Kochanowskiego*, *passim*.

nieważ wizerunek oskarża, mówiący łagodni czasem jego ostrość pojednawczym „my”. Portret obejmuje ludzi różnych stanów. Władcami kieruje nieukrócona wola panowania, obywatele nie przestrzegają stanowionych praw i statutów, kupiec w pogoni za zyskiem nie dba nawet o niebezpieczeństwa, syn szlachecki bawi się kuflem i kartami, ojciec krzywoprzysięga, by zapewnić spadek niegodnemu potomkowi. Wszystkich łączy to, że zapomnieli o „wstydzie” i „cnocie”.

Bohaterem i adresatem tej pieśni jest człowiek, którego pochłania *negotium*, ten sam, który w *Foricoeniach* stanowił zaprzeczenie dobrego biesiadnika. Tutaj jest on dokładniej charakteryzowany poprzez sposób bycia, który z braku lepszego słowa można nazwać „wielkoświatowym”. Terenem jego działania jest scena publiczna, wodne i lądowe szlaki handlowe, spelunki i tawerny. Człowiek wielkiego świata jest mały etycznie. Gromadzi władzę, bogactwa i zaszczyty w obawie przed obrotami fortuny. Ze strachu „rozvodzi” pałace nie tylko na ziemi, lecz „i morza kamieniami zabudował”. Gwałci prawa natury, a cała jego aktywność ma podłoże lękowe. Jest mały i głupi. Bojąc się zmiennej fortuny lokuje ambicje w tych dobrach, o których Kochanowski mówił w *Dziewostębie*, że „z strony przychodzą, co szczęściem zowiemy”²⁸, a więc są najmniej trwałymi darami właśnie Fortuny.

Człowiek wielkiego świata i jego chore namiętności powracają w wielu pieśniach. Myślę jednak, że jego syntetyczny portret został wysunięty na czoło *Ksiąg dwoich* z rozmysłem. Oddając do druku swój zbiorek, Kochanowski puszczał go handlowym szlakiem na spotkanie z ludźmi wielkiego świata. Literackie odbicie tej sytuacji znajdujemy w otwarciu zbioru. Zachęceni dedykacyjną obietnicą darmowego podarunku, czytelnicy wchodzą do *Księgi* i wpadają w pułapkę. Napotykają pieśń, w której mają siebie zobaczyć w satyrycznym zwierciadle. Podobnie jak we *Fraszkach*, gdzie poeta powiada: „Pewnie cię moje zwierciadło zawstydzi” (I, 69).

Kochanowski otwiera swój zbiór nieco inaczej niż rzymski mistrz. Na czoło wysunął parafrazę ody, która u Horacego zajmowała miejsce w głębi zbioru. Ale jest i podobieństwo, tyle że nie mechaniczne, lecz subtelniejsze. Jak Horacy pierwszą odą dedykuje dzieło Mecenasowi i wita w nim najmiłszego czytelnika, tak Kochanowski, przypisując pieśni „Nikomiu, albo raczej wszystkim”, wita czytelników najpierw żartem, potem kreśli ich portret i surowo napomina. Ma do tego prawo: przekazując „darmo”, dał do zrozumienia, że pieniądz nie jest jego namiętnością.

²⁸ Kochanowski, *Dzieła polskie*, s. 126. W *Dziewostębie* Kochanowski przedstawił Arystotelesowski podział dóbr na duchowe, cielesne i zewnętrzne, pierwsze z nich uznając za najtrwalsze i najcenniejsze. Ta hierarchia wartości stanowi istotny składnik praktycznej filozofii, którą poeta wyklada w zbiorku pieśniowym. Zob. Głombiowska, *Koncepcja cyklu w polskich i łacińskich utworach Jana Kochanowskiego*, s. 71—72.

Pieśń druga została zestawiona z pierwszą na zasadzie kontrastu i kontrapunktu. Przestrzeni wielkiego świata, nasyconej chorobliwą aktywnością i lękami, przeciwstawia ona euforyczną przestrzeń „małego świata”, nasyconą weselem i zdrową aktywnością natury:

Teraz drzewa liście na się wzięły,
 Polne łąki pięknie zakwitnęły;
 [.]
 Ptacy sobie gniazda omyślają,
 A przede dniem śpiewać poczynają.

Tam człowiek „morza kamieniami zabudował”, tutaj „po czystej wodzie / Idą statki i ciosane łodzie”. Tam człowiek pozostaje w rozdźwięku z naturą, a nawet ją niszczy, tutaj „Serce roście, patrząc na te czasy!” Tam panuje gorączkowe *negotium*, tutaj niepróżnujące *otium* i jego *ethos* na takim wsparty fundamencie:

Ale to grunt wesela prawego,
 Kiedy człowiek sumnienia całego
 [.]
 Będzie wesół, byś chciał, i o wodzie,
 Bo się czuje prawie na swobodzie.

Czytelnik przychodzi stamtąd, z pałaców, z handlowych szlaków i z miejsc niedobrej zabawy. Autor jest człowiekiem „sumnienia całego” i tutaj, w małym świecie, obrał sobie siedzibę:

Dobra myśli, której nie przywabi,
 Choć kto ściany drogo ujedwabi,
 Nie gardź moim chłodnikiem chruścianym
 A bądź ze mną, z trzeźwym i z pijanym!

W *Księgach dwoich* „chłodnik chruściany” pełni podobną rolę co „widownia” we *Fraszkach* i stół biesiadny w *Foricoeniach*. Jest ustroieniem sposobnym do trzeźwych rozmyślań i euforycznego upojenia. Są jednak różnice. „Widownia” była miejscem przenośnym: wędrownym i metaforycznym; chłodnik jest punktem i stałym, i rzeczywistym. Stół biesiadny należał do Myszkowskiego, teraz poeta jest na własnym gospodarstwie. Jego pieśniowa rezydencja posiada cechy tamtych dwóch miejsc, lecz je w sobie zespała i jakby koryguje ich jednostronność.

Byłoby błędem sprowadzenie chłodnika do zamkniętego *locus amoenus*²⁹. Altana jest punktem obserwacyjnym, z którego doskonale widać dawne i teraźniejsze sprawy wielkiego świata. Ale spogląda się na nie inaczej niż z widowni, która zakładała tak wielki dystans, że hierarchie ludzkich wartości ulegały zupełnemu niemal spłaszczeniu. Dla gospoda-

²⁹ O toposie *locus amoenus*: R. Przybylski, „*Et in Arcadia ego*”. *Eseje o tęsknotach poetów*. Warszawa 1966. — J. M. Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach*. Warszawa 1968.

rza pieśniowej rezydencji nie wszystko jest fraszką i nie są łątkami ludzie ani wielkiego, ani małego świata. Obrany tu punkt obserwacyjny zakłada w stosunku do świata wielkiego widzenie z lekka tylko oddalone, które pozwala ów świat oceniać miarą ludzką, nie zaś miarą Boga lub filozofa hołdującego abstrakcjom i etycznej ascezie.

W *Księgach dwoich*, podobnie jak we *Fraszkach*, wyróżnić można dwa szeregi utworów. Szereg „aktualny” tworzą pieśni mówione przez gospodarza altany, który jest człowiekiem dojrzałym. One to wyznaczają ramę sytuacyjną (i myślową) całego zbioru. Na szereg drugi składają się pieśni „pamiętkowe”, które dokumentują doświadczenia dawnego uczestnika różnych zdarzeń i spraw ulokowanych w przestrzeni wielkiego świata. Tych pieśni i tych doświadczeń dojrzały poeta się nie wyrzekł, ale ocenia je z aktualnego punktu widzenia. Nadaje on *Księgom dwoim* parenetyczny wymiar pamiętnika ułożonego w chruścianym chłodniku³⁰.

Natomiast w stosunku do aktualnej materii żywota związanego z małym światem — chłodnik pozwala na widzenie bliskie i uczestniczące, które jego gospodarza czyni biesiadnikiem Pańskiego stołu, bo mały świat jest darem Stwórcy. O wiosennej biesiadzie, o upojeniu Bożymi darami mówi właśnie pieśń druga.

Podobnie jak stół biesiadny, chruściany chłodnik nie należy ani do przestrzeni publicznej, ani domowej. Znajduje się na uboczu, pozwala odejść od spraw rodzinnych i oddać się rozmyśleniom. Tutaj dokonała się harmonijna synteza biesiadnego poglądu na świat wyznawanego przez obieżytoła z *Foricoeniów* i „teatralnej” filozofii mędrca z *Fraszek*, zamieniając chłodnik w miejsce rozkoszy i zamyślenia. Ale ta epikurejska altana w innym jeszcze sensie nie jest miejscem zamkniętym. Wzorem Myszkowskiego z *Foricoeniów*, poeta przyjmuje tutaj wybranych gości, tutaj też zaprasza swoich czytelników z wielkiego świata. Wciąż jednak napomina i przestrzega:

Ale kogo gryzie mól zakryty,
Nie idzie mu w smak obiad obfity;
Żadna go pieśń, żaden głos nie ruszy.
Wszystko idzie na wiatr mimo uszy.

W rezultacie proponowanej tu lektury początek zbioru wypełnia się stopniowo obrazami należącymi do topiki otwarcia. Od tytułu poczy-

³⁰ Nawet jeśli nie potrafimy ustalić dat powstania większości pieśni zamieszczonych w zbiorze, to nietrudno spostrzec, że niektóre z nich uszeregowane zostały wedle zasady chronologii tematycznej. Pieśni szeregu „pamiętkowego” odzwierciedlają swoim następstwem główne fazy ludzkiego żywota, od młodości aż po wiek dojrzały. Szereg to nieciągły, ponieważ „opowieść” biograficzna jest przerywana i jakby komentowana pieśniami należącymi do szeregu „aktualnego”. Zob. Głombiowska, *Koncepcja cyklu w polskich i łacińskich utworach Jana Kochanowskiego*, s. 34.

jąc, autor wskazuje na swoje literackie parantele, kreśli portret spodziewanego czytelnika, wypomina mu jego przywary, przedstawia się sam, sytuuje się w nacechowanej topograficznie i etycznie przestrzeni mówienia i bytowania, pod adresem zaś czytelnika formułuje znamienne przestrożę: z moich ksiąg niewiele będziesz miał pożytku, jeśli nie pozbędziesz się gryzącego „mola”, zapomnij o świecie, z którego przychodzisz, bo bez tego świat, w który wchodzisz, ani cię uraduje, ani go zrozumiesz.

Oda, która posłużyła za wzór pieśni trzeciej, została przez Horacego umieszczona we wnętrzu zbioru *Carminum*. Również i tu powstaje pytanie, dlaczego Kochanowski przesunął swoją parafrazę na początek *Ksiąg dwoich*. Przynależności tej pieśni do wstępu zbioru nie będę uzasadniał w trybie analitycznym, bo nie o dowody chodzi, lecz o przyzwolenie na pewien sposób czytania, który zresztą nie wyklucza jej rozumienia jako „pijanego piosenki”. Odczytanie to wspiera się na przeświadczeniu, że po dwu pieśniach mówiących o czytelniku i o autorze — niejako powinnością trzeciej byłoby mówienie o dziele. Jak wspomniałem, zachowała ona wiernie układ pierwowzoru: jest pochwałą wina wygłoszoną w rozmowie z dzbanem toczącej się wobec „gości”, którzy — mimo wyłączenia z dialogu — pozostają jego rzeczywistymi adresatami. Kluczem do rozumienia tej pieśni jako utworu autotematycznego byłyby trzy znaki metaforycznej odpowiedniości: między dzbanem a *Księgami dwiema*, między winem a ich natchnieniem i pieśnią zawartością, między „gośćmi” a czytelnikami zbioru. Nie będzie więc analizy, lecz tylko czytanie z dopowiedziami.

Dzbanie mój pisany,

W komentowanych wydaniach przypisy ujednoznaczniają: „pisany” — malowany. Czy jednak nie można przyjąć, że poeta wygrywa dwuznaczniowość przymiotnika? Dzban byłby więc dwojaki. I malowany, i pisany — jak *Księgi dwoje*.

Dzbanie polewany,
Bądź płacz, bądź żarty, bądź gorące wojny,
Bądź miłość niesiesz, albo sen spokojny,

Pochwała wina, prośba o natchnienie i zarazem — jak to bywa w poetyckich wstępach — charakterystyka tematycznej zawartości dzieła. To wyliczeniowe *argumentum* ma swój odpowiednik w „spisie treści”, jaki dawała fraszka *Na swoje księgi*³¹.

³¹ Zob. fraszkę I, 2:

Nie dbają moje papiery
o przeważne bohaterzy;
[.]
Ale śmiechy, ale żarty
zwykły zbierać moje karty,
Pieśni, tańce i biesiady
Schadzają się do nich rady.

Jakokolwiek zwano
Wino, co w cię lano,

„Jakokolwiek” traktuję jako przyzwolenie na interpretację metaforyczną. W *Foricoeniach* wino jest natchnieniem poezji biesiadnej, ale w jednym z epigramatów występuje bez tego ograniczenia.

Dziękując za gościnę poeta mówi:

*Quae tu vina vocas, latices ego dicere fontis
Ausim, quem volucris pes patefecit equi
Olim summo Helicone; ita Musis ebrius a te
Discedo semper carminibusque tumens*⁸².

Jest to u Kochanowskiego, o ile wiem, jedyny wypadek związania wina z twórczością pieśniową w ogóle, a nie tylko z poezją biesiadną, lecz wskazuje, że poeta nie wykluczał przyjętego tu równania metaforycznego.

Przymkni się do nas, a daj się nachylić,
Chciałbym twym darem gości swych posilić.

Jak w dedykacji, pieśniowy trunek jest ze strony poety bezinteresownym darem, a spotkanie w chłodniku z czytelnikami, wzorem Platońskiej uczy, nabiera cech biesiady poetyckiej.

Trzecia strofa ma charakter deprekacyjny i sygnalizuje uczony wymiar pieśniowego zbioru:

I ten cię nie minie,
Choć kto mądrym słynie:
Pijali przedtym i filozofowie,
A przedsię mieli spełna rozum w głowie.

Nie trzeba gardzić pieśniowym napojem; jak wino — skrywa on prawdy ważne i dla mędrców. Ten sygnał odnosi się do mówionych „z chłodnika” pieśni refleksyjnych, które wykładają *ethos* mieszkańca małego świata.

Ty zmiększysz każdego,
Nastateczniejszego;

W pochwalę uzdrowicielskiej mocy poezji, która — jak wino — powoduje stan duchowej euforii, wypowiedziane też zostało zadanie, jakie gospodarz zbioru stawia sobie wobec czytelników. Pieśni mają godzić człowieka z nim samym i ze światem.

Ty mądrych sprawy i tajemną radę
Na świat wydawasz przez twą cichą zdradę.

⁸² For. 74, *Ad Heliodorum*; w przekładzie Staffa (w: Kochanowski, *Foricoenia*, s. 81): „Co ty winem, krynicą nazwałbym pod szczytem / Helikonu odkrytą Pegaza kopytem, / Tak dalece przez Muzy jestem upojony, / Kiedy od ciebie wracam pieśniami natchniony”. Podobnie rozszerzające interpretacje wina, jako źródła poezji w ogóle, można znaleźć również u poetów antycznych, np. u Propercjusza (*El. IV*, 75—76).

Jak strofa poprzednia sygnalizowała uczony i refleksyjny wymiar zbioru, tak ten dwuwiersz zapowiada wątek zwierzeń osobistych, ale dyskretnie zaszyfrowanych w pieśniach należących do szeregu „pamiętkowego”. Podobną zapowiedź „cichej zdrady” zawierają również *Fraszki*³³.

Ty cieszysz nadzieją
Serca, które mdleją;
Ty ubogiemu przyprawujesz rogi,
Ze mu ani król, ani hetman srogi.

W pieśniach czytelnik znajdzie pocieszenie, bez względu na hierarchie panujące poza miejscem poetyckiego sympozjonu. W chruścianym chłodniku obowiązuje ten sam biesiadny *ethos* co w *Foricoeniach* przy stole Myszkowskiego.

Trzymaj się na mocy,
Bo cię całej nocy
Z rąk nie wypuścim, aż dzień jako trzeba
Gwiazdy rozpędzi co do jednej z nieba.

Cała prezentacja zawartości „pisanego dzbana” utrzymana jest w tonie żartobliwym. Taki też charakter ma końcowa apostrofa, która określa wieczór i noc jako porę dla lektury najsposzniejszą — podobnie jak w jednej z dalszych pieśni: „Dosyć na dniu ma statek, / Dobrej myśli ostatek” (I, 24).

Pieśń czwarta: *Złota to strzała i krom wszego jadu była...* — rozpoczyna cykl „pamiętek” miłosnych, który w księgach pierwszych przedstawia sercowe perypetie właściwe młodemu wiekowi³⁴. Tak też było we *Fraszkiach* i *Foricoeniach*, gdzie erotyki sygnalizowały granicę między częstką wstępną a rozwinięciem zbioru.

Pobieżny komentarz, jakim opatrzyłem pieśń do dzbana, pozwala na spostrzeżenie, że choć Kochanowski swym darem pragnie posilić wszystkich gości, to jednak przewiduje różne stopnie wtajemniczenia w swoje poetyckie i osobiste sprawy. Zbiór da się czytać jako kontynuacja popularnych pieśni śpiewanych przy różnych okazjach. W tym sensie jest dla wszystkich. Posiada jednakże wymiar poezji uczonej, gdyż nieustannie pobrzmiwają w nim echa literatury antycznej. Dialog, jaki poeta prowadzi z dawnymi mistrzami, będzie słyszalny tylko dla tych, którzy

³³ Zob. fraszkę III, 29:

Fraszki nieprzepełnione, wdzięczne fraszki moje,
W które ja wszystkie kładę tajemnice swoje,
[.]
Obrabliby się kiedy kto tak pracowity,
Żeby z was chciał wyczerpać umysł mój zakryty:
Powiedźcie mu, niech próżno nie frasuje głowy,

³⁴ Zob. Głombiowska, *Inspiracje elegijne w I ks. „Pieśni” Jana Kochanowskiego*.

podobnie jak on sam i klan polskich padewczyków stali się spadkobiercami literackiej i myślowej spuścizny antyku. Zbiór posiada wreszcie wymiar osobisty, dostępny dla grona bliskich przyjaciół zdolnych usłyszeć „cichą zdradę”. Dobrym tego przykładem może być pieśń I, 12, odczytywana zwykle jako erotyk, gdy tymczasem Kochanowski zwierza się w niej z jakichś bolesnych niepowodzeń w karierze dworsko-kościelnej³⁵.

Dlatego sądzę, że pieśń do dzbana zasługuje na znacznie wnikliwsze odczytanie, w którym zostałaaby potraktowana jako metaforyczna charakterystyka zbioru pieśniowego i poetyckie wprowadzenie w jego koncepcję. Rzecz wykracza poza ramy tego szkicu, ponieważ wymagałaby starannej konfrontacji tej pieśni z łacińskim pierwowzorem i z materiałem całego zbioru *Ksiąg dwoich*.

Jeśli udało mi się trafnie przeczytać ich początek, to na wyjściowe pytanie można odpowiedzieć, że posiadają otwarcie w sensie składniowym równie rozbudowane co w *Foricoeniach* i *Fraszkiach*. Inaczej jednak niż w tych dwóch zbiorach, pieśniowe cząstki wstępne mobilizują semantyczną topikę otwarcia w trybie jedynie aluzyjnym i metaforycznym. Nie kryjąc subiektywności zaproponowanego tu odczytania powiem, że pociąga mnie urok scenki, jaką pozwala ono sobie wyobrazić. Na progu *Ksiąg dwoich* i „chłodnika chruścianego” stoi gospodarz zapraszający na poetycką biesiadę. Swoich gości zrazu surowo napomina, lecz za chwilę powitalnym gestem wyciąga rękę z „dzbanem pisany”, w którym długo dojrzewało pieśniowe wino.

³⁵ Pokazał to W. Magnuszewski w pracy: „I to nic, jeśliż opatem?” „Litteraria” t. 19 (1987).