

# Janina Abramowska

---

## Kochanowskiego biografia kreowana

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (37), 63-82

---

1978

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Janina Abramowska*

### **Kochanowskiego biografia kreowana**

Życie Jana Kochanowskiego zawiera pewien poznawczy paradoks. Nie jest to materiał wdzięczny z punktu widzenia naukowej biografistyki. Wiele tu znaków zapytania w miejscu istotnych dat i faktów przy nikłej nadziei, że nowe odkrycia pozwolą je wypełnić. Dokumentacja źródłowa wyjątkowo szczupła: parę zapisów w aktach metrykalnych, sądowych i uniwersyteckich, cztery listy, nieliczne wzmianki u współczesnych, nagrobek zwolenński i niezbyt wiarygodny, napisany w czterdzieści lat po śmierci poety biogram Starowolskiego — oto niemal wszystko. Równocześnie życie Kochanowskiego należy z całą pewnością do najbardziej spopularyzowanych biografii pisarskich. Poważny udział ma w tym literatura piękna. Ojciec Urszulki stał się bohaterem pokaźnej liczby opowieści i dramatów od Klementyny z Tańskich Hoffmanowej po Maliszewskiego i Jastruna. Zarówno w badawczej, jak i w powszechnej świadomości życie to układa się w całość przejrzystą, w naturalny, chciałoby się powiedzieć, kształt czterech okresów: dzieciństwo, studia i podróże, pobyt na dworze i w Czarnolesie.

Powiedzmy od razu: główne źródło naszej wiedzy

Więcej znaków  
zapytania niż  
faktów

Twórczość  
źródłem  
wiedzy  
biograficznej

o osobowości i życiu autora *Trenów* stanowi jego twórczość. Na wizerunek żywego człowieka nakłada się kreowany autoportret bohatera lirycznego, sylwetka twórcza jest niemal tożsama z „obrazem autora” zawartym w wypowiedziach poetyckich. Również koleje życiowe, ich uporządkowanie, są dziełem samego poety, on sam swoją biografię wymodelował, nadał jej sens, przekształcił w przejrzysty tekst kulturowy.

Problem autobiografizmu w twórczości Kochanowskiego podnosił kilkakrotnie Jerzy Ziomek<sup>1</sup>, interpretując go jako znaczący ideowo środek przełamania obowiązujących konwencji i dworskich służebności literatury, potem jako wyraz renesansowego indywidualizmu i platońsko-horacjańskiej koncepcji poety. Analizując dwoistość natury bohatera lirycznego — poety i człowieka, autor *Renesansu* stwierdza, że role te są zawsze nierozłącznie związane, przy czym wyjątkowość poety przeciwstawia się zwykłości człowieka, elitaryzm przeplata się z egalitaryzmem<sup>2</sup>.

Nie kwestionując trafności tego ujęcia, spróbujmy jednak wyodrębnić wątek prywatny, skupić uwagę na tym, co przez swą niepowtarzalność bardziej przypadkowe, a zarazem bardziej powszechne. Bo też liryczna autobiografia Kochanowskiego zbudowana jest nie bez wpływu sposobu myślenia i konwencji epoki, eksponującej w każdym zjawisku elementy typowe, modelowe. Mam tu na myśli ujmowanie biografii — autentycznych i fikcyjnych — na sposób egzemplaryczny i parenetyczny, a więc budowanie mniej lub bardziej uniwersalnych wzorców osobowych i odnajdywanie w losie jednostko-

<sup>1</sup> J. Ziomek: *Autobiografizm jako hipoteza konieczna*. W: *Biografia — geografia — kultura literacka*. Pod red. J. Ziomek i J. Sławińskiego. Wrocław 1975; Idem: *Renesans*. Warszawa 1976.

<sup>2</sup> Ziomek: *Renesans*, s. 277—278.

wym ogólnych prawidłowości ludzkiego życia. U podstaw parenezy tkwi zawsze pewien ogólnie przyjęty system przekonań dotyczących tego co dobre i złe lub — lepiej — właściwe i niewłaściwe.

Najważniejszym narzędziem porządkującym, a zarazem komplikującym ten system jest w okresie renesansu kategoria *stanu*. Ona to umożliwia dokonywanie krzyżujących się cięć i podziałów wewnątrz wielkiego zbioru „Ludzkość”, tworzenie szeregu pojęć pośredniczących między ludzką jednostką (osobą) a „człowiekiem w ogóle”. Gdy w relacjach z Bogiem uczestniczy bądź ludzkość (czy Kościół), bądź właśnie Osoba (co zresztą wyznacza dwa różne rodzaje religijności i literatury religijnej), kategoria stanu jest *par excellence* świecka, dotyczy relacji między ludźmi, wyznacza człowiekowi miejsce w zbiorowości. Poza użyciem w znaczeniu kategorii prawno-politycznej, do którego przyzwyczała nas nauka historii (monarchia stanowa, stan szlachecki itp.), pojęcie stanu ma w języku epoki daleko bogatsze konotacje. Odnosi się zarówno do cech egzystencjalnych, jak i esencjalnych, może mieć charakter opisowy lub normatywny. Bliskie naszemu pojęciu „roli społecznej” jest jednak mniej dynamiczne. Przynależność do stanu była pojmowana jako względnie stała, po części determinowana w sposób naturalny, co nie znaczy, że i tu nie istniała wielość i zmienność. Podziały stanowe opierały się na różnych kryteriach, wśród których na plan pierwszy wysuwały się biologiczne: płeć i wiek. Z góry dane i trwale określające człowieka było również urodzenie, tu jednak możliwe były korekty, a w granicach szeroko rozumianego stanu szlacheckiego czy mieszczańskiego było jeszcze miejsce na *wybór* stanu w znaczeniu węższym, tego, co nazwalibyśmy zawodem czy sposobem życia.

Wyznaczona z góry lub wybrana przynależność stanowa oznaczała otwarcie przed człowiekiem pew-

Stany w ludz-  
kości

Etyka  
renesansowa

nych możliwości i zamknięcie innych, a zarazem narzucała mu określone obowiązki moralne, równie precyzyjnie wyznaczając tereny „zakazane”. Praktyczna etyka renesansowa operowała sporym zbiorem wzorców stanowych, a wewnątrz nich kwalifikowała określone cechy i zachowania, których wartość dodatnia bądź ujemna nie zawsze była wyznaczona bezwzględnie. Co innego przystało mężczyźnie i kobiecie, księdzu i świeckiemu, pannie i matronie. Odwaga i męstwo nie były potrzebne rolnikowi, ale w sposób konieczny wymagane od żołnierza. Skrupulatna uczciwość, oszczędność i zapobiegliwość już wówczas stanowiły podstawowe wyznaczniki etosu mieszczańskiego. Obok normatywnych istniały modele opisowe poszczególnych stanów, mieszczące również cechy etyczne neutralne oraz ujemne. Stąd system stanowych stereotypów, wzorców i antywzorców, legł u podstaw nie tylko staropolskiej parenezy, lecz i satyry.

System ten, tak wyraziście narzucający się uwadze czytelnika w dziełach Reja czy Bielskiego, nie jest obcy również Kochanowskiemu, choć pogłębiany i skomplikowany liryczną formą wypowiedzi. On to właśnie stanowi, jak mi się zdaje, zasadę kompozycyjnej logiki kreowanej biografii poety. Na plan pierwszy wysuwają się tu dwie kategorie: wieku oraz sposobu życia (*vitae genus*). Stan dany (naturalny) i stan wybrany krzyżują się i nakładają na siebie.

Zatrzymajmy się na początek przy kluczowej opozycji młodość — dojrzałość. „Jakoby też rok bez wiosny mieć chcieli,/ którzy chcą, żeby młodzi nie szaleli” — czytamy we fraszce *Na młodość*. Owo „szaleństwo” młodości rozumie Kochanowski jako zjawisko normalne, a więc z konieczności aprobowane (znamienne porównanie młodości z wiosną oznacza odwołanie do porządku kosmicznego). Podtrzymuje tę myśl chorus I *Odprawy* (w. 68 i n.): żadne skarby morza i ziemi nie wystarczą młodemu

do nabycia rozumu, choć jego brak bywa przyczyną trosk osobistych, a co gorsza „ostatnich trudności” ojczyzny. Oskarżenie „młodzi wszetecznej” powtórzy się w znacznie ostrzejszej formie w monologu Ulissea (w. 391—407). Konkluzja chóru pierwszego także nie była wybacząca, wyrażała tylko przekonanie, że sprawa mieści się w sankcjonowanym przez niebo, choć niekoniecznie doskonałym porządku świata: „O Boże na wielkim niebie! / //Drogo to widzę u Ciebie / Dać młodość i baczenie za raz; jedno płacić / Drugim trzeba: to dobre, a tego żal stracić” (w. 80—83).

Odnosi się to przekonanie i do własnej młodości autora pokazanej jako czas poszukiwań, pomyłek, bolesnych rozczarowań i powolnego dochodzenia do rozumu. Mieszczą się tu zawody uczuciowe, rozczarowania i upokorzenia z powodu niewłaściwie umieszczonej miłości czy przyjaźni, których świadectwem są fraszki do Jana, gdzie autoperswazja i autokrytyka łączy się z ujmującym (a zaznaczonym użyciem trzeciej osoby) humorystycznym dystansem do własnych błędów.

Czas młodości to także czas nauki i poznawania świata, a więc podróży. Seria zagranicznych wojaży zajmuje jak wiadomo sporo lat w życiu poety. Ale podróż turystyczno-edukacyjna nie jest bynajmniej zachowaniem akceptowanym w każdej fazie wieku. Daje temu wyraz Kochanowski w autobiograficznej fraszkce *Do Piotra Kłoczewskiego*, która na podstawie odniesień do autentycznych osób i faktów bywa datowana na rok 1559. Młodość minęła, „czas o sobie radzić”, a więc dokonać wyboru sposobu życia tak czy inaczej ustabilizowanego. Ów czas wyboru przeciągnął się jednak w życiu poety długo, w jego własnym przekonaniu za długo, o czym znów dowiadujemy się z wiersza. Wielokrotnie cytowana fraszka *Do gór i lasów* jest dla naszych rozważań tekstem tak ważnym, że przytoczymy ją tu raz jeszcze w całości:

Młodość  
— czas  
błądzenia

Długi okres  
wyboru

Wysokie góry i odziane lasy!  
 Jako rad na was patrzę, a swe czasy  
 Młodsze wspominam, które tu zostały,  
 Kiedy na statek człowiek mało dbały,  
 Gdziem potym nie był? Czegom nie skosztował?  
 Jażem przez morze głębokie żeglował,  
 Jażem Francuzy, ja Niemce, ja Włochy,  
 Jażem nawiedził Sybilline lochy.  
 Dziś żak spokojny, jutro przypasany  
 Do miecza rycerz; dziś między dworzany  
 W pańskim pałacu, jutro zasię cichy  
 Książd w kapitule, tylko że nie z mnichy  
 W szarej kaplicy, a z dwojakim płatem;  
 I to czemu nie, jeśliż opatem?  
 Taki był Proteus, mieniać się to w smoka,  
 To w deszcz, to w ogień, to w barwę obłoka.  
 Dalej co będzie? Srebrne w głowie nici,  
 A ja z tym trzymam, kto co w czas uchwyci.

Znów więc powraca motyw podróży i wyliczenie miejsc zwiedzonych. Podobnie jak w wierszu *Do Piotra Kłoczewskiego* obok innych realiów geograficznych pojawiają się tu „Sybilline lochy”. Nie jest to tylko erudycyjna aluzja do VI księgi *Eneidy*, ani tylko wspomnienie z rzeczywistej wycieczki do grot pod Neapolem. Kochanowski ujmuje swoje doświadczenia podróżnicze w kształt wyliczenia komplementarnego, które znaczy: poznałem wszystko — ziemię i morze, najwyższe szczyty i świat podziemny. Do modelowego ujęcia wędrowki poznawczej, której prototyp stanowią nie tyle antyczne epepeje, co Aleksandreida, brakuje jeszcze wzniesienia się w powietrze i zejścia w głębiny morskie, ale te leżą już w sferze cudowności.

Podobną tendencję do wyczerpania wszystkich możliwości odnajdziemy we fragmencie następnym, w którym poeta mówi o Proteusowych odmianach stanu nie zawsze przecież rzeczywiście realizowanych, czasem zaledwie planowanych (opat) lub „pokosztowanych” okazjonalnie (uczestnik wyprawy wojennej).

Rzecz znamienne, że nie ma tu jednak mowy o sta-

Poznawanie  
 dzięki wędrow-  
 waniu

nie ziemiańskim, choć zapewne właściciel Sycyny i połowy Czarnolasu interesował się wydzierzawionym rodzinie majątkiem. Bo też cały wiersz to dokonany w środku życia („srebrne w głowie nici”) bilans gorzki i w zasadzie ujemny. Dominuje w nim przykra świadomość opóźnienia w stosunku do modelowego planu życiowego. Wędrowki i poszukiwania drogi naturalne w młodości, „kiedy na statek człowiek mało dbały”, teraz stają się przedmiotem niepokoju i wyrzutów.

Nieprzypadkowo, wydaje mi się, wiersz rozpoczyna apostrofa do gór i lasów. Daleki od alegoryzowania poeta korzysta tu z obrazu o znaczeniu utrwalonym w alegorycznych przedstawieniach drogi życia. Zgodnie z konwencją droga w górę oznacza dążenie do celu wartościowanego dodatnio, gęstwina leśna zaś, bezdroże, w którym gubi się właściwą ścieżkę, to przestrzenny ekwiwalent błędzenia. Podobnym, a przecież różnym obrazem gór posłużył się Kochanowski w dedykacji *Psałterza*, gdzie swoje dokonania twórcze określił jako wejście na Parnas i Liban, w znamienny sposób przekształcając antyczny topos: Lukrecjusz pisał o przebyciu „bezdroży Pieryd niczyją nie ścieranych stopą” (*De natura rerum* I, 926 i IV, 1), Horacy o wyciskaniu stóp na pustkowiu, Kochanowski eksponuje kierunek wertykalny. Równie znamienna jest jednak inna zmiana. Symboliczna droga nie znała dotąd „ślada polskiej stopy”, lecz została przetarta przez poetów antycznych i Dawida. Nie ma tu więc gór „odziających lasy”, a właśnie goła skała, po której idzie się z trudem, ale gdzie nie gubi się szlaku.

Temat wyboru stanu pojawia się i w innych utworach Kochanowskiego. Należy do nich przede wszystkim *Carmen macaronicum*. Punktem wyjścia jest tu forma dialogu, bardzo popularna i już wypróbowana w roztrząsaniu podobnych materii. Formę tę w charakterystyczny sposób Kochanowski przekształca, wmontowując poswarek mnicha, księdza,

Przekształ-  
cenie toposu



dworzanina i ziemianina w sytuację autobiograficzną. Wahający się młodzieniec, który wysłuchuje założeń i rad przedstawicieli poszczególnych stanów, jest zarazem bohaterem, partnerem dialogu i podmiotem całego wiersza. Nie dowiadujemy się co prawda, który z rozmówców go przekonał, nie darmo jednak utwór puentuje wypowiedź Ziemianina. Za traktowaniem tej postaci jako autorskiego *porte-parole* przemawia posługiwanie się motywami, które odnajdujemy również w innych tekstach Kochanowskiego poświęconych pochwalie żywota ziemiańskiego, gdzie odrzuca on posługiwanie się jakąkolwiek maską.

Wybór wsi  
i służby muzom

Bo też spóźniony wybór w życiu poety zostaje wreszcie dokonany. Jego poetyckie dokumenty to przede wszystkim *Marszałek* i *Elegia* III, 15, rozpoczynająca się od słów: „*Patria rura colo, nunc fallax aula valebis (...)*”. („Uprawiam łąn ojczysty, żegnaj żłudny dworze” — tłumaczy Leopold Staff). Porzucenie dworu i pokusy kariery duchownej na rzecz wsi oznacza zarazem oddanie się wyłącznie w służbę muz (por. *For.* 52, 57, 80). Jednym z podstawowych argumentów przemawiających za tą decyzją jest sprzyjająca twórczości niezależność.

Kończą się więc wędrówki i wahania, zaczyna żywot osiadły, dojrzałość. Wiadomo ze źródeł, że w roku 1575 Kochanowski pojął za żonę Dorotę Podłowska, która wkrótce uczyniła go ojcem Ewy, Polikseny, Halszki, Krystyny oraz utraconych, Urszuli i Hanny. Jedyny syn, Jan, urodził się już po śmierci poety. Owo wejście w rolę rodzicielską nie jest tu bez znaczenia w całościowym obrazie biografii. Nie bez znaczenia jest również ton wierszy, których bohaterką lub adresatką jest Dorota. Zarysowany w *Trenach* szóstym i siódmym oraz w pieśni dziesiątej i dwudziestej ksiąg wtórnych obraz dobrej gospodyni, czulej matki, troskliwej towarzyski niespokojnej o zdrowie bliskiego człowieka mieści się w parenetycznym wzorze dobrej żony,

wypełniają go jednak tony szczególnie ciepłe, świadectwo prawdziwej przyjaźni i bliskości. Pieśń panny XI z *Sobótki* jest pochwałą Doroty, a zarazem pochwałą miłości szczęśliwej, spełnionej. Trzeba ją czytać na tle pozostałych erotyków Kochanowskiego pisanych w konwencji rzymskiej lub petrarkistowskiej, w których dominuje niepokój i niepewność. Tu miłość przestaje być grą. Zwróćmy uwagę na jeden tylko fragment portretu: „Nie masz w tobie nic hardości, / Co więc rzadko przy gładkości” (w. 27—28). Konwencja epoki podsuwała dwa warianty psychofizycznego wizerunku kobiety: albo harmonia zalet ciała i duszy, albo często podkreślane w skargach miłosnych przeciwieństwo: im dziewczyna ładniejsza, tym bardziej wyniosła, nieczuła, „harda”. Cytowane zdanie jest nie tyle podtrzymaniem pierwszej, co zaprzeczeniem drugiej zasady: Dorota pokazana jest jako rzadki wyjątek zmuszający do polemiki ze stereotypem, a zarazem z literacką konwencją.

Życie na wsi przedstawia poeta jako rezultat odpowiedzialności, świadomej, szczęśliwej decyzji, jako naturalny *punkt dojścia*. Nie jest bez znaczenia, i autor *Pieśni* wielokrotnie to podkreśla, że Czarnolas to ojcowizna, „*parvum herediolum*”. Wybór stanu ziemiańskiego realizuje więc archetyp *powrotu* do miejsca urodzenia. Ów powrót odbywa się nie tylko w kategoriach przestrzennych, ale i w czasie. Uprawianie ojczystego łąnu mieści w sobie podjęcie tradycji ojców, oznacza powrót do lepszego, bardziej naturalnego bytu, który był ich udziałem. Dopatrywanie się wartości w czasach przeszłych, również w przeszłości rodzimej, jest stałym motywem myśli Kochanowskiego, zgodnym zresztą ze światopoglądem całej epoki.

Kochanowski modeluje tu swoją biografię na wzór biografii Horacego. Jaką rolę odegrała rzymska poezja w podjęciu rzeczywistej decyzji? Niewykluczony, że był to wpływ istotny, że zasada imitacji

Dwa wizerunki  
kobiety i Do-  
rota

objęła nie tylko literaturę, lecz życie samo. W każdym razie u Horacego, a także u Tibulla i Wergiliusza autor *Sobótki* znalazł wzór przedstawienia i wzór uzasadnienia dokonanego wyboru. To właśnie oni połączyli pochwałę wsi z tęsknotą do pierwotnego szczęścia, z mitem arkadyjskim i mitem o wieku złotym. Wieś w opozycji do dworu i miasta umożliwia życie najbliższe ideałowi mitycznemu: prostoty, szczerości i bezpośredniości w stosunkach ludzkich, braku chciwości i żądzy posiadania. Kochanowski te powiązania podjął i podtrzymał. Pochwała żywota ziemiańskiego zawsze ma u niego odniesienia mityczne.

*Sic olim vixisse homines cum złote fuerunt  
Secula, crediderim potius quam flumina lacte  
Manasse, et dębos miodum vorasse gotovum.*

— pisze w *Carmen macaronicum* (w. 170—172). Żartobliwy charakter tego zdania nie wynika z samej tylko makaronicznej formy. Ironia wyraża przekonanie o niemożności całkowitego powtórzenia mitycznej sytuacji. Sygnalizuje umowność tkwiącą w ucieczce do natury. Powrót do stanu dzikości nie jest zresztą pożądany, człowiek nie może już żywić się żołądziami (*Marszałek*, w. 14—16; *Elegia* III, 15, w. 17—18), zamienił je na chleb. Żywot wiejski oznacza pracę. Kochanowski przeciwstawia więc bukolicznemu światu mitu georgiczną realność. Czy jednak realność? Oto fragment *Marszałka*:

Tylko, jako ktoś mówi, nie trzeba się zbraniać  
Pługu jąć czasem albo i woły poganiać,  
Nie lenić się do domu nieść jagnięcia w łonie  
Albo jeśli mać kózki odbieży na stronie.  
*Tak poeta mój śpiewa*, a znam i po rymie,  
Ze sam roli nie orał ani siadał w dymie,  
Ale żywot spokojny i miarę miłował,  
W czym bym go rad jako i w rymie naśladował.

(w. 49—56)

Zapóżyczony z Tibulla obraz poety-oracza, tak jak i mitologiczny wizerunek poety śpiewającego drze-

Niemożność  
całkowitego  
powtórzenia

wom, skałom i zwierzętom czy ogoniastego mędrca Chirona żartobliwie przywołany we fraszce *Do poetów* — to fikcje literackie, którymi dziedzic Czarnolasu posługuje się z całą świadomością ich umownego charakteru. Owe fikcyjne obrazy są jednak znakami treści filozoficzno-etycznych, które autor *Marszałka* traktuje z całą powagą. Powtórzymy zdanie banalne, ale przecież prawdziwe: „*aurea mediocritas*”, ideał spokoju i miary, który tak silnie związał się z poezją Kochanowskiego, stał się także przesłaniem jego poetyckiej autobiografii.

W sposób niezwykle przemyślany wykorzysta poeta przejęte z poezji rzymskiej obrazy pasterskiej i rolniczej utopii przy budowie świata Arkadii czarno-leskiej w *Pieśni świętojańskiej o Sobótce*. Splot realiów bukolicznych i georgicznych, Bóg (chrześcijański?) patronujący obrzędowi zapewniającym płodność ziemi i faunowie leśni skaczący przy piszczałce polskiego pasterza — to wszystko sprawia, że autentyczne „tu i teraz” zostaje wtopione w obszar wielkiej, synkretycznie traktowanej tradycji, fakt biograficzny zyskuje głęboki sens kulturowy. Byt ziemiański jest też praktycznym zastosowaniem postulatów stoickich, polega na ucieczce z terenu, który podlega władzy Fortuny, w sferę Natury. Nadmierne pragnienia, ryzykowne działania, które są treścią życia podróżującego kupca, żołnierza i dworzanina, zastępuje kontakt z przyrodą, spokojny rytm życia wyznaczony zmiennością pór roku, zgodny z kosmicznym ładem. W owym ustanowionym przez Boga, racjonalnym ładzie mieści się także śmierć, co przychodzi po człowieka, który życie przeżył dobrze i owocnie, wypełnił rolę rodzicielską, pozostawił po sobie trwałe zasługi, zapewniające mu ową świecką nieśmiertelność, jaką jest „dobra sława”.

Śmierć dziecka stanowi zakłócenie tego porządku, tym boleśnieszce, że demaskuje kruchość osiągniętego bezpieczeństwa i harmonii. Wydaje się para-

Czarno-leska  
arkadia

Wstrząs bio-  
graficzny  
i światopoglądowy

doksalną pomyłką: dobry gospodarz nie ścina niedostałych kłosów. Natura pokazuje nagle kapryśne oblicze ślepej Fortuny, Bóg — twórca i stróż naturalnego ładu przypomina o irracjonalnym charakterze swych wyroków. *Treny* są tyleż wyrazem bólu ojcowskiego, co zdumienia i buntu, świadectwem głębokiego podważenia wypracowanej wizji świata. Czy kryzys, który dokumentują, jest trwały? Czy zatem śmierć Urszulki stanowi istotną cesurę w kreowanej biografii Kochanowskiego, koniec czarnoleskiej sielanki? Niewątpliwie *Treny* to ważna wypowiedź autobiograficzna, wypowiedź różniąca się w tonacji od pogodnych wierszy *Na lipę* i *Na dom w Czarnolesie*, a tym bardziej od radosnej *Sobótki*. Są one jednak tyleż dokumentem zmęczenia dawnego, prostego optymizmu, co poszukiwania i odnalezienia równowagi i nowej, pogłębionej cierpieniem zgody z Bogiem i ze światem.

W rezultacie mimo *Trenów* zostaje utrzymana kompozycyjna logika biografii Kochanowskiego, która każe nam patrzeć na całość życia poety właśnie z *perspektywy czarnoleskiej*.

\* \* \*

Nie zawsze docenia się fakt, że właśnie pod koniec życia dokonał poeta wielkiej pracy polegającej na zredagowaniu i przygotowaniu do druku całej swojej twórczości lirycznej. *Psalterz* i *Treny*, uchodzące za utwory ostatnie, wyprzedzają więc zarówno *Pieśni* i *Fraszki*, jak zbiory ód, elegii i epigramatów łacińskich. Nie datą powstania co prawda, lecz momentem, w którym otrzymały kształt ostateczny. Zapewne poeta przeprowadził selekcję, niejeden utwór odrzucił, w niejednym dokonał zmian i poprawek. Jakich — nie wiemy. Wiemy jednak na pewno, że wtedy właśnie ustalił układ poszczególnych ksiąg i całości zbiorów. Układ

ten, pozornie przypadkowy i nie znaczący, jest jednak głęboko przemyślany. Prawie na pewno nie respektował poeta kolejności powstawania wierszy. Kto wie, czy to, co nazwaliśmy „perspektywą czarnoleską”, nie jest rezultatem owych późnych zabiegów redakcyjnych. Być może samo tylko włączenie utworów późnych między wcześniejsze przyniosło taki efekt. Tak czy inaczej tomy liryczne łącznie z *Fraszkami*, które powszechnie uchodzą za zbiór z dnia na dzień, na gorąco powstających zapisów wrażeń i obserwacji, traktować trzeba *raczej* w kategoriach *pamiętnika niż dziennika*. W ten sposób zbudował poeta ów labirynt, o którym pisze we fraszce *Na swe księgi*, że chronić ma jego „umysł zakryty” przed ciekawością odbiorców. Zamiast „życiowej prawdy” ofiarował nam autoportret w jakiejś mierze fikcyjny i biografię poddaną autointerpretacji.

Pamiętnik  
liryczny

Oczywiście nie przeszkodziło to badaczom zapuszczać się w „ścieżki mylne” w poszukiwaniu dat powstania poszczególnych utworów, a więc rekonstrukcji linii rozwojowej procesu twórczego. Zadanie to karkołomne, a w całości właściwie niewykonalne. Aluzje do autentycznych osób i zdarzeń mają wartość przede wszystkim w nielicznych i nie najważniejszych utworach okolicznościowych, przeważnie zresztą wcześniej publikowanych, w wierszach lirycznych pozwalają jedynie określić „*terminus a quo*”. „*Terminus ad quem*”, moment, w którym tekst otrzymał ostateczne autorskie imprimatur, może, ale nie musi się z tamtym pokrywać. Jediną pewną wskazówkę stanowi data druku. W błędne koło wpadamy, próbując datować wiersze osobiste na podstawie logiki biografii kreowanej. Czy fraszki frywolne i oparte na dworskiej anegdocie, czy tony epikurejskie w pieśniach istotnie świadczą o przynależności do okresu wcześniejszego? Czy *Carmen macaronicum* naprawdę napisał

Zatarcie  
ewolucji  
twórczej

poeta „około roku 1568, gdy poważnie myślał nad drogami własnego życia”<sup>3</sup>?

Dokonane w Czarnolesie opracowanie zbiorów lirycznych przyniosło rezultat paradoksalny: wyeksponowało sens diachronii biograficznej, a zatarało logikę rozwojową procesu twórczego. Bo też trudno naprawdę odnaleźć jakąś wyraźniejszą linię ewolucyjną w twórczości Kochanowskiego. Jawi się nam ona raczej jako całość synchroniczna, co nie znaczy wcale, że jednolicie monolityczna. Tak jak zachował poeta w swoich zbiorach obok ód do Batorego „nieaktualne” już wiersze, których adresatami są Walezy i cesarz Maksymilian, tak nie odrzucił bynajmniej utworów osobistych dokumentujących różne postawy, nastroje i oceny. Niektórzy badacze, przede wszystkim Borowy<sup>4</sup>, widzą tu sprzeczności. Wydaje się jednak, że idee, tematy i formy wypowiedzi *raczej się dopełniają niż zmieniają*, a wiele pozornych niekonsekwencji tłumaczy się zasadą *varietas*, która stanowi podstawę układu przede wszystkim *Fraszek*, ale również i pozostałych zbiorów lirycznych. Ona to determinuje wielość tonacji, a przede wszystkim wciąż niedostatecznie docenianą wielostylowość czarnoleskiej liryki. Ale to już problem na inną okazję.

\* \* \*

Wróćmy do biografii. Próbowaliśmy śledzić, jak sam poeta świadomie ją interpretował i modelował, przekształcając w rodzaj znaczącego tekstu. Warto zauważyć, że owe autorские sugestie okazały się skuteczne. Świadczy o tym

<sup>3</sup> B. Nadolski: *Drogi życia i twórczości Jana Kochanowskiego*. W: *Jan Kochanowski. Życie — twórczość — epoka*. Materiały zebrał i wstępem opatrzył B. Nadolski. Warszawa 1960, s. 27.

<sup>4</sup> W. Borowy: *Kamienne rękawiczki*. W: *Studia i rozprawy*. Wrocław 1952.

wielowiekowy proces recepcji, w tym także dzieje naukowej refleksji nad życiem i twórczością Kochanowskiego. Kompozycja biografii kreowanej eksponująca cezurę czarnoleską utrzymana jest we wszystkich niemal opracowaniach biograficznych, wchłaniając i podporządkowując sobie stopniowo dokonywane odkrycia źródłowe.

Życie Kochanowskiego, niedługie, bo zaledwie 54-letnie, brutalnie przerwane śmiercią nagłą i przedwczesną, wydaje się nam logicznie zamknięte, *spełnione*. Zmieściły się w nim wszystkie istotne ludzkie doświadczenia, łącznie z ojcostwem (choć syna poeta nie zdążył już zobaczyć), plon pisarski został troskliwie zebrany (choć tylko pierwsze tomy liryczne wyszły przed rokiem 1584), dzieło już przez współczesnych uznane i docenione. Z takim widzeniem życia poety ściśle wiąże się jego wizerunek osobowościowy, gdzie rysem dominującym jest właśnie czarnoleska *dojrzałość*: poczucie odpowiedzialności osobistej i społecznej, umiejętność wyboru i trwania przy dokonanych wyborze, akceptacja ograniczeń natury i kondycji ludzkiej, umiejętność przyjęcia dystansu wobec siebie przy braku tendencji do samorozgrzeszania, wreszcie tak ujmujące czytelnika współczesnego poczucie humoru.

Mamy do czynienia z czymś, co można by określić jako *stereotyp biograficzny*, w którym zmieniają się co prawda pewne akcenty, sygnały ważności, rozumienie poszczególnych faktów (np. opcji wyznaniowych), ale który w ogólnych zarysach jest zdumiewająco trwały. Zjawisko to pozostaje oczywiście w związku z ogólniejszym rozumieniem epoki, w której poeta żył, z procesem wyboru i kształtowania tradycji.

Warto zwrócić uwagę, że opisany stereotyp odpowiada pewnemu pojęciu „renesansowości” rozumianej jako pełnia człowieczeństwa, wszechstronność i otwartość wobec wielkich kulturowych tradycji, wreszcie swoista godność artysty, przyjaciela i do-

Skuteczne  
sugestie autora

Renesansowy  
ideał pełni



radcy mężów stanu. W pewnej mierze realizuje on i ogólniejszy ideał „postawy klasycznej”, polegający na równowadze między indywidualizmem a służbą społeczną, aktywnością i kontemplacją, a nade wszystko na afirmacji świata, w którym mimo wszystkich niedoskonałości odnajduje się wyższy porządek. Niewątpliwie nie jest to już zdobywczy optymizm Pico della Mirandoli, lecz zabarwiona rezygnacją postawa pisarza jesieni renesansu.

Odmienne ujęcie całości twórczego dorobku, a po części i biografii Kochanowskiego zaproponował ostatnio Jerzy Ziomek, opierając je na opozycji dwu postaw: orfejskiej i Dawidowej:

Orfeusz  
i Dawid

„Orfeusz i Dawid to nie metaforyczne przybliżenia problemu, lecz obecne w sztuce i literaturze renesansu mity — korelaty przekonań o funkcji poezji i roli poety. Mit Orfeusza należał do topiki poezji łagodzącej dzikość natury i obyczajów, Dawid zaś był figurą sprawiedliwego władcy i cierpiącego poety. (...) Orfeusz występuje u Kochanowskiego jako potężna siła poetycka, zdolna wzruszać nieczułe zwierzęta i kamienie. Orfeusz, obdarzony mandatem Boskim jest dawcą nieśmiertelnej sławy, ale zarazem nieszczęśliwym i cierpiącym kochankiem. Nieszczęśliwym jednak bez własnej winy, raczej skutkiem pomyłki i niecierpliwości. Orfeusz to błąd Poety. Dawid natomiast — to wina i grzech, a zarazem zasługa tryumfu nad słabością własną. Orfeusza dotknęły niezrozumiałe postanowienia bogów, postanowienia, z którymi się nie godził. Dawid akceptował Boski porządek i jeśli cierpiał, to skutkiem własnego nieposłuszeństwa. Orfeusz jest ofiarą zewnętrznej Fortuny, Dawid — własnej słabości. Orfeusz jest bohaterem nieodmiennym — przeciwstawionym odmianom losu, Dawid bohaterem kapryśnym, rozdartym, raz dumnym zwycięzcą, za chwilę zaś robakiem w prochu”<sup>5</sup>.

Z koncepcją tu zarysowaną, jakkolwiek zaowocowała ona świetną interpretacją *Trenów*, można się zgodzić tylko częściowo. Wątpliwość pierwsza dotyczy funkcji motywu Orfeusza. Istotnie występuje on u Kochanowskiego na tyle często, że można go uznać za jeden z kluczowych obrazów jego poezji

<sup>5</sup> Ziomek: *Autobiografizm...*, s. 59—60.

zarówno polskiej, jak i łacińskiej. Analizując serię utworów, w których poeta posługuje się tym motywem (*Pieśni* I, 21; II, 2; II, 6; II, 16; II, 18; *Tren* 14; *For.* 13; *El.* I, 8), stwierdzić można, że autor *Muzy* wybiera z bogatego fabularnie i znaczeniowo mitu orfejskiego dwa elementy sytuacyjne: Orfeusz uosabia siłę oddziaływania poezji, która zdolna jest ułagodzić dzikie bestie, a nawet bogów podziemnych. Równocześnie jednak nieszczęśliwy kochanek Eurydyki przywoływany jest jako przykład nie tyle cierpienia, co ludzkiej słabości i bezbronności wobec śmierci: co prawda przy pomocy pieśni wzruszył stróżów piekła i odzyskał ukochaną, lecz po to tylko, by ją ponownie i bezpowrotnie już utracić.

Przykład  
ludzkiej  
bezbronności

Otóż wydaje się, że tylko drugi obraz wiąże się z intencją utożsamiającą. Przyczyną niepowodzenia wyprawy do podziemnego świata była niecierpliwosć Orfeusza, którą autor pieśni dwudziestej pierwszej ksiąg wtórych przedstawia jako normalną, ludzką reakcję: „Ale gdy co komu miło/ Trudno wytrwać i czas mały” (w. 38-39). Tak więc błąd wynikający z ludzkiej natury unicestwia rezultat cudu i przywraca bezwyjątkowe panowanie nad światem prawa śmierci. Podobny sens ma aluzja do mitu orfejskiego w pieśni szóstej ksiąg wtórych: nikt nie wróci z tamtego świata, *nawet* cud Orfeuszowej lutni nie był w stanie tego sprawić.

Natomiast obraz pierwszy — Orfeusza-poety stanowi nie maskę identyfikacyjną, lecz właśnie pole odniesień negatywnych. Podobnie jak Amfion i Arion Orfeusz jest „prapoetą”, bohaterem czasów baśniowych. To wówczas poezja miała moc poruszania zwierząt, lasów i skał. Artysta wieku żelaznego przestał być cudotwórcą. Myśl ta występuje w tonie żartobliwej skargi w *Elegii* I, 8 i *Pieśni* I, 21, gdzie pokazuje autor godną pożałowania sytuację wzgardzonego kochanka — poety, który próżno odprawia serenadę pod oknem nieczulej, smacznie śpiącej dziewczyny. Pieśń nie wzrusza ani jej samej,

Myśl o grani-  
cach poezji

ani kamiennej bramy, co nie myśli się otworzyć, ani nawet psa. Gdzie indziej poeta oświadcza z dumą: „Nie dbam aby zimne skały / Po mym graniu tańczyły; / Niech mię wilcy nie słuchają, / Lasy za mną nie biegają. / Hanno, tobie gwoli śpiewam” (*Pieśń II*, 2, w. 1-5). Podobną funkcję pełni topos w pieśni osiemnastej ksiąg wtórych, a także w łacińskim epigramacie *In Bacvarum Citharoeum*, gdzie pozostawiając Orfeuszowi zwierzęta w lasach, Arionowi ryby, każe poeta Bekwarkowi praktykować swą sztukę „*urbibus in mediis*”, bo jedynie uszy ludzkie są jej godne. Topos Orfeusza-poety podporządkowany jest więc myśli, która powraca w twórczości Kochanowskiego częściej i pełni miejsce ważne, myśli o granicach poetyckiej perswazji. Sprawa dotyczy zarówno pojedynczego adresata (kochanki, którą pieśń ma skłonić do przychylności dla poety), jak tych „co Rzeczpospolitą władają”, a głusi na ostrzeżenia prowadzą złą politykę, jak wreszcie odbiorców rozumianych wirtualnie. Autor *Muzy* rysuje ironiczny wizerunek poety, co „słuchaczów prozen gra za płotem, przeciwiąjąc się świerzom”. Autor *Odprawy* identyfikuje się z Kassandra, którą Apollo obdarzył duchem wieszczym, nie dając „wagi w słowach”, traktowanych przez ludzi jako „baśni prozne i sny znikome”. Warto jednak zauważyć, że gdy tam odnajdujemy nutę gorczy a styl podniosły, wszystkie wiersze, w których poeta odwołuje się do mitu Orfeusza, mają ton humorystyczny. Maską Dawida niewątpliwie oznacza podjęcie nowego tematu: obok relacji człowiek — człowiek oraz człowiek — natura na plan pierwszy wysuwa się relacja człowiek — Bóg, charakterystyczna dla poezji religijnej. Dotyczy to i samego *Psalterza*, i psalmicznych *Trenów*, siedemnastego a zwłaszcza osiemnastego, w którym dominuje ton pokory: „Wielkie przed tobą są występki moje” (w. 25). Pojawienie się wyrazu „grzech” i jego synonimów („występ”,

„złość”, „wina”) jest tym bardziej uderzające, że w słowniku poety występują one nader rzadko.

Jednak sam wydawca *Psalterza Dawidowego* uważa podjęcie przez Kochanowskiego poetyckiej parafrazy biblijnego arcydzieła za decyzję raczej artystyczną niż światopoglądową i zwraca uwagę na osłabienie przez tłumacza nut pokutnych, zatarcie i złagodzenie surowego, starotestamentowego pojęcia Boga. Czy zatem istotnie można mówić o odmiennej koncepcji antropologicznej, może tylko o zmianie *języka* związanej z wyborem nie antycznego już, lecz biblijnego wzoru?

Język  
Dawidowy

Wydaje się, że błąd Orfeusza i grzech Dawida można sprowadzić do wspólnego mianownika. Trwałym rysem antropologii poety jest świadomość ludzkich ograniczeń i słabości tyleż moralnych, co poznawczych. Podobnie jak stoicy skłonny jest wiązać owe słabości ze sferą emocji, ale odrzuca radykalnie stoicki postulat eliminowania uczuć i pragnień. Błędy i cierpienia wynikające z naturalnych przywiązań są udziałem każdego człowieka, również „wybranego z liczby nieznaczonej” mędrca i poety. Wysoko ceniąc rozum, Kochanowski wielokrotnie drwi z jego uzurpacji, z prób przenikania tajemnic metafizycznych i eschatologicznych. Wiąże się z tym swoisty fatalizm: wykowanych „w twardym kryształach” boskich wyroków człowiek nie jest w stanie ani poznać, ani zmienić. Stąd przy bardzo mocno ugruntowanej ogólnej idei Boga niechęć do wdawania się w szczegółowe problemy dogmatyczne. Stąd przy pewności podstawowych przekonań i zasad etycznych wielokrotnie pojawiająca się myśl o tym, że oceny i decyzje konkretne, doraźne, obarczone są zawsze ryzykiem błędu.

Ale Orfeusz i Dawid to dla autora *Renesansu* nie tylko metaforyczne znaki pewnych współistniejących postaw, ale i faz biografii twórczej:

„Z konieczną niedokładnością, ale z uzasadnionym przybliżeniem możemy mówić o dwu okresach twórczości Kochanow-

skiego. Gdyby za kryterium podziału przyjąć rolę, obraz i koncepcję poety, wówczas okres pierwszy nazwać by można okresem Orfeusza, drugi okresem Dawida”<sup>6</sup>.

Biografie:  
badacza  
i poety

Przyjmuje się tu zatem możliwość pewnego rodzaju kryzysu (konwersji?). Waga powrotu na wieś jako głównej cezury biograficznej zostaje utrzymana, traci jednak swój optymistyczny sens. Faza czarno-leska zdaje się mieć w przekonaniu Ziomka tonację głębszą, ale i ciemniejszą. Niezależnie od trafności całej propozycji, jak i skrótowo przecież, bo przy okazji innego tematu, przywołanych argumentów, sprawa zasługuje na uwagę z dwu powodów. Warto zauważyć, że dyskutowana koncepcja ma za sobą dodatkowe argumenty historycznoliterackie. Lata siedemdziesiąte, na które przypadałaby „Dawidowa” faza twórczości Kochanowskiego, to przecież czas powstawania metafizycznych wierszy Sępa. Cały problem wiąże się więc znowu z problematyką syntezy XVI w. Nie dopowiadając tego wniosku, Ziomek wprowadza w renesansowy stereotyp biografii twórczej Kochanowskiego poprawkę manierystyczną. Droga rozwojowa największego poety staropolskiego byłaby więc zgodna z kierunkiem ewolucji epoki. Razem ze schyłkiem wieku złotego zmierzały on nieuchronnie ku niepokojom barokowym.

Nas interesuje tutaj przede wszystkim fakt, że koncepcja Ziomka nie respektuje sugestii samego poety. Biografia konstruowana przez badacza przeciwstawia się wymowie biografii kreowanej. Nie trzeba dodawać, że obie są interpretacjami, a z punktu widzenia „prawdy” biograficznej obie są jednakowo uprawnione.

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 59.