

Alina Nowicka-Jeżowa

Sen życia w "Trenie XIX" Jana Kochanowskiego

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 32, 37-61

1997

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.

Alina Nowicka-Jeżowa

SEN ŻYCIA
W *TRENIE XIX* JANA KOCHANOWSKIEGO

Próbie interpretacji *Trenu XIX* rozpocznijmy od przypomnienia przestrogi Kochanowskiego, zniechęcającej tych, którzy chcą odkryć jego tajemnice:

Obrałliby się kiedy kto tak pracowity,
Żeby z was chciał wyczerpać umysł mój zakryty:
Powiedzcie mu, niech próżno nie frasuje głowy,
Bo się w dziwny Labirynt i błąd wda takowy,
Skąd żadna Aryjadna, żadne kłębki tylne
Wywieść go móc nie będą, tak tam ścieżki mylne.¹

[*Do fraszek*, III 29]

Przestroga sprawdzała się wielokroć. Niejeden badacz gubił się w labiryncie tej prostej poezji. Nie bacząc jednak na los niefortunnych śmiałków, spróbujmy i my wejść na mylne ścieżki czarnoleskie. Wątkiem Ariadny niech będzie studium Sante Graciotiego *Religijność poezji Jana Kochanowskiego*, rozpoczynające się tym samym mottem – przesłaniem *Do fraszek*. Ogłoszone w roku jubileuszowym², studium to wskazało nowy kierunek poszukiwań zakrytych myśli poety.

Przygotowując się do wyprawy interpretacyjnej, uczynimy trzy założenia metodologiczne. Niech łaskawy Czytelnik zechce wybaczyć, że będą im towarzyszyły osobiste deklaracje.

Założenie pierwsze: dzieło artystyczne, a w szczególności arcydzieło, jest jednością. Zatem i cykl poetycki nie jest zbiorem elementów, lecz jednością.

Założenie to wspiera się na przekonaniu (mającym źródło i uzasadnienie w teorii Romana Ingardena)³, że dzieło literackie jest przedmiotem intencjonalnym, bytującym w sferze aktów wytwórczych autora i zachowań percepcyjnych czytelnika, a zatem w podwójnym uwikłaniu świadomościowym. Lektura konkretyzuje „miejsca niedookreślenia”, aktualizuje projektowany świat literacki, umożli-

liwia zarazem całościową percepcję wszystkich elementów dzieła, które poza świadomością odbiorcy są tylko zbiorem intencji semantycznych. Konkretyzacja odbiorcza – aczkolwiek jednorazowa i niepowtarzalna – nie jest wszakże procedurą dowolnym. Jest spełniona wtedy, gdy prowadzi do przeżycia estetycznego, wywołanego przez polifonię jakości estetycznie nacechowanych, przysługujących poszczególnym warstwom tekstu. Przedmiot estetyczny, wytworzony w trakcie lektury, wyznaczony jest przez strukturę dzieła jako skończonego wytworu, nie zaś przez strukturę świadomości odbiorcy. Wynika stąd zarówno postulat poznawczy jak etyczny: krytyk dzieła literackiego osiągnie cel swojej lektury wówczas, gdy poprzez usilne (może wielokrotne) próby konkretyzacji odnajdzie jedność dzieła, teleologię całości. Historia lekturowych konkretyzacji utworu literackiego powinna się zatem przedstawiać jako dążenie do odnalezienia literackiego Graala, jako wysiłek nagrodzony szczęśliwą rewelacją ukrytego w dziele sensu: jedności czyli piękna.

Rzeczywistość historii badań literackich jest jednak mniej heroiczna. Kolejne pokolenia uczonych pozostawiają po sobie nie tylko rzeczywiste odkrycia, lecz także dokumenty zdrad, które nie zawsze zasługują na miano *felix culpa*. Grzech egocentryzmu skłania do odnajdywania w dziełach przede wszystkim tego, co jest poszukiwane. Niejednokrotnie więc *status quaestionis* bardziej wyraziście odzwierciedla poglądy filozoficzne, ideologiczne, estetyczne następujących po sobie generacji badaczy niż objawia pełne zrozumienie dzieł⁴. Przykładem tej prawidłowości są *Treny* Jana Kochanowskiego – arcydzieło włączone w sferę sacrum literackiego Polaków, skłaniające zatem do subiektywizacji lektury w większej mierze niż utwory mniej wybitne lub bardziej obojętne⁵.

Nie przywołując na tym miejscu bogatej (zarówno w odkrycia jak i zdrady) historii studiów nad *Trenami*⁶, wspomnimy tylko, że rozwijała się ona wraz z refleksją nad humanizmem. Stosownie do poglądów na humanizm (uwarunkowanych nieraz ideologicznie) imputowano *Trenom* różne znaczenia i upatrywano w nich bądź to humanistycznego wyznania wiary, bądź to świadectwa humanizmu tragicznego, bądź też decyzji porzucenia ideałów humanistycznych⁷. W skrajnym przypadku dowodzono prebarokowego charakteru utworu i demonstracji stylu konceptualnego⁸.

Najbardziej spektakularnym przykładem konstrukcji, opartej apriorycznie na przyjętej przez badacza wizji epoki, jest książka Mieczysława Hartleba *Nagrobek Urszulki. Studium o genezie i budowie „Trenów” Jana Kochanowskiego* (1927). Autor dowodzi, że dzieło narastało warstwami i podlegało wielokrotnym przekształceniom. Pierwsze byłyby epitafia (*Treny III, IV, XIII*), następnie powstało epicedium (*Treny II, XII, IV, VI, VIII, XIII*), kolejno humanistyczny cykl wierszy żałobnych, obejmujący 15 utworów, zakończonych *Trenem XV* – „całkowitą a w

konstrukcji swej zamkniętą konsolacją”. Na końcu dopisał poeta pozostałe teksty o zabarwieniu religijnym, które przekształciły cykl w „dzieło o zadaniach życia i śmierci”, „o zakroju i treści filozoficzno-moralizującej”⁹. Ostatni z *Trenów* wydaje się interpretacyjnie kłopotliwy, badacz sytuuje go więc poza zakresem wypowiedzi ściśle humanistycznej i poza „trenami psalmodycznymi”; poczytuje za element dołączony „do myślowo zamkniętego już cyklu”¹⁰. Hartlebowska interpretacja *Trenu XIX* przejawia wynikające z przyjętych założeń ambiwalencje. Utwór w istocie nie akceptowany przez interpretatora znajduje tu apologię mało przekonującą, bo wynikającą z poczucia obowiązku dowiedzenia – mimo ujawnionej niedoskonałości – arcydzielności *Trenów*...

„*Trenom*, mimo inskrypcji wstępnej [...] brak [...] spistości wewnętrznej, [...] węzła konstrukcyjnego. [...] Na pierwszy rzut oka budzi się [...] wrażenie, że *tren XIX* przytłacza cały cykl swą rozciągłością i narusza [...] zasady proporcji [...]. *Sen* ma być nie tylko ostatnim członem budowy epitaficznej, ale jednocześnie obszernym komentarzem myślowym do wszystkich *trenów* dawniejszych. Nagromadziło się tam sporo myśli nie rozwiązanych, [...] poeta uznał [...] że wiarę ekstazytyczną i akt pokory utwalić należy argumentami rozumowymi. [...] Kochanowski dawny swój manuskrypt na nowo rozwinął, i biorąc kwestię po kwestii, pisał rozprawę z samym sobą, zbijając krytycznie [...] poprzednie, w uczuciowym bezładzie i rozterce wyrzucane myśli. [...] Część ostatnia wyrównać ma wszystkie niedomagania [...]. Czy udało się to Kochanowskiemu w pełni, czy nie uрониł on nic z majestatycznego piękna modlitwy: «My nieposłuszne, Panie, dzieci Twoje» – o to już można się spierać. Wątpliwem też wydaje się, czy *tren XIX* istotnie «spowija całe *Treny* w okrągłość formy», jak chce Faleński, i czy tworzy ów «wspaniały finał utworu», o którym pisze Pleniewicz. [...] Dla naszych dociekań konstrukcyjnych ważniejszą jest rzeczą, że w genezie *trenu XIX* dominującym czynnikiem jest myśl zadośćuczynienia poetyce humanistycznej, że oznacza on cofnięcie z poziomu psalmodiów, które ponad tę poetykę wyrosły, do koncepcji poematu epicedialnego, opartego o wzory klasyczne”¹¹.

Koncepcja Hartleba wywołała sprzeciw Bronisława Nadolskiego, Stanisława Łempickiego i Juliana Krzyżanowskiego, który dowodził, iż *Treny* są zwartą artystycznie, świetnie skomponowaną całością¹². Podzielając ten pogląd, w pierwszych słowach naszego szkicu wypowiedzieliśmy tezę o integralności wszystkich elementów (w tym także idei) interpretowanego dzieła.

Teza druga brzmi: zadaniem badacza jest zrozumienie tekstu literackiego. Postępowanie analityczne powinno więc znaleźć kontynuację w rozpoznaniu scallającym i prowadzić – powtórzmy – do hipotezy całości.

Teza ta narzuca pewien dystans wobec metody filologicznej uprawianej w duchu genetycznym. Darzymy ją wielkim szacunkiem, lecz nie sądzimy, że rejestracja *similiów* jest ostatecznym celem badawczym. Studia filologiczne nad *Trenami*, prowadzone systematycznie od stulecia, przyniosły długi katalog miejsc wspólnych. Każde niemal słowo cyklu czarnoleskiego ma już poświadczoną nobliwą genealogię, biorąc początek – zarazem – z autorów greckich, rzymskich,

neolacińskich i włoskich kolejnych pokoleń: od Homera do samego Jana Kochanowskiego, twórcy *Elegii*. Pomnikiem stuletniego trudu naukowego jest monumentalne, „sejmowe” wydanie *Trenów*, opracowane przez najznakomitszych polskich filologów. Komentarze do *Trenu XIX* zajmują tu około 800 wersów, olśniewając erudycyjnością. Równocześnie jednak czytelnik nie może się oprzeć wrażeniu, że w ich świetle tekst humanistycznego poety nie przedstawia się jako – często tu przywoływana dla porównania – „góra lodowa”, kryjąca 6/7 objętości pod powierzchnią (tj. w sferze reminiscencji wtopionych w warstwę inwencyjną), lecz jak pył, na który rozbija się etruska waza. Każde słowo wprawione zostaje w ruch po kilku orbitach przedtekstów; gdzie wobec tego szukać tekstu wypowiedzianego przez Kochanowskiego? Jak odczytywać intencjonalne jego znaczenie? Jeśli sens ten miałby być sumą znaczeń kontekstów, przywołanych w dziele, to byłby zarazem olbrzymi i nieoznaczony. Cały zatem proceder badawczy traciłby wiarygodność, gdyby mu nie towarzyszyły proste, lecz rygorystyczne pytania: które z niezliczonych *loci communes* chciał autor *Trenów* przywołać? Z którym ogniwem łańcucha literackiego, wydłużającego się przez stulecia, chciał związać swój tekst? Jakie elementy ideowe przedtekstów zostały przyjęte, przetworzone lub odrzucone? Dodajmy, że w rozstrzygnięciu tych kwestii pomocna być może filologii metoda intertekstualna¹³.

W poszukiwaniach znaczeń *Trenów* niezwykle cenne okazało się dokonane konsekwentnie przez Sante Graciotiego rozróżnienie „religijności i religii”¹⁴. Podjęte przez polskich badaczy, skierowało ono hermeneutykę *Trenów* bądź to w stronę poszukiwań egzystencjalnych¹⁵, bądź też na drogę subtelnej i owocnej naukowo egzegezy treści religijnych, skupionych w doświadczeniu indywidualnym, wpisanych jednak w kontekst teologiczny¹⁶.

Tezę trzecią tej wypowiedzi stanowi pogląd, że znaczenia tekstu lirycznego złożone są nie tyle w wypowiedziach sformułowanych dyskursywnie, co wprost w świecie przedstawionym, kreowanym *sub specie* podmiotu. Upatrywać ich zatem należy przede wszystkim w obrazach poetyckich, mających właściwości ewokujące. Wyrażając to przekonanie, zauważmy, że w interpretacji renesansowego tekstu poetyckiego znajduje zastosowanie symboliczna interpretacja obrazu. Umożliwia ona oderwanie się od zewnętrznej warstwy przedstawień oraz eksplorację znaczeń głębszych, łączących się z przywoływanymi mitami lub z kodem ikonograficznym. Szczególnie obiecująca wydaje się egzegeza ikonograficzna, sytuuje się ona bowiem w sferze wyobraźni autorów, którzy tworzyli w epoce re-spektującej ustabilizowany system znaków. Pozwala dostrzec odmiany wewnętrznego znaczenia przywoływanych ikon, a zarazem ukryty w tekście poetyckim dialog z tradycją kultury lub ze współczesnym systemem wiedzy o świecie¹⁷.

Zgodnie z przedstawionymi poglądami rozpocznijmy interpretację *Trenu XIX albo Snu*, tak niewygodnego w koncepcji Hartleba, od wyodrębnienia w nim trzech obrazów poetyckich: snu (w. 1–20; 157–158), Urszuli (w. 6–10, 33–38), nieba (w. 65–76). Obrazy te występują również kilkakrotnie w poprzedzających *Trenach* i wyznaczają główne płaszczyzny semantyczne cyklu poetyckiego. Obrazy snu skupiają treści filozoficzne, obrazy Urszulki utrwalają liryczną pamięć życia rodzinnego i szczęścia ziemskiego poety, obrazy nieba obejmują sferę religijnych – ponadfilozoficznych rozważań. Obrazy te sytuują się więc na trzech poziomach znaczeń. Odzwierciedlają trzy porządki miłości, kontemplowane w *Trenach*: miłość ziemską, miłość mądrości, miłość świętą. Współobecność ich oraz wewnętrzne związki stanowią o koherencji cyklu. Przywołanie zaś i zespolenie tych obrazów w *Trenie XIX* objawia doskonałą jedność *Trenów*.

OBRAZ PIERWSZY: SEN

Motyw snu w *Trenach* ma obszerną literaturę przedmiotu¹⁸. Autorzy rozpraw i komentarzy rejestrują liczne jego antecedencje antyczne¹⁹. Przypomnijmy najważniejsze.

Zasadniczym kontekstem interpretacyjnym jest erudycja somnambuliczna starożytnych, zawarta w traktatach Arystotelesa *De somno et vigilia*²⁰, Artemidorosa *Oneirokritika*, Makrobiusza *Commentarii in Somnium Scipionis*²¹, Augustyna *Contra academicos* (Ks. III), *De Spiritu et anima* (rozdz. 24 i 25), Synezyjusza *De insomniis*²². Sama „formuła snu” (według wydawców *Trenów* sejmowych) nosi piętno Cynceronowego *Somnium Scipionis* (*Rep.* VI)²³. Również poszczególne, najdrobniejsze nawet, elementy tekstotwórcze wywodzą się z autorów starożytnych. Opis bezsenności spowodowanej troską zachowuje reminiscencje Tybullusowe (*Carm.* III 4, 17–22). Wyrażenie „Sen leniwy obłąpił skrzydły czarnawemi” skonstruowane jest według Katullusa (*Carm.* 63, 37), Stacjusza (*Silv.* III 2, 73), Tybullusa (*Carm.* II 1, 89; III 4, 55; 4, 81), Owidiusza (*Met.* XI 184; XI 593), Seneki (*Herc. f.* 690), Wergiliusza (*Aen.* VIII 369), Horacego (*Sat.* II 1, 58). Motyw pojawienia się we śnie zmarłej występuje u Propercjusza (*El.* IV 7; 11), w *Cons. ad Liv.* 325 nn., u Seneki (*Ad Pol.* i *Ad Marc.*). O mocy płaczu, zakłócającego spokój zmarłych i przywodzącego ich do najbliższych pisali: Homer (*Il.* I 357 nn.), Wergiliusz (*Georg.* IV 333 nn.), Stacjusz (*Silv.* II 6, 96; V 1, 179 n.), Propercjusz (*El.* IV 11), Sulpicjusz w liście do Cyncerona (*Fam.* IV 5, 6).

Komentatorzy śledzą również odwołania do humanistycznej poezji europejskiej. Hartleb notuje, że Albertino Mussato w elegii *Il sogno* opisuje sen, który przedsta-

wia mu świat zmarłych i skłania do zmiany sposobu życia. Zauważa również, że analizowany fragment *Trenu XIX* naśladuje *Canzonę* Petrarcki *Quando il soave mio fido conforto...* (II CCCLIX), zawierającą wizję przychodzącej zza świata ukochanej. Reminiscencje Petrarckowskie zaznaczają się w sformułowaniach: „z krain bardzo dalekich”, „a lzy gorzkie twoje przeszły aż i umarłych tajemne pokoje”. Na pytanie „*Onde vien' tu ora, o felice alma*”, Laura odpowiada:

[...] „Dal sereno
Ciel empireo e di quelle sante parti
Mi mossi, e vengo sol per consolarti”.
[...] „Or donde
sai tu il mio stato?” Et ella: „Le triste onde
del pianto, di che mai tu non se' satio,
coll'aurea de'sospir', per tanto spatio
passano al cielo, et turban la mia pace: [...]”.²⁴

[w. 5–7, 13–17]

Również motyw pojawienia się ducha, sposób wprowadzenia postaci zmarłej oraz opis jej wyglądu wykazują zbieżności z Petrarcką (*S.* 267, 273, 282, 285, 292, 359 oraz *Epist. Var.* I 7, s. 979; *Epist. Metr.*, s. 1353; *Epist. Sen.* X 3, s. 872). Badacze upatrują ponadto filiacji rozpatrywanego tekstu Kochanowskiego w utworach Boccaccia (*El. XIV: Olympia*), Erazma (*Decl. de morte filii*), w epicediach Angelo Poliziana (*In Albierae exitum*) i Kallimacha (*Doroth.* 58–59).

Wykryte zostały również podobieństwa do humanistycznej poezji polskiej. Sen zagościł w *Bellum Pruthenum* Jana z Wiślicy i *Somnium de morte* Dantyszka, jak również w łacińskich utworach Kochanowskiego, szczególnie w *Elegiach*, które zawierają analogiczne wyrażenia (I 9, 9; II 4; II 11; III 12, 9; III 16, 60. Dla ilustracji tych zbieżności przytoczymy introdukcję *Elegii* II 4:

Cura pii vates divum sumus: aurea visa est
Adstare in somnis hac mihi nocte Venus.
[.....]
Talis erat, talemque mihi visa edere vocem est,
Incumbens lecto nocte silente meo.

[w. 1–2, 11–12]

oraz *Elegii* II 11 (*Ab Iove Maeonides...*):

Nox erat, et passim per terras fusa iacebant,
Corpora, fessa pigro corda fovente deo.
At mea pervigiles mordebant pectora curae,
Somno sollicitum defugiente torum.

Tandem surgentis cum fulsit lucida Phoebi
Lampas complexa est me quoque sera quies.²⁵

[w. 3–8]

Wszystkie te reminiscencje włączają *Tren XIX* w humanistyczną dysputę o śnie, który uśmierza ból, umożliwia spotkanie z tymi, którzy odeszli i darzy rewelacją eschatologiczną. Czy głos Jana Kochanowskiego jest tu tylko echem Propercjusza, Tybullusa, Horacego, Cycerona, Petrarki, Erazma? Spróbujmy w wielkim chórze poetów, którzy przyzywają zza wrót wieczności moc uwalniającą od jawy życia, usłyszeć odrębne brzmienie skargi czarnoleskiej.

Znękany płaczem ojciec Urszulki popada w stan uśpienia na początku *Trenu XIX*:

Ledwie mię ná godzinę przed świtánim swémi
Sen leniwy obłąpił skrzydły czárnáwémi.

i trwa w nim do ostatnich wersów, zamykających dzieło:

Tu zniknęła. – Jam sie téż ocknął. –Áczciem práwie
Niepewien, jeslim przez sen słuchał czy ná jáwie.

Ojciec Urszulki – jak ongiś Piotr wyprowadzony przez anioła z więzienia – nie wie, czy pozostawał w śnie, czy w wizyjnym zachwyceniu, i wątpliwości tej nie rozstrzyga. Jest jednak pewien, że stan, w jakim się znajdował, różni się zasadniczo od rzeczywistości życia. Obraz inicjujący *Tren XIX* przywołuje postać Hypnosa lub Morfeusza. Parantele bohatera – potomka Nox i brata Thanatosa – pozwalają przewidywać, że doświadczenie dane we śnie otwarte będzie na treści eschatologiczne i głębinowe. Sen przychodzi nad ranem, co według Synezjusza potwierdza wiarygodność przyniesionej przez niego wizji proroczej. Również ostatnie słowa poświadczają (podobnie jak u Boccaccia) niezaprzeczalną wiarygodność rewelacji.

Zauważmy z kolei, że obraz snu przywołany jest również w poprzedzających *Trenach*. W „trenie rozpaczy” (*X*) ojciec-Orfeusz, próżno szukający córki w krainach eschatologicznych, przyzywa zmarłą, a raczej jej cień:

Gdziekolwiek jest, jeśliś jest, lituj méj żáłości,
Á nie możesz li w onéj dawnéj swéj cáłości,
Pociesz mię, jáko możesz, á staw' sie przede mną
Lubo snem, lubo cieniem, lub márá nikczemną.

[w. 15–18]

W wezwaniu tym nie słyhać nadziei na rzeczywiste objawienie się Urszulki. Sen może przynieść tylko pociechę przez chwilowe uobecnienie „mary nikczemnej” we wspomnieniu bolejącego ojca²⁶. Obraz snu pojawia się również w *Trenie XIII*:

Omyliłś mię jáko nocny cień znikomy,
Który wielkością złotą cieszy zmysł łakomy,
Potym nágle uciecze, tá temu ná jáwi
Z onych skárbów jeno chęć á żądzą zostáwi.

[w. 5–8]

Snem jest tu życie dziewczynki, które – jak oniryczne marzenie o złocie – rodzi złudne nadzieje. Przywołanie toposu „życie snem” zasługuje na baczną uwagę. Za „omylny sen” poczytana zostaje szczęśliwa codzienność czarnoleska, zabiegi o wychowanie dzieci, plany na przyszłość, prace poetyckie – cała ta dziedzina życia, której realność i trwałość wysławiał poeta w dotychczasowej twórczości, przede wszystkim w *Pieśni świętojańskiej o Sobótce*.

Po raz trzeci obraz snu pojawia się w *Trenie XVI*, kulminującym doświadczenie rozpaczy²⁷:

Żywem, czy mię sen obłudny frásuje?
Który kościányim oknem wylátuje,
Á ludzkie myśli tym i owym báwi,
Co błąd ná jáwi.

[w. 5–8]

Powraca tu obraz życia-snu, bardziej agresywnie wyostrzony niż w *Trenie XIII*. Życie jest nie tylko złudnym snem, rozbudzającym żądze, z których pochodzi zarówno aktywność człowieka (*vide* platońska *Elegia I 1*), jak i jego udręki. Z żądzami mędrzec uporałby się snadnie, przy pomocy argumentów filozoficznych starożytności (por. *Pieśni Ksiąg dwojga*, zalecające cnotę i stałość umysłu oraz „dobrą sławę”: I V, I IX, II III, II XI, II XIX)²⁸. Życie okazuje się wszakże złym snem, koszmarem, który odbiera pocie głos, przejmuje cierpieniem „do kości”, do utraty duszy (w. 1–4). Udrękę tego snu zsyłają na człowieka złe moce przyczajone w PrzedSIONKU Wergiliańskiego piekła, wylatujące stamtąd przez bramę z kości sioniowej.

Wypowiedzi *Trenów XIII* i *XVI* są w ustach poety, zwykle trzeźwego i strzegącego się egzageracji, w najwyższym stopniu zaskakujące. Zacierają one granicę między „dnem” a „nocą”, tak zdecydowanie zarysowaną w dotychczasowej twórczości Kochanowskiego. Negują realność życia oraz krzepiącą oczywi-

stość doświadczenia witalnego. Nie mogą być jednak poczytane li tylko za wybuch uczuć, nagłośniony przez retorykę emocji²⁹, która stłumiona zostanie za chwilę pokorną modlitwą *Trenu XVIII*. Refleksje te kierują się wprost ku głównemu tematowi cyklu poetyckiego: medytacji o śnie życia doczesnego.

Poczytując *Treny* za traktat o śnie życia, nie chcemy jednak przywoływać duchów Shakespeare'a i Calderona (młodszych od naszego poety) ani też utożsamiać przesłania utworu czarnoleskiego z rozmyślaniami twórców renesansowych o złudzeniu i błżeństwie ludzkim. Medytacje Leonarda, Dürera, Montaigne'a³⁰, Shakespeare'a³¹ owiane są melancholią, zrodzoną pod słońcem Saturna, która nawiedza twórcę pytaniami, pozostającymi bez odpowiedzi³². Dürerowska figura Melancholii³³, otoczona Saturnową poświatą i rekwizytami marności wszelkich sztuk i nauk, znużona bezowocnością swych trudów, zapatrzona w przestrzeń przed sobą, nie jest skłonna walczyć o umykające zmysłom i rozumowi poznanie. Inaczej w *Trenach*. Doświadczony tragedią rodzinną ojciec Urszulki nie syci się melancholijną nostalgią i nie zaprzestaje domagać się całej prawdy, gotów zapłacić za nią najwyższą cenę: zanegowania dotychczasowej mądrości, zdobytej przecież, jak łagodnie wyrzuca mu Matka, z uszczerbkiem dla zdrowia, w bezsen-nych nocach.³⁴ Szuka jej nie tylko – jak dotąd – rozumem spekulującym, ale wszystkimi władzami osobowymi, przede wszystkim wolą i sercem, przyjmując z nieba oczyszczającą karę i płacąc bez sprzeciwu trybut upokorzenia dumy mędrca i twórcy³⁵. Determinacja ta, która nadaje wypowiedzi poetyckiej niebywałą intensywność liryczną i zniewalającą prawdę świadectwa, nie jest jednak bezowocna. Na ciemnym horyzoncie „trenów rozpaczy” pojawia się błysk nie przewidywanej nadziei. Wezwanie *Trenu X* zostaje wysłuchane w *Trenie XIX*, przewyższając oczekiwania podmiotu. Nie „cień i marę nikczemną”, lecz żywą dziewczynkę przyniosła z nieba na rękę Matka poety.

Po kulminacyjnym w negacji dawnej wiedzy *Trenie XVI*, tj. po uznaniu prawdy o cierpieniu jako zasadniczym doświadczeniu i stałym towarzyszczu człowieka, objawia się tedy „szukana „w trosce ostatecznej” rewelacja ideowa *Trenów*: życie ziemskie – wszystkie jego wartości i nadzieje są snem wylatującym przez kościaną bramę ułudy. W śnie proroczym, który przychodzi przez bramę rogową, a raczej przez otwarte – jak pisze Synezjusz – przed świtem niebo, objawia się prawda o życiu prawdziwym – życiu po śmierci. Braterstwo Snu i Śmierci zostało potwierdzone, nie tak jednak, jak to przewidywali twórcy starożytni.

OBRAZ DRUGI: URSZULA

Ná ten czás mi sie mátká własnie ukazała,
 Á ná rěku Orszulę moję wdzięczną miála,
 Jáka więc po paciorek do mnie przychodziła,
 Skoro z swęgo posłania ráno sie ruszyła.
 Gieźleczeko białé ná niěj, włoski pokręconé,
 Twarz rumiána, á oczy ku śmiechu skłonióne.
 [.....]
 O to sie ty nie frásuj, wierz niewątpliwie,
 Że twoją namilejsza Orszuleczką żywie.
 Á tu więc tákim ci sie kształtem ukazała,
 Jáko by sie śmiertelnym oczom poznać dała,
 Ále między áńjoły i duchy wiecznémi
 Jáko wdzięczna jutrzeńká świeci, á zá swémi
 Rodzicámi sie modli, jáko to umiała
 Z wámi będąc, choć jeszcze słów nie domawiała.

[w. 5–10; 31–38]

Tren XIX przynosi dwa obrazy Urszulki: ziemski i mistyczny. Przyjrzyjmy się pierwszemu.

Rejestrując *similia* antyczne (opis Urszuli nawiązuje przede wszystkim do Cyntii Properejusza *El. IV 7, 7 n.*), Mieczysław Hartleb dowodzi, że postać Urszulki ma „czar niezwykły i zamgloną, wizyjną, lecz właśnie w tem prawdziwą linię charakterystyki”³⁶. Z twierdzeniem tym trudno się zgodzić. Postać dziewczynki piastowanej na ręku babki jest niezwykle konkretna; kształtowana z reminiscencji obrazów zawartych w „trenach tęsknoty”: *III–VIII*. Tworzą ją najsilniej nacechowane lirycznie elementy obrazu dziecka widzianego za życia (wdzięczny śmiech, *VIII, 10*) i po śmierci (białe gieźleczeko, *VII, 15*), a uzupełniają wyraziste szczegóły, których brak w poprzednich ujęciach (włoski pokręcone, twarz rumiana) oraz szczegół sytuacyjny (przychodzenie po paciorek), nawiązujący do przedstawienia biegającej po domu i „wdzięcznie obłapiającej rodziców” dziewczynki (*Tren III, 14; VIII, 5–9*).

Zauważmy, że przywoływane w poprzednich *Trenach* przedstawienia szczęśliwej codzienności czarnoleskiego domu wywoływały eksplozje liryczne, znikły więc w rozpamiętywaniu ojcowskiego bólu, ginęły w jego bogatej metaforyce. Tkane z tęsknoty, umykały jak złote jabłka Eurotasa, „dopowiedziane” z genialną przenikliwością w swoistym komentarzu poetyckim do *Trenów* czarnoleskich przez siedemnastowiecznego ich naśladowcę, Kaspra Twardowskiego, który przedstawił miłość do dziecka właśnie jako nie zaspokojone pożądanie dóbr ziemskich:

Odeszłaś mię! Nieszczęsny ze mnie ociec, który
 Ledwie com się ucieszył z wdzięcznej swojej córzy,
 Aż jej płaczę, a tylko zostało mi imię.
 Tak o wonnej Eurocie, gdy myśląc się zdrzymię,
 Złote jabłka mi się śnią, a ja bez pamięci
 Chwytam, chwytam, cóż po tym, zostaną przy chęci!
 Już tylko i o tobie śnić mi się coś będzie,
 A gdzie stąpię, przede mną wdzięczny sen twój wszędzie³⁷

[*Tren I Mariannie Twardowskiej, wdzięcznej dziecinie...*, w. 3–10]

W *Trenie XIX* wyrazisty i statyczny obraz dziewczynki trwa i nie rozplywa się w łzach. Jest bardziej konkretny, wyrazisty i ustabilizowany niż poprzednie, potwierdzając wyrażone już (jak dowodziliśmy) w obrazie snu przekonanie o większej realności życia zaziemskiego niż doczesnego. Status ontyczny objawiającej się Urszulki jest ściśle sprecyzowany: „takim ci sie kształtem ukazała, jakoby sie śmiertelnym oczom poznać dała”. Komentarz ten odwołuje się do nauki Kościoła głoszącej, że jeśli duchy czyste chcą przemówić do człowieka, to na okres swego posłannictwa wykorzystują drogę ciała³⁸.

Nie „snem lubo marą nikczemną” stawia się przed oczami ojca Urszulka (wzywana tak w *Trenie X*), lecz w pełnej realności życia duchowego, przyobleczonego – ze względów „komunikacyjnych” (których nie lekceważą duchy czyste) – w postać doczesną. Przybierając te cechy fizyczne, które ojciec ukochał najbardziej, Urszulka – z całą powagą niebios – wprowadza w wieczność ojcowską miłość, bowiem to, co powstaje z miłości, trwa, i tylko to trwa wiecznie...

Zwróćmy jeszcze bacniejszą uwagę na „gieźteczko białe”. W „korygującym” cielesny wizerunek Urszuli jej obrazie mistycznym dominującym atrybutem wizualnym jest blask:

Á tu więc takim ci sie kształtem ukazała,
 Jákoby sie śmiertelnym oczom poznać dała,
 Ále między áńjoły i duchy wiecznémi
 Jáko wdzięczna jutrenká świeci, á zá swémi
 Rodzicámi sie modli, jáko to umiała
 Z wámi będąc, choć jeszcze słów nie domawiała.

[w. 33–37]

Przypomnijmy, że dawni badacze: Stanisław Tarnowski, Mieczysław Hartleb, Tadeusz Sinko, a także współcześni autorzy wydania sejmowego dopatrują się w porównaniu zmarłej do jutrenki reminiscencji platońskich, utrwalonych w tekstach zawartych w *Antologii Palatyńskiej* (VII, 670) i *Antologii Planudesza* (IIIa, 6, 28), a także nawiązań do epicedialnego wyniesienia zmarłego *ad sidera* (m. in. Proper-

cjusz *El.* III, 18, 34; Wergiliusz *Ecl.* V, 57; Horacy *Carm.* I, 12, 46 nn.; Owidiusz *Pont.* IV, 8, 64). Przywołują też autorów nowożytnych: Pontana (*Tumul.*, I, 2), Kallimacha, (*Epicedion in Dorothea*. 163), Jana Kochanowskiego (*El.* IV, 2, 13nn.). Nie eksponują natomiast komentatorzy wersu 36 naszego *Trenu* odwołania do chrześcijańskiej symboliki jutrzennej³⁹. Nie uwzględniają również najprostszego, zdawałoby się, skojarzenia z *Apokalipsą* (7, 9) oraz wynikającymi z jej inspiracji, jakże licznymi w literaturze, wizjami. Stałym atrybutem zbawionych – „rzeszy wielkiej [...] stojącej przed tronem i przed obliczem Baranka”, jak również postaci niebiańskich, jest biel szat.

Dawni komentatorzy-filologowie czytali *Treny* w kontekście starożytnym, rzadziej zaglądając do Biblii. Jeśli więc wskazywali, że w *Śnie Scypiona* czy w *Rozmowach tuskulańskich* (I, 19, 43) Cyceron pisał o duchach mieszkających na gwiazdach, antyczny sens wypowiedzi Kochanowskiego, odwołującej się do zjawisk świetlnych, nie podlegał dla nich dyskusji. Naszym zdaniem, absolutyzowanie topiki antycznej było w egzegezie *Trenów* nieporozumieniem, powodowało bowiem – z jednej strony – zatarcie charakterystycznych dla formacji intelektualnej poety medytacji nad prawdami uniwersalnymi, wypowiedzianymi w rozmaitych „językach kultury”⁴⁰, z drugiej zaś strony – pominięcie w interpretacji tego, co znajduje się całkiem blisko, mając trwałe miejsce w wyobraźni zbiorowej chrześcijan XVI wieku. Podkreślając chrześcijańskie przesłanie *Trenu XIX*, odwołujemy się do sądu Sante Graciotiego: „Widać tu całkowite wyzwolenie się od pozostałości obu sposobów myślenia: pogańskiego i żydowskiego”⁴¹, a także do dobitnego stwierdzenia Donalda Pirie, że „Kochanowskiemu we *Śnie* chodzi o przedstawienie odpowiedzi chrześcijanina na wizję tragiczną starożytności”⁴². Najbliższe naszym intencjom są tu zastrzeżenia Andrzeja Borowskiego: „nie idzie tu wcale o obronę Kochanowskiego przed posądzeniem o bluźnierstwo” (czyli, innymi słowy, nie idzie o ideologizację – choć ze znakiem przeciwnym dawnej tendencji – procederu interpretacyjnego). Zauważony przez krakowskiego badacza brak teodycei, „która w istocie swojej była i jest dla teologii chrześcijańskiej aktem rozumu tyleż próżnym, co zuchwałym”⁴³ potwierdza heroiczną odwagę i autentyczność najwyższej próby, z jaką poszukuje poeta prawd ostatecznych.

Kierując się przekonaniem, że na obszarze ideowym *Trenu XIX* dominują treści chrześcijańskie, uznajemy białe gieźleczo Urszulki za dowód jej życia uwielbionego, za apokaliptyczny znak jej tryumfu w niebie. W żałobnym *Trenie VII* biała szata jest natomiast znakiem śmierci i marności, odwołującym się do średniowiecznej moralistyki, która przypominała, że jedną tylko koszulę śmiertelną zabierze każdy z tego świata. Odwołanie do średniowiecznej parenezy wydaje się tu wręcz demonstracyjne: śmiertelne gieżło zastępuje bogate i strojne „ochędóstwo” córki: „letniczek pisany, uploteczki, paski złożone” – „płone dary” ziemskiej miłości rodziców.

Powraca więc zarysowane w obrazowaniu snu przeciwieństwo życia doczesnego – złudnego, pogrążonego w marności i życia wiecznego, które jest pewne i trwałe.

Zauważmy, że antycypowane w *Trenie VII* reminiscencje moralistyki średniowiecznej zabrzmią w *Trenie XIX* pełnym głosem. Prozopopeja matki składa się niemal wyłącznie z toposów tradycyjnych, sięgających często antyku, noszących jednak piętno chrześcijańskie i odwołujących się przede wszystkim do tradycji średniowiecznej⁴⁴. Zestawione w długim katalogu, dowodzą one, że perspektywa śmierci zmienia obraz i ocenę życia, ilustrują więc główną tezę *ars bene moriendi*⁴⁵. Odzwierciedlając typową konstrukcję wykładu sztuki dobrej śmierci, uczą rozpoznawać cel i sens życia, odróżniać pozór i ułudę od prawdy o egzystencji ludzkiej. Podobnie też jak traktaty tej sztuki, „przetapiają” mądrość autorów starożytnych w formy chrześcijańskie; odmieniają niepostrzeżenie – jak słusznie zauważał Panofsky – wewnętrzne znaczenie dawnych toposów. Strategię ideową prozopopei zilustrować może krótkie zestawienie:

w. 29: *Ziemia w ziemię się wraca, a duch [...] wezwany*. Wypowiedź według Hartleba orficka, w wydaniu sejmowym wyjaśniona jako wierny przekład zwrotu *Tusc. disp.* III 25, 59: *reddenda terrae est terra* (wywodzącego się z formuły orfickiej i z tekstu Eurypidesa), któremu Kochanowski „nadał formę epigramatyczną, przypominającą niektóre utwory z *Anth. Pal.*”. Zarazem jednak kojarzona przez komentatorów (również przez Janusza Pelca, wydawcę *Trenów* w Bibliotece Narodowej) z Gen 3, 19: „wrócisz do ziemi, z którejś wzięty” oraz Eccle 3, 20; 12, 7, a także z tekstami liturgicznymi.

w. 40–47: zespół toposów wanitatywnych, obowiązujących w traktatach *bene moriendi*, a odwołujących się do Pisma Świętego (Is 40; Rom 8, 20) oraz do niezliczonych utworów średniowiecznych *de contemptu mundi*⁴⁶. Komentarz sejmowy ujawnia tu reminiscencję *Tusc. disp.* I, 39, 93.

w. 49–50; 81–82; 103–104: szybka śmierć jest korzystniejsza niż długie życie, gdyż oszczędza cierpień i przeciwności losu, ubezpiecza przed grzechem. Jest więc zesłana jako łaska wyzwolenia. Wydanie sejmowe wskazuje związek tego dowodzenia z argumentacją konsolacyjną (np. *Ant. Pal.* VII 308; 603; IX 360; *Ant. Plan.* IIIa 9, 2; 20, 8; Ia 13, 4). Zauważmy teraz, że w tym samym duchu wypowiadał się Cyprian (*De mort.*, s. 165: „*Quod etiam a mundi hostili incurso liberetur*”), Petrarca (*Epist. Sen.* XIII 1; s. 915), a także autorzy szesnastowiecznych „pieśni o śmiertelności”⁴⁷.

w. 51–55: życie jest pasmem trosk, frasunków, łez. Komentarz sejmowy podaje tu *Tusc. disp.* I, 34, 83–36, 86. Dowodzenie, że życie jest pasmem udręki, ma za sobą autorytet Pisma Świętego (Eccle 4, 1–8), Ojców Kościoła (Cyprian, *De mort.* 3; Ambroży, *De bonis...*, 2, 6; 4, 14) oraz średniowiecznych mistrzów dobrego umierania⁴⁸.

56, 79: zdradliwa miłość świata. Topos *fraus mundi* ma niezliczone uobecnienia w sztuce i literaturze średniowiecznej: kazaniach, traktatach, pieśniach, moralitetach. Przywołując go, Kochanowski pomija jednak towarzyszącą średniowiecznym ujęciom personifikację „*Pani-Świata*” – zdradliwej kochanki⁴⁹.

w. 60: ból rodzenia dzieci. Komentarz sejmowy odwołuje do listu Cyserona do Sulpicjusza (*Fam. IV, 5*). Zaznaczmy jednak, że również traktaty *ars moriendi* rozpoczynają się od wykładu o grzechu Ewy i jego skutkach: cierpieniu przy narodzinach, trudzie pracy i bolesnej śmierci. Kochanowski zbliża się do tego tematu, aczkolwiek nie wchodzi w materię teologiczną i unika wyjaśnienia śmierci jako kary za grzech pierworodny⁵⁰.

w. 83–88: życie żegluga po morzu, grożąca katastrofą, śmierć zaś – bezpiecznym portem⁵¹. Topos ten pojawia się często zarówno w tekstach antycznych (u Cyserona *Tusc. disp. I 49, 118 nn.*; Seneki *Epist. 19*), jak też u pisarzy chrześcijańskich, m. in. Ambrożego (*De bonis, 4, 15*), Augustyna, Izydora, Kasjodora, Hugona z St. Victor. Znajdujemy go w hymnach średniowiecznych, kazaniach, traktatach, wizjach (np. św. Brygidy), w przedstawieniach malarskich, a również u pisarzy humanistycznych, poczynając od Petrarcki (*Epist. Fam. IV, 6*).

w. 137–140: bezowocność studiów. Komentarz sejmowy przypomina „analogiczne upomnienie” w liście Sulpicjusza do Cyserona (*Fam. IV 5, 5*), u Seneki *Ad Polyb. 18, 1 nn.*, u Petrarcki *Epist. Metr.*, s. 1354. Motyw ten – dodajmy – eksponowany jest uporczywie, z intencją antyhumanistyczną i antyelitarną, w szesnastowiecznych „pieśniach o śmiertelności”, które nawiązują z reguły do św. Pawła (1. Cor 1, 26; 3, 19) oraz do wypowiedzi św. Ambrożego (*De bonis...*, 6, 22–25).

Przytoczone przykłady pozwalają rozeznaczyć intencje ideowe prozopopei *Trenu XIX*. Nie anektuje ona wszystkich elementów średniowiecznej sztuki dobrej śmierci. Pominięte zostają najbardziej agresywne i nacechowane moralistycznie toposy czasu-destruktora, życia jako biegu do grobu, bezwartościowości związków rodzinnych i przyjacielskich, zmagania z ciałem, szatanem, światem, śmierci-córy grzechowej, przestachu ostatniej godziny, cierpienie agonii i piekła otwartego przed grzesznikiem. Z drugiej strony – nie słycać w *Trenie XIX* tęsknoty mistycznej do ojczyzny niebieskiej i zjednoczenia z Panem, która czyni śmierć „błogosławnym rozwiązaniem”, nie zostają też uwyraźnione treści soteriologiczne. Nie ulega jednak wątpliwości, że wypowiedź Matki, kontynuująca rozważania poprzednich trenów o winie ciężającej nad ojcem Urszulki⁵² oraz o „wrogu nieznanym”, zagrażającym człowiekowi⁵³, sytuuje się na gruncie doktryny chrześcijańskiej.

Jak tłumaczyć tak demonstracyjne przeorientowanie sfery inwencyjnej? Czy wypada jednak na koniec uznać tezę o zanegowaniu w *Trenach* ideałów humanistycznych renesansu, o prebarokowym charakterze tego cyklu?

Konieczność taką narzucałaby burckhardtowska wykładnia humanizmu renesansowego⁵⁴. Sądźmy jednak, że ta formacja kulturowa nie ogranicza się do ideologii *de dignitate ac excellentia hominis* i do wspierających ją mitów. Z tymi właśnie mitami polemizowali namiętnie Leonardo, Erazm, Montaigne, Shakespeare⁵⁵. Również – Kochanowski, autor *Trenów*. Dzieło czarnoleskie zachowuje – naszym zdaniem – charakter „manifestu humanistycznego” w głębszym niż młodzieńczy hymn *Czego chcesz od nas, Panie...*⁵⁶ znaczeniu, przewycięża bowiem te elementy doktryny antycznej, które w historycznej i egzystencjalnej weryfikacji ujawniły swą fikcyjność i powierzchowność; dają świadectwo godności człowieka, wychodzącego, jak Edyp, naprzeciw prawdzie o sobie i osiągniętego – w krańcowym doświadczeniu cierpienia – pełną integrację osobową.

Wśród fikcji uzasadniających ideologię antropocentryczną renesansu na pierwszym planie sytuuje się mit trwania *in memoria et litteris*, a także trwania w potomkach. Wynika z niego pochwała poety, nieśmiertelnego przez dzieło, oraz pochwała małżeństwa i życia rodzinnego, umożliwiającego prokreację. Zauważmy, że obecne w pierwszej części cyklu (stanowiącej jego ideową *pars negans*) portrety Urszulki symbolizują te dwie właśnie wersje wiary w ziemską nieśmiertelność. Urszulka – Safona słowieńska, dziedziczka ojcowskiej lutni ma, wraz z ojcem, trwać w *pamięci i słowie pisanym*; Urszulka – dziedziczka szlacheckiego nazwiska i mienia, przygotowywana już od dziecka do zaszczytnej dla rodu łożnicy znakomitego męża, przedłuży biologiczne życie ojca. Obie te nadzieje zawiodły. Śpiew małej poetki umilkł, zaledwie rozbrzmiał w pieśni śmiertelnej (*Tren VI*), wraz z nim umilkł też głos ojcowskiej lutni (*Tren XVI*). Bogata wyprawa poszła wniwecz. Rozwiały się nadzieje na kontynuację rodu i radość z „niedorośłych wnuków” (*Pieśń świętojańska o Sobótce, Panna XII*). Śmierć, jednym razem podciąwszy „szczipły prątek” (*Tren V 5*), zniweczyła zarazem „płoną nadzieję” trwania.

Obrazy dziecinnej Safony oraz córki zacnego domu szlacheckiego rozpraszają więc nadzieję na nieśmiertelność w pieśni i na trwanie gwarantowane życiem rodzinnym. Nadzieję tę, pozwólmy sobie przypomnieć, wspierały liczne traktaty *de vita familiare*⁵⁷ oraz dziełka parenetyczne, pouczające o obowiązkach stanu. Nie małą ich część stanowią podręczniki kształcające żony i kreujące wzorce „pani mężnej”, np. – by wskazać tylko przykłady polskie – Jana Dymitra Solikowskiego *Lukrecyja rzymska i chrześcijańska* (1570), Jana Kochanowskiego *Wzór pań mężnych* (wyd. 1585/6), Erazma Otwinowskiego *Sprawy albo historyje znacznych niewiast* (1589). Monolog Matki polemizuje z nimi właśnie, pokazując zafałszowania ideologii i prawdę o losie kobiety:

Czegóż płaczem, prze Bogá? Czegóż nie záżyła?
 Że sobie swym poságiem páná nie kupiłá?
 Że przegrozek i cudzych fuków nie słuchálá?
 Że boleści w rodzeniu dziełek nie uználá?
 Áni umie powiedziéć, czego jéj troskliwa
 Mátká doszłá, co z wiéjszym utrapieniém bywa:
 Czy je rodić, czy je grzészé?
 [.....]
 Drugié po swych namilszych rodzicach zostájá
 I ciężkiego siroctwá nędzne doznawájá.
 Wypchná drugá zá mężá ledá jáko z domu,
 Á májétność zostánié, sam to Bóg wié komu.
 Biorá drugié i gwałtem, á biorá i swoi,
 Ále i w hordách część sié wielka ich zostoi.

[w. 57–63; 93–98]

Erudycyjny komentarz wydania sejmowego wskazuje źródła topiki tego fragmentu w *Medei* Eurypidesa (230–238), w *Tesmofoiach* Arystofanesa, w liście Sulpicjusza do Cyserona (*Fam.* IV 5), w *Tusc. disp.*, u Erazma, *Declam. de morte filii*, u Sambucusa, *Feminei sexus querela*. Filiacje te nie zmieniają faktu, że Kochanowski wypowiada s w ó j sąd o życiu kobiet, jakże h u m a n i s t y c z n y na tle wizerunków poczciwej matrony, której jedyny cel istnienia i pełną satysfakcję życiową stanowi ozdabianie głowy mężowskiej i rodzenie dzieciątek mu podobnych:

Żoná uczciwa – ozdobá mężowi
 I napewniejsza podporá domowi;
 Ná niéj rząd wszystek; swégo mężá oná
 Głowy koruná.
 Oná mężowym kłopotóm zábiéga
 I jego wczásu ná wszystkim przestrzéga,
 Oná wywabić troskę umié z głowy
 Słodkiémi słowy.
 Oná dzieteczki ojcowi podobné
 Rodzi, skąd rostá pociechy osobné;
 Áni już spadków upátrujá krewni,
 Dziedzicá pewni.

[*Pieśń* II X, w. 9–20]

Czytany w kontekście przytoczonej *Pieśni* monolog Matki z *Trenu XIX* wydaje się jego ideową palinodią: zaprzecza propagowanemu przez renesansowych ideologów wzorcowi osobowemu, przeciwstawia się wartościom współtworzącym humanistyczny etos obywatelski, konfrontuje uogólnienia typologiczne z prawdą

indywidualną⁵⁸. Sama zresztą decyzja powierzenia prozopopei kobiecie i użycia w jej wypowiedzi argumentów „niskich” – zaczerpniętych z szarej strefy codzienności wiejskiego zaścianka, lecz przeciwstawiających się skutecznie fikcjom konsolacyjnym, proklamowanym przez filozofię w majestacie autorytetów starożytnych, jest prowokacją poetycką, nie mniejszą niż wybór na bohaterkę cyklu funeralnego dzieciny „co słów nie domawiała”. Średniowieczne wątki moralistyczne, kontestujące akademicką poetykę, są w tej prowokacji niezbędne, bo demaskują ideologię, która wprowadza fikcję życia godziwego w miejsce prawdy o ludzkim bytowaniu.

OBRAZ III: NIEBO

W cytowanej rozprawie Mieczysława Hartleba czytamy:

„Słusznie pisał Tarnowski, że «nie z chrześcijańskiego nieba [...], ale z jakiegoś zaświata, który do pogańskiego Elizjum raczej podobny: przychodzi własna matka [...] jak te cienie, które zbyły trosk ziemskich za stygijskimi i letejskimi wodami, i prawi mu o nieśmiertelności duszy, jak mógł prawić i Platon»”⁵⁹.

Odnotować tu wypada nieporozumienie. Stanisław Tarnowski referował poglądy nie swoje, lecz adwersarzy, których przekonywał o chrześcijańskiej wymowie *Trenu*. Hartleb znalazł jednak w dawnej monografii to, czego szukał, to jest potwierdzenie własnej hipotezy:

„Nie zgodzimy się wprawdzie na Platona, ale porównanie owego nieba, w którym «za swemi rodzicami modli się» Urszulka, z Elizjum – niezwykle jest trafne. [...] Nieliczne tylko i niewiele mówiące gnomy podtrzymują ducha chrześcijańskiego. [...] Drobne te iskierki i odgłosy wiary [tj. przywołanie aniołów] nie rozpraszają istotnie pogańskiego wrażenia owej krainy. Przypominają [...] wierzenia orfickie. Eschatologia Kochanowskiego wykazuje więc znaczne pokrewieństwa z doktryną orficką, która życie doczesne uważała za więzienie, [...] a w odradzaniu się jej w różnych formach [...] widziała szczęście i zadania najwyższe”⁶⁰.

Wprawdzie trudno by w *Trenie XIX* znaleźć słowa „Elizjum”, „stygijskie i letejskie wody”, ale uczony słyszał je, by wierzyć w humanistyczny, tj. – według jego definicji – antykizujący pogląd na świat Kochanowskiego. Komentarz do wydania sejmowego informuje, że „w trenie 19 obraz rajy został zbudowany z elementów wywodzących się z obu tradycji” (s. 177). Ekspozowane są jednak przede wszystkim odwołania do Wergiliusza (*Georg.* II 490 oraz *Aen.* VI 273–277;

720 nn.), Seneki (*Ad Marc.*). Nieśmiertelność duszy i szczęście po śmierci wywodzą się – w świetle komentarza – z Cyceronowych *Tusc. disp.* (I 19, 44–30, 47). Wyrażenia: „żywiemy żywot” (w. 27) oraz „żyjem wiek nieprzeżyty” (w. 71) mają antecedencję u Plauta (*Persa* 494 nn.), Cycerona (*Verr.* II 2, 47, 118), Jana Kochanowskiego (*El. IV* 3, 97, 190). „Słońce nam zawždy świeci” – u Wergiliusza *Aen.* VI 640 nn.. Wskazany jest również Ficino (*De raptu Pauli*, s. 931) oraz Petrarka (*Epist. Sen.* XIII, 1, s. 915). Do Biblii odsyła komentarz dwukrotnie (Sap 3, 1 nn. Apoc 21, 4; 22, 5), konkludując, że *Tren XIX* przedstawia „potoczny w katolicyzmie obraz szczęścia po śmierci” (choć odwołania kierują się do *Wizerunku Reja*, s. 169). Znaczny obszar upostaciowań literackich starotestamentowego i chrześcijańskiego raju pozostaje zatem *ante fores* komentarza. Nie podejmując na tym miejscu szczegółowego uzupełnienia brakujących elementów stanu badań, przeczytajmy raz jeszcze rzeczony fragment:

Tu troski nie pánują, tu pracėj nie znáją,
 Tu nieszczęścié, tu miejscá przygody nie máją.
 Tu choroby nie najdzie, tu niémász stáročí,
 Tu śmierć łzámi karmiona nie ma już wolności.
 Żyjem wiek nieprzeżyty, wiecznej używamy
 Dobrėj myśli, przyczyny wszytkich rzeczy znamy.
 Słońce nam zázwdy świeci, dzień nigdy nie schodzi
 Áni zá sobą nocy niewidomėj wodzi.
 Twórcę wszech rzeczy widziem w Jego májesticie,
 Czego wy, w ciele będąc, prózno upátrzacie.

[w. 67–76]

Zauważmy, że ważnym tłem interpretacyjnym cytowanego fragmentu jest obraz eschatologiczny *Trenu X*, poczytywany za deklarację zwątpienia w prawdy religijne, a także inne, kreowane przez Kochanowskiego, obrazy raju, zawarte w *Epitaphium Cretcovii* i *Elegii II IV* na śmierć Jana Tarnowskiego. *Treny* nie tłumaczą się bowiem na własnym tylko obszarze; ogarniają szeroki kontekst – z reguły negatywny! – dawnych wypowiedzi poetyckich; są w dużej mierze wypowiedzią autotematyczną i autopolemiczną⁶¹.

Tren X wyraża przede wszystkim zwątpienie w hipotezy eschatologiczne, nagromadzone w kulturze; atakuje europejską wyobraźnię zbiorową. Kulturowość jego i erudycyjność jest wręcz demonstracyjna i odwołuje się do platońskich ujęć historii religii jako niezmiennej intuicji, zyskującej prowizoryczne upostaciowania historyczne⁶². Zauważmy, że z dziedziny wyobraźni chrześcijańskiej przywołane tu zostały najbardziej „adiaforyczne”, by użyć języka Lutra, wyobrażenia o śpiewach anielskich w raju⁶³ oraz o czyścícu. Wyobrażenia te nie sytuowały się w

obszarze osobistego sacrum Kochanowskiego. Polemika *Trenów* zwraca się więc nie tylko przeciw złudnym nadziejom zbudowania ludzkimi siłami dobrego i szczęśliwego „miasta słońca”, nie tylko przeciw fikcji trwania w ziemskiej nieśmiertelności, ale też przeciw zaufaniu do kultury, ugruntowanemu w doktrynie laickiego humanizmu renesansowego.

Obraz nieba w *Trenie XIX* nie zyskuje nacechowań „mitologicznych”, tj. wyobrazeniowych, których unikało również – warto to podkreślić – potrydenckie *Wyznanie wiary katolickiej*⁶⁴. Odpowiada natomiast definicji szczęścia niebiańskiego, zawartej w *Confessio fidei*: „*Haec est autem vita aeterna ut cognoscant te solum et verum Deum et quem misisti Iesum Christum*”⁶⁵.

Warto przy tym dodać, że obraz nieba skonstruowany jest zgodnie z zasadami teologii apofatycznej, cenionej przez poetę wysoko i przywoływanej wielokrotnie, np. w *Psalterzu*.

Droga apofatyczna poznania Boga odpowiada wyrażeniu głównej intuicji ideowej *Trenów*, zmagających się z pokusą humanistycznego renesansu – *hybris* i szukających prawdy na gruzach rozbitej własnymi rękami poety świątyni ziemskiej mądrości. Intuicja ta kieruje się wprost do Tajemnicy, przenikającej i dźwigającej istnienie, nadającej mu blask nie ziemskiej już glorii, lecz wieczności⁶⁶:

Skryte są Pańskie sądy; co sie Jemu zdało,
Nalepięj, żeby sie też i nam podobáło.

[w. 121–122]

[...] jeden jest Pan smutku i nagrody.

[w. 156]

Taka jest ostateczna rewelacja, przyniesiona przez Matkę z nieba. Powtarza ona słowa Listu św. Pawła do Rzymian (11, 33 „Jak nieogarnione są sądy jego i niedościgłe drogi jego”); nawiązuje do Ksiąg Barucha (4, 29), Estery (16, 21), Joba (1, 21).

Zauważmy, że nie pierwsze to w poezji Kochanowskiego dotarcie do tajemnicy istnienia, umykającej oczom ideologów humanistycznego renesansu. Poeta, który rozpoczynał swą drogę z pozycji racjonalistycznych i na „baczeniu” własnym budował przez wiele lat model świata, system wartości, etykę, stanął przed barierą tajemnicy już w żałobnych *Fragmentach*, kontemplował ją także w *Psalterzu*. Prawdy wyrażone w *Trenach* chcemy więc (odwołując się do interpretacji Sante Graciotiego, Donalda Piriego, Andrzeja Borowskiego, Stanisława Grzeszczuka) wyjaśniać przy pomocy tekstów powstałych w dziesięcioleciu poświęconym pracy nad *Psalterzem Dawidowym*. Uchylając tym samym egzegetykę *Trenów* jako

utworu okolicznościowego, chcemy również przypomnieć, że czas powstania dzieła jest okresem dyskusji posoborowych i przyjęcia w Polsce ustaw Trydentu. Fakt ten miał w dziejach kultury polskiej znaczenie doniosłe i zyskał odzwierciedlenie w poezji ostatniego dwudziestolecia XVI wieku.

Dowodzenie zawarte w tej wypowiedzi jest więc głosem w dyskusji o potrydenckim humanizmie, wzrastającym w Polsce w ostatnim dwudziestoleciu XVI wieku. Jest zarazem głosem w dyskusji o poszukiwaniach ideowych Kochanowskiego, których nie sposób zawrzeć w formułach poganizującego humanizmu Akademii Rzymskiej, platońskiego humanizmu zainspirowanego przez grupę Ficina czy też indyferentnego wyznaniowo deizmu włoskiej elity humanistycznej. Nie sposób ich też zredukować do sceptycyzmu typu Montaigne'owskiego, choć warto pamiętać, że autor *Prób* był rówieśnikiem Jana z Czarnolasu, a pierwsza edycja jego dzieła (1580) jest równoczesna dacie ukazania się *Trenów*. Rówieśne sobie arcydzieła mogą symbolizować dwie drogi tego pokolenia humanistów. Łączy je postulat uprawiania filozofii jako nauki praktycznej, oczekiwanie od niej pomocy w najważniejszych rozstrzygnięciach życiowych. Łączy je również perspektywa antropocentryczna i indywidualistyczna, a także metodyczne wątplenie w prawdy autorytatywne oraz imperatyw weryfikacji wiedzy odziedziczonej po poprzednich pokoleniach. Gdy jednak Montaigne uzna zasadę względności wraz z jej konsekwencjami: indyferentyzmem religijnym, relatywizmem etycznym i zatrzyma się w medytacji nad częstką wspólną kondycji ludzkiej i zwierzęcej, Kochanowski – jak później Descartes (który również wychodził z pozycji sceptycznych!) uporczywie, a w *Trenach*: rozpaczliwie szuka Zasady niewątpliwej i fundamentalnej. Descartes znajdzie ją w myśli. Kochanowski – w „Panu smutku i nagrody.”

Przypisy

¹ Teksty Kochanowskiego przytaczamy za edycją Juliana Krzyżanowskiego: Jan Kochanowski, *Dzieła polskie*, wyd. XII, Warszawa 1989 oraz za wydaniem sejmowym, pod red. Jerzego Woronczaka. Stąd pochodzą cytaty *Trenów* (t. 2, oprac. Maria Renata Mayenowa i Lucyna Woronczakowa oraz Jerzy Axer i Maria Cytowska, Wrocław 1983, Biblioteka Pisarzy Polskich, Seria B nr 24) oraz *Pieśni* (t. 6, oprac. Maria Renata Mayenowa i Krystyna Wilczewska, przy udziale Barbary Otwinowskiej oraz Marii Cytowskiej, Wrocław 1991, Biblioteka Pisarzy Polskich, Seria B nr 26).

² Sante Graciotti, *Religijność poezji Jana Kochanowskiego*, w: *Jan Kochanowski 1584–1984. Epoka – Twórczość – Recepcja*, pod red. Janusza Pelca oraz Pauliny Buchwald-Pelcowej i Barbary Otwinowskiej, t. 1, Lublin 1989, s. 331–347.

³ Odwołujemy się do koncepcji Romana Ingardena, przedstawionej w traktacie *Das literarische Kunstwerk* (1931). Por. R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języ-*

ka i filozofii literatury, przekł. z niemieckiego M. Turowicz, Warszawa 1960; tenże, *O poznawaniu dzieła literackiego*, Lwów 1937 (przedr. w: R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1966). Nawiązując do teorii, pozwalamy sobie jednak na odstępstwo od metody interpretacji dzieła, projektowanej przez znakomitego filozofa rygorystycznie, lecz mniej chyba fortunnie niż założenia ontologii dzieła literackiego.

⁴ Słusznie zauważa Andrzej Borowski (w rozprawie: *O trwodze, rozpacz i nadziei w „Trenach” Jana Kochanowskiego*, w: *Jan Kochanowski. Interpretacje*, pod red. Jana Błońskiego, Kraków 1989, s. 176): „[Ideowa [...] analiza *Trenów* przykłada do nich niejednokrotnie schemat romantyczny lub neoromantyczny «przełomu duchowego» bohatera, który zdobywa się na dramatyczne «non ser-viam» wobec Boga i filozofii”. Głównym jednak – naszym zdaniem – czynnikiem ideologizującym interpretację *Trenów* był dziewiętnastowieczny „renesansyzm” i jego niezwykle żywotna tradycja.

⁵ Różnice hipotez interpretacyjnych dotyczących *Trenów* można obserwować w rozprawach zawartych w tomie *Jan Kochanowski. Interpretacje*, jw.: Stanisława Grzeszczuka, „*Przy pogrzebie rzecz*” – konspekt intelektualny „*Trenów*” (s. 130–145); Kwiryny Ziemby, *Poezja ostatecznych konsekwencji* (s. 146–165); Andrzeja Borowskiego, *op. cit.* (s. 166–177); Donalda P. A. Pirie, *Wymiar tragiczny w „Trenach” Jana Kochanowskiego* (s. 178–199); Andrzeja Vincenza, „*Treny*” jako pomnik życia rodzinnego – próba reinterpretacji (200–210).

⁶ Szerokie omówienie stanu badań zawarte jest w monografii J. Pelca *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*, wyd. II, Warszawa 1989, s. 434–459. Por. tegoż autora „*Treny*” *Jana Kochanowskiego*, Warszawa 1969, wyd. II, Warszawa 1972.

⁷ Stanisław Windakiewicz (*Jan Kochanowski*, wyd. II, Warszawa 1947, s. 139) stwierdza zerwanie z humanizmem. Karol Górski (*Zarys dziejów duchowości w Polsce*, Kraków 1986, s. 86–87) dowodzi, że okres walk wyznaniowych 1549–1578 „był to koniec humanizmu chrześcijańskiego, pełnego tolerancji i ufności, szukającego pokarmu w Piśmie Świętym i Ojcach Kościoła”. O kryzysie potrydenckim pisze Bronisław Nadolski (*Poezja polsko-łacińska w dobie Odrodzenia w Polsce*, t. 4: *Historia literatury*, pod red. Jerzego Ziomek, Warszawa 1956, s. 204–207, 210–211); o problemach duchowych tej doby – Janusz Pelc (*Literatura na przełomie dwu stuleci (XVI i XVII). Perspektywy polskie i europejskie*, w: *Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej*, pod red. Barbary Otwinowskiej i Janusza Pelca, Wrocław 1984, s. 10–16). Janina Abramowska (*O szesnastowiecznych koncepcjach tragizmu*, w: *Estetyka – Poetyka – Literatura. Materiały z konferencji naukowej poświęconej zagadnieniom literatury staropolskiej, 3–4 maja 1992*, pod red. Teresy Michałowskiej, Wrocław 1973, s. 73) dowodzi „załamania renesansowego optymizmu”, a S. Graciotti (*op. cit.*, s. 332) upatruje początku baroku „wraz z przebudzeniem się z marzenia [o kosmicznej harmonii]”. D. Pirie (*op. cit.*, s. 182–183) pisze o „ślepcie potrydenckiej” oraz twierdzi, że „rozwiązanie «problemu hamletowskiego» w *Trenach* nie ma nic z humanizmem wspólnego”. Natomiast Jerzy Ziomek (*Renesans*, wyd. Warszawa 1995, s. 326) wyraża pogląd, że „kryzys, który zrodził *Treny*, podważył optymistyczną wizję świata, ale nie zmienił generalnych zasad humanistycznej religijności Kochanowskiego”. Do dyskusji włącza się autorka w książce *Pieśni czasu śmierci. Studium z historii duchowości XVI–XVIII wieku*, Lublin 1992, s. 274–290.

⁸ Por. omówienie tych koncepcji w cytowanej monografii Janusza Pelca oraz we *Wstępie* tegoż autora do wydania *Jan Kochanowski, Treny*, wyd. XII zmienione, oprac. J. Pelc, Wrocław 1969, Biblioteka Narodowa, Seria I nr 1, s. XLVI–LII, XC–XCI. Sam autor wydania opowiada się za renesansowym charakterem utworu (s. LXX–LXXI). Por. też wypowiedzi Mieczysława Hartleba, *Nagrobek Urszulki, Studium o genezie i budowie „Trenów” Jana Kochanowskiego*, Kraków 1927, s. 155–156; Romana Pollaka, *Uwagi o seicentyzmie*, w: R. Pollak, *Wśród literatów staropolskich*, Warszawa 1966, s. 176; S. Windakiewicz, *op. cit.* s. 139; Wiktora Weintrauba, *Manifest renesansowy*, w: W. Weintraub, *Rzecz czarnolesska*, Kraków 1977, s. 287–303.

⁹ M. Hartleb, *op. cit.*, s. 71–74, 95, 97, 134.

¹⁰ M. Hartleb, *op. cit.*, s. 119–134.

¹¹ Przytoczenia z *op. cit.*, s. 121, 126–130.

¹² Bronisław Nadolski, *Drogi życia i twórczości Jana Kochanowskiego*, w: *Jan Kochanowski. Życie – Twórczość – Epoka*, materiały zebrał i wstępem opatrzył B. Nadolski, wyd. III, Warszawa 1966, s. 42; Tenże, *Sprawa motywów i kompozycji w „Trenach” J. Kochanowskiego*, „Pamiętnik Literacki”, 1933, z. 2, s. 185–189; Stanisław Łempicki, *Rzecz o „Trenach”*, w: S. Łempicki, *Renesans i humanizm w Polsce. Materiały do studiów*, Warszawa 1952, s. 209; Julian Krzyżanowski, *Wstęp do: Jan Kochanowski, Treny*, Warszawa 1967, s. 7.

¹³ Por. tom rejestrujący dyskusję na konferencji w Radziejowicach 4–6 lutego 1997 *Badania porównawcze – dyskusja o metodzie*, pod red. Aliny Nowickiej-Jeżowej, przy współudziale Tomasza Jeża, Warszawa 1998. (Tu szczególnie wypowiedzi Jerzego Axera, Mirosławy Hanusiewicz, Adama Karpińskiego, Anny Legeżyńskiej, Luigi Marinello).

¹⁴ S. Graciotti, *op. cit.*, s. 331.

¹⁵ Tu zmierzają prace Kwiryny Ziemy: cytowany szkic *Poezja ostatecznych konsekwencji* oraz książka *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji. Prolegomena do interpretacji „Trenów”*, Warszawa 1994.

¹⁶ Wskazać należy przede wszystkim ważne i odkrywcze prace Stanisława Grzeszczuka, powstałe przed rozprawą S. Graciotti (*„Treny” Jana Kochanowskiego*, Warszawa 1978; *„Treny” Jana Kochanowskiego. Próba interpretacji*, Wrocław 1979; *„Treny” – próba interpretacji „dramatu filozoficznego”*, w: *W stronę Kochanowskiego. Studia, charakterystyki, interpretacje*, Katowice 1981), a również cytowane już studium A. Borowskiego, które (na s. 171) precyzyjnie, a nie bez intencji polemicznej, definiuje „głębszy, nie tylko psychologiczny, sens [...] kategorii [trwogi].”

¹⁷ Por. Erwin Panofsky, *Ikonoграфия i ikonologia*, przeł. K. Kamińska, w: *Studia z historii sztuki*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 13, 14, 19.

¹⁸ Wskażemy m. in. Jerzego Pietrkiewiczza, *The Mediaeval Dream-Formula in Kochanowski's „Treny”*, „The Slavonic and East European Review”, Vol. XXXI, nr 77, June 1953, s. 388–404; J. Pelca, *op. cit.*, Wstęp, s. LVIII–LIX; Jana Kotta, *Lubo snem, lubo cieniem lub marą nikczemną*. „Wiadomości” June 4, 1978; Barbary Otwinowskiej, *Sen w poezji Jana Kochanowskiego*, w: *Jan Kochanowski 1584–1984*, t. 1, s. 399–413. Motywowi snu poświęcone są również studia ogólne: Izydora Dąbska, *Zagadnienie marzeń sennych w greckiej filozofii starożytnej*, w: *Charakteria. Rozprawy filozoficzne złożone w darze Władysławowi Tatariewiczowi w siedemdziesiąt rocznicę urodzin*, pod red. Tadeusza Czeżowskiego, Warszawa 1960, s. 29–40; R. Klein, *L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marcile Ficin et Giordano Bruno*, w: R. Klein, *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne. Articles et essais réunis et présentés par A. Chastel*, Paris 1970, s. 70–76; Aleksander Krawczuk, *Sennik Artemidora*, Wrocław 1972; Teresa Michałowska, *Śnić w średniowiecznej Polsce*, w: T. Michałowska, *Mediaevalia i inne*, Warszawa 1998, s. 70–92.

¹⁹ Wśród nich przede wszystkim Tadeusz Sinko w wydaniu *Trenów* w Bibliotece Narodowej, Seria I nr 1 (wyd. I, Kraków 1922 – wyd. XI, Wrocław 1950) i tenże, *Wzory „Trenów” Kochanowskiego*, „Eos”, 1917 oraz autorzy wydania sejmowego: Maria Renata Mayenowa i Lucyna Woronczakowa oraz Jerzy Axer i Maria Cytowska. Eksplikację *similiów* rozpoczynają oni uwagą, że „użyta w trenie 19 «formuła snu» wywodzi się z bogatej tradycji antycznej rozpoczynającej się już od Homera i trwającej nieprzerwanie w literaturze średniowiecznej i nowołacińskiej”. Por. fundamentalne studium J. Axera *Rola kryptocytatów z literatury łacińskiej w polskojęzycznej twórczości Jana Kochanowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1/2, s. 167–177.

²⁰ Wyd. polskie: Arystoteles, *O śnie i czuwaniu* [rozdz. 1 w:] *Krótkie rozprawy psychologiczno-biologiczne. (Parva naturalia)*, przeł. i oprac. P. Siwek, Warszawa 1971.

²¹ Dokonany w tych dziełach podział snów na wróżebne i niewróżebne oraz klasyfikację snów wróżebnych omawia Dąbska, *op. cit.*, s. 36–37.

²² Otwinowska (*op. cit.*, s. 407, 412) przypomina, że traktat ten był przełożony i popularyzowany (pod tytułem *De somniis*) przez Marsilio Ficina. Daty wydań (1479, 1516, 1549, 1586) świadczą o szerokiej recepcji i sugerują, że Kochanowski mógł się zapoznać z tym dziełem, tym bardziej, że twórczość Synezyjusza była znana polskim humanistom.

²³ Słusznie zauważa S. Grzeszczuk (*Przy pogrzebie rzecz...*, s. 139–140), że Cycero „był trzecim bohaterem – obok Orszulki i «Jana Kochanowskiego»”.

²⁴ Francesco Petrarca, *Canzoniere*, testo critico e introd. di Gianfranco Contini, Einaudi, Torino 1974.

²⁵ Ioannis Cochavonii *Carmina latina*, emend. Iosephus Przyborowski, Varsaviae 1884.

²⁶ Por. uwagi B. Otwinowskiej, *op. cit.*, s. 409.

²⁷ Ukrytą w podtekstach *Trenów* walkę z rozpaczą wnikliwie przedstawia w cytowanym studium A. Borowski, kojarząc ją słusznie z pokusą opisywaną i przewyciężaną w chrześcijańskich *artes moriendi*.

²⁸ Por. studium Teresy Kostkiewiczowej *Pieśń o dobrej sławie*, w: *Jan Kochanowski. Interpretacje*, *op. cit.*, s. 88–94.

²⁹ Retoryczny kierunek interpretacji *Trenów* wskazał Maciej Kazimierz Sarbiewski (*Wykłady poetyki*, przekł. S. Skiminy, Wrocław 1958, s. 78–80). Komentując *Wykłady...*, Borowski (*op. cit.*, s. 174) zauważa, że „Sarbiewski nie dostrzega w *Trenach* wątpliwości doktrynalnych, widzi natomiast wyraz uczuć człowieka zagubionego”. Ekspresji tych uczuć służy – według Sarbiewskiego – psychologia, w której „co innego mówi poeta, a do czego innego zmierza” (*Wykłady poetyki*, loc. cit.).

³⁰ Por. studium Stefanii Skwarczyńskiej, „*Treny*” *Jana Kochanowskiego a cykl funeralny Ron-sarda „Sur la mort de Marie”*, w: *Kultura i literatura dawnej Polski. Studia. Prace ofiarowane Profesorowi Juliuszowi Nowakowi-Dłużewskiemu...*, Warszawa 1968, s. 133 nn. Uczona wskazuje paralele między Kochanowskim-autorem *Trenów* a Montaignem.

³¹ Paralele *Trenów* i *Hamleta* wskazuje D. Pirie, *op. cit.*, s. 181–182. Autor konkluduje, że „[obaj] poeci znajdują całkiem inne odpowiedzi na dramatyczne pytanie [jak – i czy – być wobec tragizmu życia]”.

³² Autorka przedstawiała tę problematykę w szkicu „*U Boga każdy błazen*”, w: *Jan Kochanowski 1584–1984...op. cit.*, s. 425–444.

³³ Sztych, powstały w 1514, znajduje się w zbiorach Rijksmuseum w Amsterdamie.

³⁴ Opozycję rozumności antycznego filozofa i mądrości chrześcijanina wskazuje w *Trenie XIX* S. Graciotti, *op. cit.*, s. 336. Por. S. Grzeszczuk, „*Treny*” – *próba interpretacji...*, *op. cit.*, s. 503.

³⁵ Por. cytowane studium D. Pirie, s. 194–196.

³⁶ M. Hartleb, *op. cit.*, s. 124–125.

³⁷ S. Twardowski, [Cztery treny] *Mariannie Twardowskiej, wdzięcznej dziecinie...*, *Miscellanea selecta*, Kalisz 1681. Cyt. za: *Poeci polskiego baroku*, oprac. Jadwiga Sokołowska i Kazimiera Żukowska, t. 1, Warszawa 1965.

³⁸ Przekonanie to sformułowane zostało dobitnie przez Bernarda z Clairvaux w *Sermones in Cantica canticorum*, V. 21. 19–21; 23. 22–27, 28–32.

³⁹ Por. hasło Dorothei Forstner, „*Światło i słońce*”, w: *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. i oprac. Wanda Zakrzewska i in., Warszawa 1990, s. 92–97. W *Komentarzu II* do wydania sejmowego pojawia się (na s. 175) postulat: „Szczegółowy komentarz do tego fragmentu wypada podzielić na dwie części: osobno omówić odniesienia cyferońskie, osobno resztę paraleli antycznych, biblijnych i nowołacińskich.” Można dyskutować, czy taki podział jest w pełni uzasadniony; czy w grupie „reszty paraleli” mogą – z pożytkiem dla interpretacji – zostać połączone odwołania do autorów antycznych oraz do Biblii, wyznaczające przecież odmienny krąg ideowy. Wskazane w komentarzu do tego fragmentu miejsca biblijne nie dotyczą wizji eschatologicznych i mistycznych, lecz tylko „porównania człowieka czystego do jutrzienka” w Księdze Joba 11, 17 (*Komentarz I*, s. 168).

⁴⁰ Strategia ta, wynikająca zapewne z inspiracji neoplatonickich, jawna jest w *Pieśni świętojańskiej o Sobótce*, która ma strukturę „skały osadowej”, łączącej elementy historycznie nawarstwione, a także w *Psalterzu Dawidowym*, asymilującym elementy niebiblijne, podporządkowane wszakże literze Pisma Świętego. J. Pelc w komentarzu do *Pieśni IV Fragm.* (w edycji *Trenów*, s. 105) obserwuje syntezę myśli Horacego i idei chrześcijańskiej: „Kochanowski, świadomy związków, których się nie wyrzekął, daje jednak własną uogólnioną formułę”. Por. ważne uogólnienia Tadeusza Ulewicza (*Jan Kochanowski albo swoistość polskiego renesansu*, w: *Jan Kochanowski. Interpretacje*, jw., s. 226), dotyczące kształtowania syntezy kulturowej w twórczości autorów renesansowych.

⁴¹ S. Graciotti, *op. cit.*, s. 341.

⁴² D. Pirie, *op. cit.*, s. 195.

⁴³ A. Borowski, *op. cit.*, s. 170–171.

⁴⁴ T. Ulewicz (*loc. cit.*) wskazuje zapoznany dzień, a obecny w dawnych pracach nad Kochanowskim problem związków z tradycją średniowieczną i przypomina poświęcony temu zagadnieniu szkic Pierre Davida, *Kochanowski et la tradition médiévale* „Petit Courier de France et de Pologne”, t. II: 1930, nr 6–7, s. 9 nn.

⁴⁵ Por. książki Macieja Włodarskiego, *Ars moriendi w literaturze polskiej XV i XVI w.*, Kraków 1987 oraz Aliny Nowickiej-Jeżowej, *Pieśni czasu śmierci*, jw. Przypomnieć tu wypada, że niezawodna intuicja filologiczna T. Sinki poddała skojarzenie z „czterema rzeczami ostatecznymi” w komentarzu do *Trenu IV*, w. 10.

⁴⁶ Por. m. in. Pseudo-Augustyna, *Sermones ad fratres in eremo*; Bernardyna ze Sieny *Speculum peccatorum de contemptu mundi*. Myśl o próżności świata brzmi bardziej intensywnie w *Trenie XVII*.

⁴⁷ Por. cytaty zamieszczone w cytowanej książce autorki, s. 102 nn.

⁴⁸ Domenico da Capranica pisał w traktacie *Speculum artis bene moriendi de temptationis, poenis infernalibus...*, Köln, ok. 1495, że śmierć „nie jest niczym innym jak [...] złożeniem największego obowiązku, końcem wszystkich chorób ciała, uniknięciem wszelkich niebezpieczeństw”. (Por. Włodarski, *op. cit.*, s. 55).

⁴⁹ Por. monografię Wolfganga Stämmlera, *Frau Welt. Eine Mittelalterliche Allegorie*, Freiburg 1959.

⁵⁰ Dystans, z jakim traktował Kochanowski dogmat grzechu pierworodnego, zauważył Jacques Langlade w monografii: *Jean Kochanowski. L'homme, le penseur – le poète lyrique*, Paris 1932, s. 166.

⁵¹ Por. monograficzne ujęcie motywu, żyjącego od antyku: K. Borinski, *Die antike in Poetik und Kunsttheorie*; Ernst R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłumaczenie i oprac. Andrzej Borowski, Kraków 1997, s. 136–139; Teresa Michałowska, *Świat poetycki i granice wyobraźni. O poezji polskiej XV wieku*, w: *Pogranicza i konteksty literatury polskiego średniowiecza*, pod red. T. Michałowskiej, Wrocław 1989, s. 141. Por. też uwagi autorki w książce *Pieśni czasu śmierci...*, s. 82. Kochanowski poświęcił temu tematowi *Pieśń I Fragmentów*. Anna Krzewińska (*Pieśń ziemiańska, antyturecka i refleksyjna. Studia nad wybranymi gatunkami staropolskiej liryki XVI i XVII wieku*, Toruń 1968, s. 165) obserwuje w *Pieśni I Fragm.* połączenie na obszarze alegorii morza elementów stoickich, neoplatonickich, augustyńskich.

⁵² Por. cytowane studium K. Ziemby, *Poezja ostatecznych konsekwencji*.

⁵³ Por. interpretację A. Borowskiego, *op. cit.*, s. 169–171.

⁵⁴ Jean Delumeau (*Strach w kulturze Zachodu*, przekł. A. Szymanowskiego, Warszawa 1986, s. 239) pisze: „Trzeba więc dokonać korekty tego, co pisał Burckhardt o renesansie. Był on wyzwoleniem człowieka tylko dla nielicznych [...], ale dla większości członków elity europejskiej był poczuciem słabości. Nowa świadomość siebie była [...] ostrzejszą świadomością kruchości [...] wobec pokusy grzechu; kruchości wobec sił śmierci”. Por. m. in. cytat z dzieła A. F. Doniego *I Marmi*,

wskazany przez Eugenio Garina, *Filozofia Odrodzenia we Włoszech*, przekł. K. Żaboklicki, Warszawa 1969, s. 238–239.

⁵⁵ A. Borowski (*op. cit.*, s. 166) podkreśla, odwołując się do dzieła M. Foucault, że „trwoga, rozpacz i szaleństwo” mają swe miejsce w literaturze renesansowej. Miejsce to, dodajmy, jest nader szerokie.

⁵⁶ Por. W. Weintraub, *op. cit.*

⁵⁷ Por. m.in. rozprawy Leonardo Bruniego *Vita di Dante*, Francesco Barbara, *De re uxoria*, G. Campana, *De dignitate matrimonii*, P. P. Vergeria, *De ingenuis moribus*, Marsilia Ficina, *Opera*, I. 778–779, cytowane przez E. Garina, *op. cit.*, s. 58–61.

⁵⁸ Konfrontacja taka dokonywała się już w radziwiłłowskich *Fragmentach* żałobnych. Por. A. Nowicka-Jezowa, *op. cit.*, s. 267–290.

⁵⁹ M. Hartleb, *op. cit.*, s. 131. Zniekształcony cytat korygujemy według dzieła: Stanisław Tarnowski, *Jan Kochanowski*, Kraków 1888, *Studia do Historii Literatury Polskiej*. Wiek XVI, s. 412. Zdanie to streszcza – z zamiarem polemicznym – poglądy tych, „którzy sądzą, że przez wpływ humanizmu Kochanowski doszedł [...] do Hamletowej jakiejś nieświadomości, gdzie jest prawda” (s. 411).

⁶⁰ M. Hartleb, *op. cit.*, s. 131–133.

⁶¹ Na wymowę autpolemiczną *Trenu XIX* słusznie zwraca uwagę Hartleb (*op. cit.*). Zjawisko ambiwalencji ideowych w twórczości Kochanowskiego przedstawia szerzej Wiktor Weintraub, *Polski i łaciński Kochanowski: dwa oblicza poety*, w: *Rzecz czarnoleska*, *op. cit.*, s. 211–235.

⁶² Warto tu przytoczyć uwagę S. Graciottiego (*op. cit.*, s. 332) o braku „składników historii” w wypowiedzi, w której „poeta analizuje i przeżywa swój stosunek do Absolutu”.

⁶³ Hartleb (w cytowanym wyżej fragmencie) zauważa „anioły i duchy wieczne” jako „drobną iskierkę wiary”, nie dostrzegając w analizowanym tekście fundamentalnych treści chrześcijańskich. Akcent „angelologiczny” został wyeksponowany również w komentarzu wydania sejmowego do w. 35 *Trenu XIX* jako „motyw zaczerpnięty z chrześcijańskich tekstów liturgicznych”. Jest to oczywiście spostrzeżenie słuszne, lecz dotyczy elementu drugoplanowego w zakresie chrześcijańskiej *inventio Trenu*.

⁶⁴ *Confessio catholicae fidei christiana* (Parisiis 1560) nie zawiera w indeksie hasła „caelum”, a tylko „vita aeterna”.

⁶⁵ *Op. cit.*, t. 1, s. 2946.

⁶⁶ S. Graciotti (*op. cit.*, s. 341) pisze: „Chrześcijański oznacza tu przede wszystkim ufający Bogu [...] pojmowanemu jako dobry i opiekuńczy [...]. Takie samo zaufanie okazuje poeta wtedy, kiedy wyrzeka się poznawania tajemnic boskich, a nawet rezygnuje ze zrozumienia sensu wyroków Boga [...], przechodzi do pogodzenia się z tą tajemnicą, głęboko przeświadczony, że w wypełnianiu woli Bożej leży dobro człowieka”.