

ZOFIA GŁOMBIOWSKA

O KILKU FRASZKACH JANA KOCHANOWSKIEGO

Kochanowski lubił chyba słowo *fraszka*. Używał go w bardzo różnych kontekstach i w nieco odmiennych znaczeniach. Najpoważniejszy i najbardziej tragiczny kontekst spotykamy w *Trenie XI* (w. 1–2), gdzie poeta zdaje się potwierdzać, choć tylko przez chwilę, rozpaczliwe zwątpienie pokonanego pod Filippi Marka Juniusza Brutusa w wartość cnoty, która przecież wedle doktryny stoików była jedynym prawdziwym dobrem: „Fraszka cnota! – powiedział Brutus porażony ... / Fraszka, kto się przypatrzy, fraszka z każdej strony!”¹ Znacznie jednak częściej Kochanowski bawi się słowem *fraszka*, filuternie uśmiechając się do czytelnika.

Tym właśnie słowem zatytułował zbiór drobnych utworów, z których część to epigramaty, ale inne to po prostu wiersze o różnej, raczej jednak niewielkiej objętości. Był to zapewne dobrany ze znakomitym, właściwym Kochanowskiemu talentem tłumacza, jego umiejętnością znajdowania doskonałych odpowiedników dla wyrazów greckich czy łacińskich² przekład łacińskiego rzeczownika *nugae*, określenia, którym poeci rzymscy nazywali niekiedy swe utwory (Catull. c. 1,4; Hor. *Epist.* I 19,42; por. też Catull. c. 14 a, gdzie rzeczownik *nugae* zastąpiony został rzeczownikiem *ineptiae*; Mart. IV 72,3). Wykorzystał przy tym Kochanowski włoski wyraz *frasca*, zielona gałązka (w znaczeniu przenośnym: osoba bez znaczenia; rzecz małej wagi; niepoważna wypowiedź, głupstwo, żart)³. Jako że tytuł był niespotykany, należało wyjaśnić czytelnikom charakter zbioru, i pewnie m.in. dlatego tak wiele we *Fraszkach* utworów o fraszkach.

Na karcie tytułowej umieścił poeta dwuwersowy epigramat:

¹ W. Weintraub, *Fraszka w tragicznej tonacji*, [w:] *idem, Rzecz czarnoleska*, Kraków 1977, s. 304–309, wskazała antyczne źródła tego motywu – Dio Cassius XLVII 49 (gdzie cytata z niezachowanej tragedii Eurypidesa pt. *Herakles*: ὦ τλήμων ἀρετή, λόγος ἄρ' ἦσθ') oraz Florus II 17: „non in re sed in verbo tantum esse virtutem!”

² S. Zabłocki, *Polsko-łacińskie epicedium renesansowe na tle europejskim*, Wrocław 1968, s. 211 i 223.

³ Zob. S. Graciotti, *Fraszki i „fraszki”*, „Język Polski” 1964, nr 5, s. 258–259, 266–267.

Fraszki tym książkom dzieją: kto sie puści na nie
 Uczypliwym językiem, za fraszkę nie stanie.

Otwierający go wyraz *fraszki* został wydrukowany antykwą (kapitalikami), pozostałe – szwabachą. Graficznie, wizualnie nawiązuje zatem do tytułu i rzeczywiście chodzi tu o tytuł zbioru – pierwsze zdanie epigramatu we współczesnej polszczyźnie można by oddać następująco: te książki nazywają się „Fraszki”, te książki noszą imię „Fraszki”. Ten sam wyraz w liczbie pojedynczej pojawia się w wersji drugimi w zwrocie „za fraszkę nie stanie” – nie będzie nawet fraszką, będzie czymś mniejszym, mniej ważnym niż fraszka (por. *Satyr*, w. 135–136; *Fraszki* II 22,4). Pokazał poeta w ten sposób dwie podstawowe dla niego funkcje słowa *fraszka* – literacką jako określenie gatunkowe niewielkiego, w zasadzie błahego wiersza i zarazem tytuł zbioru oraz pozaliteracką dla oznaczenia wszystkiego, co małe, nieważne, niewiele warte. Funkcje różne, ale sens właściwie ten sam – również jako tytuł i nazwa gatunkowa wyraz ten oznacza przecież coś małego, jakiś drobiazg, troszkę więcej niż nic. Ale równocześnie zwraca się Kochanowski w tym epigramacie przeciw ewentualnemu złośliwemu czytelnikowi, ostrzega (choć przecież nie bez uśmiechu), że nawet fraszką nie będzie ktoś, kto ośmieli się fraszki skrytykować. Daje w ten sposób poeta do zrozumienia, że utwory, które sam nazwał fraszkami, drobiazgami, są dla niego bardzo ważne, że jest przekonany o ich wartości. W podobnych kontekstach, z podobną myślą, że na pozór przeciwstawne pojęcia lekkiej małości i dużej wagi wcale nie muszą się wykluczać, używali słowa *nugae* poeci rzymscy. Tak Katullus w dedykacyjnym wierszu do Korneliusza Neposa uzasadnia ową dedykację wysoką oceną, jaką historyk wystawiał jego nie dość uczonej⁴ poezji (c. 1, 3–4): „namque tu solebas / meas esse aliquid putare nugas”⁵. Tak Horacy, broniąc się przed publicznymi recytacjami, pozornie odmawia swej poezji „ciężaru” (*Epist.* I 19, 41–42): „spissis indigna theatris, / scripta pudet recitare et nugis addere pondus”, ale przecież – w tym samym utworze – z dumą mówi o tym, czego dokonał (w. 21–34).

Odzywają się w literaturze przedmiotu wątpliwości, czy wydrukowanie tego epigramatu na karcie tytułowej było zamiarem poety, czy może inicjatywą Jana Januszowskiego, a wierszyk miał pierwotnie otwierać księgę pierwszą⁶. Tymczasem wiadomo przecież, że tłoczenie *Fraszek* odbywało się jeszcze za życia poety, że Januszowski dyskutował z poetą o zawartości zbioru⁷ – skoro zaakceptował wolę Kochanowskiego i wbrew własnemu przekonaniu pozostawił jednak najbardziej rubaszne wiersze, czy ośmieliliby się zmienić decyzję poety co do karty tytułowej i początku pierwszej księgi? Trudno to sobie wyobrazić. Dodajmy, że wszystkie

⁴ Por. C. Valerius Catullus, red. W. Kroll, Leipzig 1929, s. 2.

⁵ Por. Cic. *Ad Att.* IV 2,2: „si umquam in dicendo fuimus aliquid”.

⁶ J. Sokolski, *Lipa, Chiron i labirynt. Esej o „Fraszkach”*, Wrocław 1998, s. 37.

⁷ Pisze o tym Januszowski w skierowanej do Jana Myszkwskiego dedykacji zbiorowego wydania pt. „Jan Kochanowski”. Zob. *Cochanoviana II. Materiały do dziejów twórczości Jana Kochanowskiego z lat 1551–1625*, wyd. i oprac. M. Korolko, Wrocław 1986, s. 156.

fraszki mają tytuły, Januszowski musiałby więc nie tylko zmienić położenie epigramatu, ale i usunąć jego tytuł⁸.

A umieszczenie tego epigramatu na karcie tytułowej nie jest przecież bez znaczenia. To właśnie tu, poza zbiorem, już na karcie tytułowej, w odniesieniu więc do wszystkich trzech ksiąg, niezależnie od migotliwie zmieniającego się wewnątrz nich nastroju, tematu, formy, od traktowania czytelnika czasem z powagą, a czasem z przymrużeniem oka, zanim ten czytelnik podda się wrażeniom z lektury, każdego, nawet tego, kto poprzestanie tylko na karcie tytułowej, musiał Kochanowski zapewnić, że ta książka, choć zatytułowana *Fraszki*, choć fraszki zawiera, fraszką w istocie nie jest, musiał wypowiedzieć swoje przekonanie o wartości dzieła.

A potem może już bawić się znaczeniami jak we fraszce I 1 (tu także dźwiękami – por. antytetyczne zestawienia w pozycji rymowej: książ*ki* – pienią*żki* i t*aszk*i – frasz*ki*) czy I 36⁹, może definiować zawartość zbioru, zwodząc czytelnika, jakoby zawierał tylko żarty, a jego twórcę stylizując na biesiadnika (np. I 2 i III 17), może – ze śmiechem, ale nie bez odrobiny melancholii – przeciwstawiać swoje drobne wiersze poezji epickiej (np. I 2, I 4, III 73). Z jednej strony sam odmawia fraszkom „statku” (np. I 38, II 35, II 60), z drugiej uznaje za oczywiste, że jest w nich przynajmniej pewna doza powagi (I 47, III 39); co więcej, tłumaczy, że tak konstruowane przeciwstawienia nie mają sensu, bo w istocie, z perspektywy nieuchronnego przemijania wszystko w ludzkim życiu jest „fraszką” (I 3), a więc wszystkie sprawy ludzkie znaleźć się mogą pośród *Fraszek*. Tak jak znajdowały się w greckim epigramacie¹⁰.

⁸ Nie są natomiast numerowane podobnie jak *Foricenia*, a w przeciwieństwie do *Pieśni, Trenów, Elegii*, które nie mają tytułów – poszczególne utwory są tam oznaczane nazwą gatunkową i numerem. Natomiast i tytuły, i numery mają ody z *Lyriconum libellus*.

⁹ Poeta i w tej fraszce cieszy się po prostu dwuznacznością wyrazu fraszka. Nie ma tu różniczenia między zewnętrzną formą fraszek, a ich ukrytą zawartością, nie sugeruje też poeta w tym dystychu, że czytelnik skupiony tylko na formie fraszek uzna je za „bezwartościowe drobiazgi” (por. J. Schulte, *Jan Kochanowski i renesans europejski, Osiem studiów*, przeł. K. Wierzbicka-Trwoga, Warszawa 2012, s. 120). To przecież właśnie forma decyduje w ogromnym stopniu o uroku gatunku i znakomitości zbioru.

¹⁰ Trafnie pisze o *Antologii palatyńskiej* Zygmunt Kubiak: „Podczas gdy filozofowie otwierali przed ludźmi wielkie perspektywy mądrości, poeci notowali w swoich epigramatach małe obrazy ludzkiej egzystencji, jakieś przelotne chwile, pozornie błahe, a pozwalające wejrzeć w samą głębię ludzkiego serca. Chwile radosne: czułe wyznania albo jakieś fragmenty pejzażu ujrzone zachwyconymi oczyma, albo wesołe podniecenie biesiady. I chwile smutne. Wiele jest smutku w hellenistycznej poezji. Grecy tej epoki często rzucali pytania, na które nie znali odpowiedzi. [...] Poeci antologii szukają pociechy nie tylko w biesiadach. Ponad ich smutek, ponad „absurdalną” wizję świata wznosi się w wielu epigramatach silne światło padające od prostych gestów zwykłej serdeczności. Wiele jest serdeczności w epigramatach odtwarzających życie rodzinne, miłość łączącą rodziców z dziećmi; w epigramatach ukazujących codzienne troski ludzi biednych. Poezja o sprawach powszednich albo o wielkich wydarzeniach w życiu zwykłych ludzi. Jakaś kobieta składa dar wotywny prosząc o zdrowie swego syna. Umierający ojciec udziela córce pouczeń „na drogę życia”. [...] Jakiś żeglarz grzebie ciało rozbitka, wyrzucone przez fale na brzeg, i myśli o swojej własnej doli. [...] Ten ton (nawiązujący jakby do uniwersalistycznej wizji Homera) wnieśli do literatury greckiej właśnie poeci

Może nawet umniejszać znaczenie swego zbioru. Choć chyba znowu pozornie. Tak we fraszce II 88 *O fraszkach*, nawiązując do *Ars poetica* Horacego (*Epist.* II 3, 386–390), który zalecał nie spieszyć się z publikacją utworów, lecz troskliwie je poprawiać, stwierdza z rezygnacją, że w przypadku fraszek ta Horacjańska rada na nic się nie przyda (II 88, 3–4): „Bo tu moją pilnością już nic nie przybędzie, / Bych kreślił i nadkreślił, fraszka fraszką będzie”. Ale to przecież znowu zabawa słowem *fraszka*, jego sensem literackim i pozaliterackim. Wiadomo zresztą, że poeta choć udostępniał przyjaciółom jakieś części zbioru (por. np. II 22, III 36 oraz znany fragment *Dworzanina polskiego*, gdzie Łukasz Górnicki wspomina fraszkę II 16 *O Koźle*: „A tę rzecz pan Jan Kochanowski w swoich fraszkach barzo trefnie wierszem powiedział”¹¹), z publikacją zwlekał bardzo długo, całość ukazała się dopiero w 1584 r., roku jego śmierci.

We fraszce I 87 z kolei, także z tytułem *O fraszkach*, parafrazuje Kochanowski epigramat I 16 Marcjalisa: „sunt bona, sunt quaedam mediocria, sunt mala plura / quae legis hic: aliter non fit, Avite, liber”. Pierwsze zdanie przekłada, drugie – interpretuje, rozwijając w nieformalne porównanie:

Najdziesz tu fraszkę dobrą, najdziesz złą i średnią,
Nie wszystko mury wiodą materiją przednią.
Z boków cegłę rumieńszą i kamień ciosany,
W pośrzodek sztuki kładą i gruz brakowany.

Księga wierszy podobna jest do muru wypełnionego wewnątrz lichym materiałem, a licowanego dobrze wypaloną cegłą lub kamieniem ciosowym (por. *Vitr.* II 8, 1–7; *Plin. NH XXXVI 171*: „tantummodo frontibus politis reliqua fortuita conlocant”). Gorszy kamień, ukryty za lepszym, też jest potrzebny, dzięki niemu konstrukcja istnieje, a nie zmniejsza się wrażenie zewnętrznego piękna. Tak też trudno się spodziewać, by w dużym zbiorze wszystkie wiersze były jednakowo doskonałe, te słabsze, bez których – jak mówi Marcjalis – nigdy nie dałoby się ułożyć księgi¹², trochę się skryją pośród bardziej udanych, ale i będą dla nich porównawczym kontekstem, a oceniać należy dzieło jako całość w jego różnaitości i bogactwie. Trudno przy tym powiedzieć, w jakim stopniu fraszka I 87 odnosi się istotnie do fraszek Kochanowskiego, czyli na ile poeta godzi się, by w jego zbiorze znalazły się te „złe” fraszki, a ile tu imitacji rzymskiego wzoru. W każdym razie – podkreślmy – podstawą tego nieformalnego porównania (*tertium comparationis*) nie jest architektoniczny charakter zbioru, lecz tylko możliwość osiągnięcia pozytywnego efektu poprzez łączenie materiału różnej jakości.

hellenistyczni” (*Muza grecka. Epigramaty z Antologii palatyńskiej*, wybór oprac., przeł. i wstępem poprzedził Z. Kubiak, Warszawa 1960, s. 12–13.

¹¹ Ł. Górnicki, *Pisma*, oprac. R. Pollak, t. 1, Warszawa 1961, s. 224.

¹² Marcjalis publikował kolejne księgi – jak sam stwierdza (X 70, 1) – mniej więcej co rok; w okresie od 85 do 102 r. ukazało się 12 ksiąg epigramatów. Zob. M. Cytowska, H. Szelest, *Literatura rzymska. Okres cesarstwa*, Warszawa 1992, s. 325.

Fraszki nie są murem, budowłą również dlatego, że czytelnik nie musi przyjąć, zaakceptować całości zbioru. Kochanowski przewiduje różne reakcje odbiorców i różne sposoby lektury. Jednym nie spodobają się fraszki krótkie (I 30, por. Mart. I 110), innym „wszeteczne” (II 44) czy niepoważne (I 38), ktoś będzie czytał wszystkie po kolei (I 100), nawet jeśli trafi na coś, czego nie rozumie (III 50¹³), a każdy – jak w pełnym towarów „sklepie wielkim” – może wybierać to, co mu odpowiada (III 39). Dostrzeżono pewną analogię między fraszką III 39 a epigramatami Marcjalisa VI 65¹⁴ i X 59¹⁵. W epigramacie VI 65 Marcjalis mówi jednak o formalnym, metrycznym zróżnicowaniu epigramatów i w konsekwencji użycia heksametru lub dystychu elegijnego ich większej czy mniejszej objętości, Kochanowski zaś o temacie czy nastroju fraszek i znowu – trochę podobnie jak we fraszce I 87 – daje rozbudowane, efektowne porównanie zamiast nieco zawilej gry słów u rzymskiego poety. Również w epigramacie X 59 chodzi o wybieranie przez czytelnika krótszych epigramatów (w. 1–2), a ilustruje to Marcjalis chyba nie dość wyrazistym porównaniem do uczt przygotowanej z różnych dań, na której łaskomy biesiadnik szuka wyłącznie smakołyków (*tertium comparationis* stanowi zapewne pośpiech, z jakim biesiadnik zmierza do deseru). O ile w epigramacie VI 65 poeta rzymski akceptował wybiórczą lekturę zbioru, o tyle w epigramacie X 59 nie aprobejuje postawy biesiadnika, który pomija chleb (w. 5–6). Porównanie Kochanowskiego we fraszce III 39 bardziej jednoznacznie oddaje myśl o niczym nieskrępowanej możliwości wyboru pośród różnych fraszek, a końcowe wyliczenie oferowanych w sklepie towarów jest doskonałym obrazem bogactwa i różnorodności zgromadzonych w zbiorze utworów.

Obie fraszki – I 87 i III 39 – ukazują jakby dwie różne perspektywy, dwa różne punkty widzenia, twórcy i odbiorcy: poeta, by fraszki opublikować, musi z różnorodnego materiału stworzyć większą całość, księgę, zbiór, czytelnikowi zaś wolno wziąć, zaakceptować tylko część.

W ostatnich latach największe zainteresowanie budziła jednak chyba fraszka III 29. Przytaczam ją w całości z nieco inną, niż proponują współczesne wydania, interpunkcją (inną też niż w pierwodruku):

Fraszki nieprześlącone, wdzięczne fraszki moje,
 W które ja wszystkie kładę tajemnice swoje,
 Bądź łaskawie Fortuna ze mną postępuje,
 Bądź inaczej, czego snadź więcej się najduje,
 Obrabliby się kiedy kto tak pracowity,
 Żeby z was chciał wyczerpać umysł mój zakryty,

¹³ I znowu nie wiadomo, czy i w jakim stopniu wierszyk ten w ogóle dotyczy fraszek (jeśli, to tylko w konwencji żartu, a z pewnością nie jest „aluzją do skrytej we *Fraszkach* tajemnicy”, zob. J. Schulte, *op. cit.*, s. 63; por. J. Sokolski, *op. cit.*, s. 12). Co najmniej w równej mierze jest drwiną z uczonego kaznodziei, który sam nie rozumie swej nauki; por. II 25, gdzie inny żart z kaznodziei.

¹⁴ Zob. np. J. Kochanowski, *Fraszki*, oprac. J. Pelc, Wrocław 1991, s. 134.

¹⁵ J. Schulte, *op. cit.*, s. 121.

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;
 Na koniec i sam cieśla, który to mistrował,
 Aby tu rogatego chłopobyka chował,
 Nie zawždy do wrót trafi, aż pióra szychtuje
 Do ramienia, toż ledwe wierzchem wylatuje.

Jak widać, traktuję ją jako jedno rozbudowane, wielokrotnie złożone zdanie, kropkę po wersie 4 zamieniam na przecinek, przyjmując po nim zdanie warunkowe zależne od „Powiedzcie mu [...]” z wersu 7 (*gdyby obrał się kiedy kto [...], powiedzcie mu*, czyli: *gdyby się ktoś znalazł [...], powiedzcie mu*)¹⁶, kropkę zaś po wersie 10 – gdzie dział składniowy bez wątpienia silniejszy – na średnik. Zdanie (równoważnik zdania) „tak [są] tam ścieżki mylne” rozumiem jako bezspójnikowe zdanie przyczynowe, które służy uzasadnieniu poprzedzającego zdania przydawkowego: („Skąd żadna Aryjadna [...] Wywieść go móc nie będą”, [ponieważ, gdyż] „tak [są] tam ścieżki mylne”), i jednocześnie jako zdanie nadrzędne wobec znowu bezspójnikowego zdania skutkowego („tak [są] tam ścieżki mylne” [że] „Na koniec i sam cieśla [...] Nie zawždy do wrót trafi”).

Fraszka III 29, otwarta wołączem „Fraszki [...]”, jest w całości apostrofą do fraszek, zawiera najbardziej czuły do nich zwrot i tym samym chyba najwyższą ich ocenę (w. 1): „Fraszki nieprzepełacone, wdzięczne fraszki moje”. Ale nie tyle chodzi tu o ocenę ich wartości artystycznej, ile o przywiązanie poety do tych utworów, które powstawały w różnych okresach jego życia i stały się tego życia obrazem, rodzajem intymnego pamiętnika, zbiorem tajemnic, zapisem chwil dobrych, szczęśliwych i – jak poeta z nutą pesymizmu twierdzi – częściej, gdy los okazuje się niełaskawy, chwil bólu i cierpienia¹⁷ (w. 1–4):

Fraszki nieprzepełacone, wdzięczne fraszki moje,
 W które ja wszystkie kładę tajemnice swoje,
 Bądź łaskawie Fortuna ze mną postępuje,
 Bądź inaczej, czego snadź więcej się najduje.

To zdanie o tajemnicach, jak zauważył Tadeusz Sinko¹⁸, jest parafrazą fragmentu satyry II 1 Horacego, gdzie poeta mówił o twórcy satyry rzymskiej Lucyliusz, że tajemnice życia powierzał swym utworom jak wiernym przyjaciółom (stąd może i czułość w apostrofie Kochanowskiego), w. 30–34:

¹⁶ *Słownik polszczyzny XVI wieku*, t. 12, s. 210, interpretuje to zdanie jako pytające niezależne, choć jednocześnie uznaje *li* przede wszystkim za spójnik zdania warunkowego (s. 204–207).

¹⁷ Por. dyskusję Heleny z Panią starą w *Odprawie posłów greckich*, w. 115–155, zwłaszcza wypowiedzi Heleny, w. 122–123: „Więcejże daleko / Człowiek frasunków czuje niż radości” i w. 128–129: „Prze Bóg, więcejci złego na tym świecie / Niżli dobrego”.

¹⁸ J. Kochanowski, *Pieśni i wybór innych wierszy*, oprac. T. Sinko, Wrocław 1948², s. XXXIV.

Ille velut fidis arcana sodalibus olim
 Credebat libris, neque si male cesserat usquam
 Decurrens alio, neque si bene: quo fit, ut omnis
 Votiva pateat veluti descripta tabella
 Vita senis. [...] ¹⁹

Jak istotnie wyglądał autobiografizm satyr Lucyliusza, trudno dziś precyzyjnie określić, gdyż jego utwory zachowały się tylko we fragmentach. Kochanowski w przeciwieństwie do wielu poetów, którzy pragną zostawić potomnym szczegóły swej biografii (tak np. Horacy, Owidiusz czy Janicjusz), nie pozwala czytelnikom dowiedzieć się zbyt wiele²⁰, poezja ma być jego portretem, ale nie – jak u Lucyliusza – malowidłem wotywnym ukazującym konkretne zdarzenia, por. wersy 4–6 z fraszki III 64:

Zda mi się, że maluję swój obraz właściwy,
 Który między biskupy zawieszę zacnymi,
 Nie wsiami świata znaczny, ale rymy swymi.

Trochę nawet dziwnym portretem, gdyż nie widać na nim rysów twarzy, por. wersy 59–62 z *Marszałka*:

[...] a to masz rym k'temu
 Który ja myślę podać wiekowi przyszłemu
 Za swój właściwy wyraz, skąd mam być znajomy,
 Jako mi Muza tuszy, choć w twarz nieznajomy.

¹⁹ W świetle tego podstawowego ustalenia Tadeusza Sinko i bardzo przecież wyraźnej deklaracji poety, że wkłada do fraszek „tajemnice swoje”, rozdział pt. „*W które ja wszystkie kładę tajemnice swoje*”. *Fraszki a tajemnica poetycka humanistów* wspomnianej już książki Jörga Schultego *Jan Kochanowski i renesans europejski* (s. 60–111) nie wnosi nic ani do interpretacji fraszki III 29, ani do zrozumienia twórczości Kochanowskiego i jego myślenia o poezji. Nie był wzorem dla tej fraszki epigramat IX 191 z *Antologii palatyńskiej* (s. 60–61), ani żaden inny przywoływany przez autora tekst. Zgromadzone w tym rozdziale fragmenty dzieł twórców epoki renesansu (niestety sporo i tam, i w całej książce, błędów w przekładach z greki i łaciny, a „szaleństwo katalogowania” prowadzi do zupełnych nieporozumień, jak w przypadku *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa na s. 107) dotyczą zupełnie innego zagadnienia – mówią nie o tajemnicach osobistych, lecz o tajemnicach metafizycznych, jakie od najdawniejszych czasów miały ukrywać się w poezji. Przekonanie takie wywodzi się z bardzo starej tradycji alegorycznego interpretowania poematów Homera (objaśniano w ten sposób Homerowe obrazy bogów i sceny z ich udziałem), którą w II w. przed Chr. rozwinęła pozostająca pod wpływem stoików szkoła pergameńskich gramatyków. Metodę podjęli potem neoplatonicy, trafiła do komentarzy bizantyjskich, a w szerszym zastosowaniu – do całej poezji i mitologii pogańskiej – bardzo się przydała chrześcijańskim autorom rzymskiego Zachodu i stąd przejęła ją średniowiecze i renesans.

²⁰ Por. T. Sinko, *op. cit.*, s. XXXV: „Mieszcząc jednak we *Fraszkach* obraz całego swego życia, starał się poeta równocześnie o to, aby uniknąć wrażenia – wyznań, autobiografii. W tym celu ubierał osobiste przeżycia w odpowiednie motywy starożytne, a nadto zataił ich wzajemny związek przez zupełne pomieszanie utworów, pochodzących z rozmaitych czasów”. Ukrywa też Kochanowski w drukowanej redakcji elegii włoską lokalizację swego romansu z Lidią, zob. Z. Głombiowska, *Elegie łacińskie Jana Kochanowskiego. Dwie wersje*, Warszawa 1981, s. 64.

Są naturalnie i wśród fraszek wiersze wyraźnie autobiograficzne (np. III 1 *Do gór i lasów*; III 37 *Na dom w Czarnolesie*), są takie, których adresatów czy bohaterów znamy z imienia i nazwiska (np. I 26; I 45; II 26; II 34), czasem również z piastowanej godności (np. III 69; imiona, nazwiska, urzędy najczęściej jednak w tytułach lub tekście epitafiów), ale ilu adresatów i bohaterów, wskazywanych imionami (np. I 25 *Na Konrata*; I 28 *O Jędrzeju*; I 29 *Do Józta*; I 94 *Do Pawła*), nazwami urzędów (np. III 43 *Do wojewody*; III 60 *Do starosty*) czy innymi określeniami (np. II 13 *Do przyjaciela*; I 6 i I 75 *Na hardego*; I 52 *Na gospodarza*; II 23 *Do gospodarza*; II 87 i III 36 *Do doktora*) nie da się w ogóle zidentyfikować? Czy powtarzające się imiona oznaczają te same, czy raczej inne postaci (np. II 36 i II 40 *Do Wojtka*; I 10 i III 23 *Do Pawła*)? Czasem postaci o różnych imionach zdają się być do siebie podobne (II 62 *Do Stanisława* i III 42 *Do Pawła*). A kim byli przyjaciel z fraszki II 78 i družba z fraszki II 104? Cóż wiemy o kobietach nazywanych po imieniu (np. I 69 i III 44 *Do Kachny*; II 66 *Do Hanny*; II 77 *Do Anny*; III 19 *Do Reiny*) i o tych, które imion nie mają (np. I 67 *Do gospodyniej*)? Adresatki fraszek I 13 i I 19 z tytułem *Do paniej* są chyba zupełnie różne, a niekiedy wiersze kierowane do dziewcząt o różnych imionach zdają się jednak sobie jakoś odpowiadać (por. I 5 *O Hannie* i II 2 *Do Jadwigi*; por. też np. I 18 i II 77). Są też oczywiście pośród fraszek utwory, z których poznajemy postawę poety, pewne zasady, jakimi kierował się w swej twórczości i przede wszystkim w życiu, jak patrzył na człowieka i świat, co cenił i co lekcewał (por. np. II 1; II 29; II 99; III 23; I 3, I 101, III 81, III 84; II 48). To fraszki „stateczne”, ale ileż jest takich, w których słycharz śmiech „fraszkopisa”, które ujawniają jego poczucie humoru! Tylko znowu zazwyczaj nie wiemy, czy opowiadane anegdoty to zdarzenia prawdziwe (np. I 58 *O prałacie*; III 15 *Do opata*) i kogo dotyczą. A przede wszystkim nie skonkretyzujemy zdarzeń, jakie wpływały na nastrój poety (por. np. II 80; II 100), nie wyczytamy z nich jego niepowodzeń, zawiedzionych ambicji i nadziei, nie uporządkujemy miłosnych przeżyć. I właśnie przed próbą odkrycia tych tajemnic ostrzega Kochanowski we fraszce III 29, kto taką próbę podejmie, zabłąka się w labiryncie i nie znajdzie wyjścia (w. 8–14)²¹.

Nawiązuje tu naturalnie poeta do znanego mitu o labiryncie wzniesionym na Krecie przez ateńskiego architekta Dedala, by ukryć tam potwora Minotaura, hańbę rodziny króla Minosa (to dlatego Minotaur w emblemacie Alciatusa może symbolizować tajemnicę wojskową, której nie wolno ujawnić²²). Minotaurowi dawano na pożarcie chłopców i dziewczęta – musieli ich co roku przysyłać jako daninę pokonani przez Minosa Ateńczycy. W końcu Tezeuszowi, który dobrowolnie przybył z kolejną grupą ateńskiej młodzieży na Kretę, udało się zabić Minotaura i dzięki ofiarowanemu przez Ariadnę kłębkowi nici wydostać się z labiryntu (por.

²¹ Por. T. Sinko, *op. cit.*, s. XXXV: „Przed przywracaniem porządku genetycznego i odtwarzaniem przeżyć np. miłosnych sam ostrzegł przyszłych objaśniaczy, pisząc (*Do fraszek* III 29): «Obrabliby się [...]»”.

²² Por. J. Schulte, *op. cit.*, s. 63.

np. Ovid. *Her.* 10, 69–72; 101–104; Plutarch *Thes.* 15 nn.; u Plutarcha bogaty zestaw różnych wariantów mitu). To najbardziej popularna część tej historii.

Owidiusz w *Metamorfozach* opowiada o genezie labiryntu i opisuje, także przez porównanie do krętego biegu rzeki Meander, jego zakłamaną budowę (VIII 155–168):

Creverat obprobrium generis, foedumque patebat
 Matris adulterium monstri novitate biformis.
 Destinatus hunc Minos thalamis removere pudorem,
 Multiplicique domo caecisque includere tectis.
 Daedalus ingenio fabrae celeberrimus artis
 Ponit opus; turbatque notas, et lumina flexum
 Ducit in errorem variarum ambage viarum.
 Non secus ac liquidus Phrygiis Maeandros in arvis
 Ludit, et ambiguo lapsu refluitque fluitque,
 Occurrensque sibi venturas aspicit undas,
 Et nunc ad fontes, nunc ad mare versus apertum
 Incertus exercet aquas: ita Daedalus implet
 Innumeras errore vias, vixque ipse reverti
 Ad limen potuit; tanta est fallacia tecti.

Wspomina też o pomocy Ariadny (w. 172–173): „utque ope virginea nullis iterata priorum / ianua difficilis filo est inventa relecto”, a podkreśleniu nieprzebytej zawilności labiryntu jeszcze bardziej niż meandrujące dzięki powtórzeniom i rytmowi heksametru porównanie służy u Owidiusza stwierdzenie, że nawet sam budowniczy z trudem znalazł drogę do wyjścia: „ita Daedalus implet / innumeras errore vias, vixque ipse reverti / ad limen potuit”.

U Kochanowskiego Dedal nie może trafić „do wrót” i musi posłużyć się skrzydłami. Powszechnie znana opowieść o Dedalu mówiła o jego ucieczce na skrzydłach, ale nie z labiryntu, tylko z Krety – tak zaczyna tę historię Owidiusz w *Metamorfozach* (VIII 183–187):

Daedalus interea Creten longumque perosus
 Exilium tactusque loci natalis amore,
 Clausus erat pelago. »terras licet« inquit »et undas
 Obstruat: at caelum certe patet. ibimus illac.
 Omnia possideat, non possidet aera Minos«.

Istniała też jednak inna wersja mitu – to Dedal miał podsunąć Ariadnie sposób uratowania Tezeusza za pomocą nici (por. Verg. *Aen.* VI 28–30: „magnum reginae sed enim miseratus amorem / Daedalus ipse dolos tecti ambagesque resolvit / caeca regens filo vestigia”) i za tę zdradę zamknął go Minos pod strażą w labiryncie. Szeroko opowiada o tym Serwiusz w komentarzu do *Eneidy* (ad VI 14): „sed tertio anno Aegei filius Theseus missus est, potens tam virtute quam forma. qui cum ab Ariadne regis filia amatus fuisset, Daedali consilio labyrinthi filo iter

rexit et necato Minotauro cum rapta Ariadne victor aufugit. quae cum omnia factione Daedali Minos deprehendisset effecta, eum cum Icaro filio servandum in labyrinthum trusit. sed Daedalus corruptis custodibus vel, ut quidam tradunt, ab amicis sub faciendi muneris specie, quo simulabat posse regem placari, ceram et linum accepit et pennas, et inde tam sibi quam filio alis inpositis evolavit²³.

Kochanowski zna naturalnie i *Metamorfozy*, i *Eneidę* wraz z komentarzem Serwiusza. Jego wizja labiryntu, wyraźnie na tych dwóch podstawowych źródłach oparta²³, trochę się jednak od nich różni. Labirynt z fraszki III 29 jest bardziej skomplikowany, bardziej zawity niż ten kreteński (Kochanowski amplifikuje jego zawilść, by ostrzeżenie stało się bardziej przekonujące) – nie pomoże tu żadna Ariadna, ani żaden kłębek nici, a Dedal musi wylecieć na skrzydłach, nie dlatego, że wyjścia pilnują strażnicy Minosa, ale dlatego, że nie umie znaleźć drogi. A z drugiej strony to oczywiście ten sam mityczny labirynt, ten sam, w którym trzyma się „rogatego chłopobyka”, Minotaura. Wersy 11–14 fraszki III 29 nie uprawniają więc do utożsamienia twórcy *Fraszek* z Dedalem, nie są porównaniem poety do mitycznego cieśli, one tylko unaoczniają stopień skomplikowania dróg w Minotaurowym więzieniu²⁴.

Należy teraz wyraźnie odpowiedzieć na pytanie, czy fraszka III 29 deklaruje poeta, że skonstruował zbiór fraszek wedle jakiejś szczególnej zasady architektonicznej, że zastosował w nim jakiś bardzo skomplikowany układ utworów, który dla przyszłego czytelnika może stać się trudną (niemożliwą?) do rozwikłania, ale intrygującą tajemnicą. Podejrzenie takie wydaje się stać w sprzeczności z fraszkami, w których dopuszcza się zarówno linearną lekturę całości zbioru, jak i swobodny wybór zawartych tam wierszy. Najwyraźniej nie ma to wielkiego znaczenia, nie przeszkadza, nie utrudnia właściwego odbioru fraszek. Podejrzenie takie nie powinno również wynikać z fraszki III 29. Nie zniechęca ona przecież do czytania „Fraszek”, nie mówi, że ich lektura to zagłębianie się w niebezpiecznym labiryncie, to próżne „frasowanie głowy”; w labiryncie bez wyjścia znajdzie się tylko ten czytelnik, który spróbuje z fraszek „wyczerpać”, wydobyć „umysł [...] zakryty” poety, to jedynie takiemu zbyt dociekliwemu czytelnikowi fraszki mają powiedzieć, że lepiej zaniechać daremного trudu. A zatem nie chodzi tu o celowo zawikłany układ utworów, o stworzenie kunsztownej, Dedalowej poetyckiej konstrukcji, by poprzez odpowiednie położenie w zbiorze wiersze zyskiwały nowe, szczególne, głębsze znaczenie i ujawniały je przed tym tylko czytelnikiem, który odkryje zasadę budowy labiryntu, lecz o świadome dozowanie wiadomości autobiograficznych, o „zacieranie śladów”, by nie odsłonić zbyt wiele z siebie samego.

²³ Zapewne z Wergiliusza pochodzi synonimiczne traktowanie pojęć labirynt i błąd, por. *Aen.* VI 27: „hic labor ille domus et inextricabilis error”; u Owidiusza jednak nieco inaczej, np. *Met.* VIII 166–167: „ita Daedalus implet / Innumeras errore vias”. Por. też *Pamiętka* 68: „z labiryntowych błędów”. Natomiast zdanie z w. 10 fraszki III 29: „tak tam ścieżki mylnie” dokładnie odpowiada zdaniu Owidiusza (*Met.* VIII 168): „tanta est fallacia tecti”.

²⁴ Inaczej J. Sokolski, *op. cit.*, s. 12.

Kto wbrew ostrzeżeniu poety zechce poznać tajemnice jego życia, zagubi się na ścieżkach, które sam sobie będzie próbował wytyczyć, i ani przewodniej nici, ani rozwiązania nie znajdzie²⁵.

A jednak założenie, że *Fraszki* jako zbiór mają strukturę labiryntu, okazywało się pociągające²⁶. Istotę domniemanej budowli powinna zatem wyjaśniać przede wszystkim matematyka, liczba. Pomysł, że w zbiorze nienumerowanych utworów trzeba kierować się właśnie liczbą, wydaje się przemyślnym odsłonięciem „masującego zabiegu” poety, pierwszym krokiem do wnętrza labiryntu²⁷. Numerologiczne (i etymologiczne) kombinacje doprowadziły do przyznania szczególnego znaczenia w zbiorze fraszkom o lipie (II 6, III 6 i III 7, wszystkie z tytułem *Na lipę*), skojarzyły z nimi fraszkę III 14 *Do poetów* i III 37 *Na dom w Czarnolesie* oraz imię Hanny (por. fraszkę I 5 i Pieśń II 2; także fraszki I 9, I 12, I 62, II 66)²⁸. Lipę właśnie i centaury Chirona, syna nimfy o imieniu Philyra (wyraz ten w języku greckim oznacza lipę), którego postać pojawia się we fraszce III 14, uznano za centrum fraszkowego labiryntu²⁹. Czy wyjaśniło się w ten sposób, dzięki liczbie i etymologii, coś z tajemnic poety? Można chyba odnieść wrażenie, że nie bardzo.

O wiejskiej siedzibie poety i o lipie wiedzieli przyjaciele (por. A. Trzeciecki, *Silv.* II 2, 39–50), a i przed najzwyczajszym nawet czytelnikiem nie ukrywa przecież Kochanowski swego przywiązania do Czarnolasu (por. III 37), otwarcie opowiada we fraszkach i pieśniach o ulubionym drzewie. Stąd też cała tradycja poezji polskiej od Andrzeja Trzecieckiego wiąże postać poety z lipą i czarnoleskim dworkiem³⁰. Co do Hanny zaś, sam Kochanowski połączył to imię ze swym domem i lipą w pieśni II 2 (w. 5 i 21–28). Nie wiadomo jednak, kto kryje się za tym imieniem, i nie wiadomo, czy Hannę z pieśni II 2 możemy utożsamić z Hanną z pieśni VI z *Fragmentów* i z fraszki I 5 ani czy inne fraszki, w których pojawia się imię Hanny, odnoszą się do tej samej osoby.

Metoda numerologiczna nie odsłania więc ani nowych faktów, ani nowych znaczeń, co nie wyklucza, że mógł Kochanowski bawić się jakimiś kombinacjami liczbowymi przy komponowaniu *Fraszek* i wybieraniu miejsca w księgach dla poszczególnych utworów. Trzeba by to jednak potwierdzić innymi przykładami

²⁵ J. Pelc, *Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*, Warszawa 2001, s. 368–369 nie wypowiada się w tej sprawie jednoznacznie – to objaśnia motyw labiryntu we fraszce III 29 jako „porównanie zgłębiania tajników dzieła poety z poruszaniem się w sławnym Labiryntcie” (s. 368), to twierdzi, że Kochanowski „z «Labiryntem» porównał swe dzieło, a samego siebie jako twórcę peryfrastycznie określił jako «cieśbę», budowniczego tegoż «Labiryntu», czyli jako Dedala” (s. 369). Wywód o dwóch możliwych drogach wychodzenia z Labiryntu (s. 369) zupełnie do odrzucenia.

²⁶ Zob. np. J. Sokolski, *op. cit.*, s. 8–40; J. Salamon, *Latarka Gombrowicza albo żurawie i kolibry*, Wrocław 1991 oraz *Cztery godziny albo zegar „Dziadów”*, Kraków 1999, s. 9–32; J. Schulte, *op. cit.*, s. 232–241, 252–258.

²⁷ J. Sokolski, *op. cit.*, s. 20.

²⁸ *Ibidem*, s. 37–40; 42 i nn.

²⁹ *Ibidem*, s. 84–85.

³⁰ Por. np. Juliusz Słowacki, *Beniowski* V 149 nn.; Cyprian Kamil Norwid, *Moja piosnka* (I) w. 40; Julian Tuwim, *Rzecz czarnoleska*; Marian Hemar, *Ostatni tren*.

(niepokoi też trochę wliczanie epigramatu z karty tytułowej) albo odnaleźć podobną zasadę w innych zbiorach poety.

Wróćmy jeszcze do lipy. W pieśni II 2 połączona została z „niskimi progami” (w. 21) i ścianami domu poety (w. 25) i jak te ściany personifikowana, bo i dom, i lipa wyglądają przyjazdu gościa. W pieśni II 7 bardziej zwyczajnie – pod lipą stawia się stół, by gospodarz–poeta (w. 9–12) mógł pracować ukryty w cieniu przed letnim upałem.

Lipa w Czarnolesie istniała więc rzeczywiście. Jak poświęcona Dianie sosna nad willą Horacego (*Od.* III 22, 5–8), jak dąb nad źródłem Banduzji (*Hor. Od.* III 13, 13–16), jak dęby w Sabinum (*quercus et ilex*), których żołędzie karmią trzodę, a cień miły jest właścicielowi (*Hor. Epist.* I 16, 9–10: „si quercus et ilex / multa fruge pecus, multa dominum iuvat umbra”)³¹. W poezji utrwalił jej istnienie nie tylko Kochanowski, ale i – jak wspomniano wyżej – Andrzej Trzcieski w zwróconej do Kochanowskiego, *ad [...] poetarum in Polonia principem*, sylwie, w której nie pominął nawet owego stołu spod drzewa (*Silv.* II 2, w. 41–50):

Te quoque Sarmaticum, Cochanovi culte, Tibullum
 Vitae idem afflavit liberioris amor.
 Hic nulla ambitio, magnis quae regnat in aulis,
 Nulla superbarum te sitis urit opum.
 Rura placent gelidumque nemus placidique recessus
 Nympharum ad fluvii lene sonantis aquas
 Et patrii reditus non invidiosus agelli
Mensaque sub philyra structa sine arte tua.
 Tum somni faciles, animum non urgeat ullis
 Cum spes atque metus sollicitudinibus.

Życie na wsi, na jakie zdecydował się Kochanowski, to wybór wolności i niezależności, w przeciwstawieniu do dworskich ambicji i pożądania bogactw; piękno przyrody i skromne utrzymanie, chłodny gaj, delikatnie szumiąca rzeka, ustronia nimf, zadowolenie z plonów, które daje ojcowskie pole, i prosty stół pod lipą zapewniają poczucie szczęścia i sprzyjają twórczości poetyckiej (*Silv.* II 2, 33–36). Lipę określa Trzcieski zaimkiem *tua*, podkreślając najwyraźniej szczególną więź Kochanowskiego z tym drzewem, szczególne do niego upodobanie. Pozostałe elementy to naturalnie tradycyjny *locus amoenus*, który można kojarzyć z poezją bukoliczną, elegijną i Horacjańską (por. np. *Od.* I 1, 30–32: „me gelidum nemus / Nympharumque leves cum satyris chori / secernunt populo”).

Najbardziej znana z wierszy Kochanowskiego o lipie fraszka II 6 śławi drzewo o rozłożystej koronie (w odróżnieniu od innych drzew, por. w. 3–4) jako źródło cienia nawet w południe, pachnące ulubionym przez pszczoły kwiatem. Pod lipę

³¹ Naprawdę istniał też platan w posiadłości Atediusa Meliora (*Stat. Silv.* II 3) czy nieokreślone drzewo wewnątrz domu Maniliusza Wopiska w Tibur (*Stat. Silv.* I 3, 59–63). Por. też np. Mart. IX 61 o platanie posadzonym przez Cezara w jakiejś willi koło Tartessus w Hiszpanii.

dociera z pola chłodny powiew wiatru, śpiewają tam ptaki, szept liści przynosi sen. Nadał poeta wierszowi kształt zaproszenia do odpoczynku wypowiedzianego przez samą lipę, a kierowanego do „gościa”, przybysza czy przechodnia, w każdym razie kogoś obcego, skoro w wersie 11 mowa o panu, czyli gospodarzu Czarnolasu.

Dużo podobnych zaproszeń w epigramatach *Antologii greckiej* – por. np. IX 313, 314, 315, X 12, XVI 11, 12, 13, 227, 228, ewent. jeszcze IX 333. Pojawiają się tam różne drzewa – laur, topola, platan, sosna, jałowiec (ἄρκυθος)³², wiąz (jeśli w epigramacie XVI 228 przyjąć koniekturę Jacobsa ὑπὸ τὰν πετελέαν, w rękopisie bowiem ὑπὸ τὰν πέτραν – pod skałą), zazwyczaj rosną gdzieś z dala od ludzkich domostw i swego cienia użyczają zmęczonym upałem wędrowcom (tylko w epigramacie IX 314 sad czy ogród); pod drzewem bije źródło albo płynie strumień, dociera tam powiew wiatru, odzywa się głos cykad, dźwięk fujarki albo lekki szum trzciny, który zachęca do snu; podmiotem mówiącym jest w tych epigramatach czasem bóstwo – Hermes jako opiekun podróżnych (IX 314) lub Pan jako bóg lasów i gór, trzód i pasterzy (XVI 12 i 13)³³, czasem wskazany z imienia człowiek, czasem sami wędrowcy, niekiedy, jak w epigramacie IX 313 i X 12 nie da się tego podmiotu ustalić. Drzewa (orzec, grusza, winorośl) przemawiają raczej w innej odmianie epigramatu greckiego – wtedy, gdy skarżą się na połamane gałęzie czy oberwane przez złodziei owoce (np. IX 3, IX 78, IX 79; por. przypisywany Owidiuszowi poemacik *Nux*) albo gdy się cieszą, że dzięki szczepieniu wydają owoce dobre, słodkie i pachnące (IX 4, IX 6).

A przecież jest jeszcze grecka i rzymska poezja bukoliczna. Tu także pewna różnorodność drzew – u Teokryta pasterze zachwycają się szumem pinii (*Id.* 1, 1), chronią się przed słońcem w cieniu tamaryszków (*Id.* 1, 13), wiązów i dębów (*Id.* 1, 21–23), u Wergiliusza takimi drzewami są buki (*Ecl.* 1, 1; 2, 3), wiązy i leszczyna (*Ecl.* 5, 3), dąb (*Ecl.* 7, 1), ale cienia dostarcza też grotła obrośnięta dziką winną latoroślą (*Ecl.* 5, 7), a szczególną rolę ma wierzba, w której usypiająco brzęczą pszczoły (*Ecl.* 1, 51–55)³⁴.

I jest liryka Horacjańska. Cień drzewa czy krzewu (jeżówka, winorośl, sosna, topola, platan), trawa, czasem strumień i kwiaty to sceneria biesiad, które w odach bywają przykładem różnych ludzkich upodobań (por. *Od.* I 1, 19–22) lub umiejętności korzystania z szybko upływającego życia (por. *Od.* II 3, 9–16), czasem zaś ilustrują sztukę poprzestawania na małym (por. *Od.* I 38). Raz tylko w odzie II 7 w obrazie biesiady z odzyskanym po latach przyjacielem spotykamy wzmiankę o laurze (w. 18–20):

³² *Słownik grecko-polski* Z. Abramowiczówny podaje również znaczenia *cedr fenicki* lub *cedr ciernisty*.

³³ W takich właśnie miejscach, nad wodą i pod drzewami ustawiano posąжки bóstw, zob. np. Platon, *Phaedr.* 229 A–230C; Theocr. *Id.* 1, 21–23; *Anth. Palat.* X 12; por. T. Zieliński, *Religia starożytnej Grecji. Zarys ogólny. Religia hellenizmu*, Wrocław 1991, s. 43–44.

³⁴ Te same drzewa spotkamy też w bukolikach Kalpurniusza i Nemezjanusa, w poemaciku *Copa* zaś karczmarza zachęca podróżnego, by odpoczął w cieniu winnej latorośli (w. 31): „hic age pampinea fessus requiesce sub umbra”.

Longaque fessum militia latus
 Depone sub lauru mea nec
 Parce cadis tibi destinatis.

Nowsze komentarze widzą w tym po prostu drzewo³⁵, starsze kojarzą ten fragment z wewnętrznym ogrodem lub dekoracją domu miejskiego³⁶.

Wszystkie te teksty, greckie i rzymskie, stanowią tło dla fraszki II 6. Nie ma żadnych podstaw, by – jak to proponuje Jörg Schulte³⁷ – za konkretne źródło uznać epigramat IX 313, w którym zresztą nie laur zaprasza do spoczynku, lecz nieokreślony podmiot. Przywołanie zaś jako drugiego źródła Horacjańskiej ody II 15 i komentarza Dionizego Lambinusa to już tylko smutny błąd – Autor najwyraźniej nie rozumie ani utworu Horacego, ani objaśnienia Lambinusa. Przytoczony w przypisie 8 (s. 153) fragment komentarza: „Lauri non numerantur in arboribus umbriferis, neque vel ramos habent ita explicatos, vel frondeis ita densas, ut earum umbra solis ardorem arcere possit. verum tamen tantus est (inquit Hor.) hominum luxus, tam inusitatae deliciae, tantum denique novarum, et exquisitarum voluptatum studium, ut etiam lauri arte adhibita frondibus silu-escant, latissimeque ramos suos diffundant ad excludendos ardores” należy przetłumaczyć: „Laury nie należą do drzew dających cień, ani bowiem gałęzi nie mają tak rozłożystych, ani liści tak gęstych, by ich cień mógł powstrzymać żar słońca. Lecz taki jest (mówi Horacy) ludzki zbytek, tak niezwykle przyjemności, takie wreszcie pragnienie nowych i wyszukanych rozkoszy, że nawet laury dzięki zastosowaniu sztuki [ogrodniczej] bujnie rozwijają liście i gałęzie swoje bardzo szeroko wyciągają dla powstrzymania gorąca”³⁸.

Oda II 15 istotnie – jak pisze Lambinus – jest w całości krytyką zmian, jakie następują w społeczeństwie rzymskim, a przede wszystkim w krajobrazie i rolnictwie italskim – miejsce pól uprawnych coraz bardziej zajmują wille ze sztucznymi

³⁵ Zob. np. H. P. Syndikus, *Die Lyrik des Horaz*, t. 1, Darmstadt 1972, s. 384: „Sogar ein so persönlich scheinender Zug wie Horazens Lorbeerbaum, unter dessen Schatten der Freund Platz nehmen soll, ist ein allgemeiner Zug; im Süden lagert man sich wegen der Hitze im Baumschatten”.

³⁶ I. G. Orellius objaśnia wyrażenie *sub lauru mea* jako *in domo urbana*, przywołując Verg. *Aen.* II 512–514 (Q. Horatius Flaccus, rec. Io. G. Orellius, t. 1, Berlin 1886⁴, s. 251), a można by dodać jeszcze *Aen.* VII 59–60. Komentarz zaś Kiesslinga-Heinzego odrzuca hipotezy, że chodzić może o ogród w Sabinum, a tym bardziej o laur poetycki Horacego, domyśla się po prostu za tym wyrażeniem ozdobienia domu laurowymi gałązkami i przytacza Iuv. 6, 79; 10, 65; Tac. *Ann.* XV 71 (Q. Horatius Flaccus, *Oden und Epoden*, red. A. Kiessling, R. Heinze, Berlin 1917, s. 207). Zob. też Plin. *NH* XV 127.

³⁷ *Op. cit.*, s. 152–153.

³⁸ Komentarz Kiesslinga-Heinzego, zwracając chyba uwagę na przymiotnik *spissa*, pisze o nierównomiernym cieniu laurów: „der Lorbeer gibt unverhältnismässig dichten Schatten” (*ed. cit.*, s. 237) i przytacza Pliniusza XVII 88 i *Georgiki* II 19. U Wergiliusza „wielki cień lauru” jest chyba tylko wynikiem zamiaru wyrazistego przeciwstawienia młodego pędu i dojrzałego drzewa (*Georg.* II 18–19): „etiam Parnasia laurus / parva sub ingenti matris se subicit umbra”. Natomiast Pliniusz pisze już może o laurach bujniejszych dzięki sztuce ogrodniczej (*NH* XVII 88): „eaedem [umbræ] enormes cerasis, lauris”.

jeziorami i parkami, w których rosną kwiaty i ozdobne, nie dające owoców drzewa i krzewy – platany, mirty i właśnie laury. Zamiast zboża, oliwy i wina – miłe zapachy i cień. Z pewnością więc nie wzmianka o laurach w odzie II 15 stanowiła inspirację dla Kochanowskiego we fraszce II 6³⁹.

Z epigramatów greckich zaś należałoby wskazać (raczej zresztą jako paralele, nie jako źródła) przede wszystkim te, w których spotykamy motyw usypiającego szumu trzciny (XVI 12 i 13) czy głosu cykad (XVI 227), z bukolik Wergiliusza fragment o sprowadzającym sen brzęczeniu miododajnych pszczoł w kwiatkach wierzby (I 1, 53–55):

Hinc tibi quae semper vicino ab limite saepes
Hyblaeis apibus florem depasta salicti
Saepe levi somnum suadebit inire susurro.

Niezależnie jednak od tych analogii fraszka II 6 jest po prostu pięknym obrazem polskiego lata⁴⁰.

We fraszce II 6 lipa zachęcała tylko do odpoczynku, we fraszce III 6 – jak nie bez rzeczywistej czarnoleskiej inspiracji w sylwie Trzecieckiego – cień drzewa jest miejscem twórczości poetyckiej.

Muzy zawsze wyobrażano sobie na tle przyrody, opowiadano o ich źródłach i grotach. Hezjod ukazuje je na szczycie Helikonu, jak tańczą wokół źródła i ołtarza Zeusa (*Theog.* 2–8); u Teognisa Muzy są uwieńczone fiołkami (w. 250), u Propercjusza Helikon okrywa miękkie, łagodne cień drzew (III 3, 1–2: „visus eram molli recubans Heliconis in umbra, / Bellorophonte qua fluit humor equi”), ścieżki porośnięte są mchem (III 3, 26), Muzy zbierają bluszcz i splatają wieńce z róż (III 3, 35–36). Gaj symbolizuje wtajemniczenie w sztukę poetycką o określonych cechach (Prop. III 1, 1–2: „Callimachi manes et Coi sacra Philitae, in vestrum, quaeso, me sinite ire nemus”) albo – bardziej ogólnie – chłodny gaj, w którym lekko tańczą Nimfy z Satyrami, jest po prostu symbolem poetyckiego powołania (Hor. *Od.* I 1, 30–32: me gelidum nemus / Nympharumque leves cum Satyris chori / secernunt populo”), Horacjańska poezja powstaje bowiem „w cieniu”, „sub umbra” (*Od.* I 32, 1–4), woda i gęste liście drzew tworzą sławę poety (IV 3, 1–3, 10–12). To ledwie kilka swobodnie dobranych przykładów. A przecież i w bukolice pasterze nie tylko chronią się w cieniu przed południowym słońcem i śpią jak w poemacie *Culex* (w. 157–160), ale pod drzewami grają i śpiewają (por. np. Theocr. *Id.* 1, 12–14, 21–23; Verg. *Ecl.* 1, 1–2; 2, 3–5; 5, 1–3; 7, 1 i nn.; Calp. 1, 8 i nn.; 2, 4–7; 4, 1–8; Nem. 1, 1 nn.), a drzewa i cała przyroda reagują na pieśń (np. Verg. *Ecl.* 6, 27–28; 10, 8; Calp. 2, 9 i nn.). W cieniu wreszcie, *in umbra*, zasiada

³⁹ Nie szukał też, co oczywiste, Kochanowski inspiracji dla fraszki II 6 w *Collatio laureationis* Petrarcki (zob. J. Schulte, *op. cit.*, s. 153).

⁴⁰ To jeden z tych wierszy, którymi Kochanowski zdecydowanie przełamuje stereotyp zimnej Sarmacji. Por. S. Zabłocki, *Od prerenesansu do oświecenia. Z dziejów inspiracji klasycznych w literaturze polskiej*, Warszawa 1976, s. 123.

się do uczonej rozmowy jak w *Fajdroście* Platona (229 b, 230 b–c), jak w dialogu Cycerona *De legibus* (II 3, 7): „considamus hic in umbra atque ad eam partem sermonis, ex qua egressi sumus, revertamur”.

Adresat fraszki III 6, nazwany „uczonym gościem” (w. 1), może sam Kochanowski, chroni się w chłodnym cieniu lipy, zamiast konwencjonalnego źródła czy strumyka – dzban wina, oziębiony w studni (por. *Pieśń* II 7, 5 i nn.). I lutnia, a więc pieśń, poezja. Wersy 5–6 odwołują się do antycznego obyczaju składania ofiar nimfom, które mieszkają w źródłach (najady), drzewach (driady i hama-driady) i górach (oready) – bywały to ofiary ze zwierząt, owiec i kóz, ale częściej zapewne właśnie ofiary płynne z mleka, oliwy, także wina, z kwiatów⁴¹. Lipa czarno-leska woli wiersz (w. 7–9):

Ale mię raczej daruj rymem pochwalonym,
Co by zazdrość uczynić mógł nie tylko płonym,
Ale i płodnym drzewom [...]

Słownik polszczyzny XVI wieku (t. 25, s. 182) przyznaje imiesłowowi *pochwalony* w tym jedynym przypadku funkcję czynną i znaczenie: *chwalący, pochwalny*. Lipa zatem domaga się pochwały w wierszu i chciałaby dzięki tej pochwie obudzić zazdrość innych drzew, nawet drzew owocowych. Ale jest i druga przyczyna prośby o wiersz – oto drzewa są wrażliwe na poezję, a dowodem lasy, które „skaczą”, tańczą czy przynajmniej schodzą się na dźwięk pieśni Orfeusza (w. 10)⁴².

Drzewa najślawniejsze w micie i poezji starożytnej to oliwka ofiarowana ludziom przez Atenę podczas sporu z Posejdonem o miasto Ateny (Hdt. VIII 55; Apollod. III 14, 1; Paus. I 27, 2 i I 24, 3 i 5; Verg. *Georg.* I, 18–19: „oleaeque Minerva / inventrix”; Ovid. *Met.* VI 80–82) i palma na Delos, pod którą Leto wydała na świat Apollona (zob. np. Theogn. 5–10; *Hom. hymn. Ap.* 14–18; 115–119); to zapewne do tej właśnie palmy porównywał Odys Nauzykaę (*Hom. Od.* VI 162 i nn.). Tę tradycję zbiera i poszerza o dąb Mariusza Cyceron w *De legibus*. Dzieło jest dialogiem, rozmowę prowadzą bracia Cyceronowie, Marek i Quintus, i przyjaciel Marka, Atticus. Rozmowa toczy się w gaju w Arpinum, ojczystej posiadłości Cyceronów. Attyk spostrzega stary dąb i pyta, czy to ten sam dąb Mariusza, o którym Marek opowiadał w poemacie *Marius*. Quintus zapewnia, że dąb dzięki

⁴¹ Por. *Hom. Od.* XIII 349–350; XVII 240–243; Menan. *Dysc.* 36–39; 50–51; Theocr. *Id.* 5, 11–12; 53–54; 139–140; 148–149; Longus II, 30–31; Hor. *Od.* III 13, 1–5. We fraszce III 6 nie chodzi więc oczywiście o liście winnej latorośli czy oliwnego drzewa, lipa nie mówi tu o roślinach opiekowanych w wierszach Petrarcki i słowa jej nie mają też żadnego związku z sonetem Ariosta (zob. J. Schulte, *op. cit.*, s. 154–155).

⁴² Por. Verg. *Georg.* IV 510; Ovid. *Met.* X 86–105 (na długiej liście schodzących się do Orfeusza drzew nie zabrakło tu i lip – w. 92). Co do czasownika „skrzypie” warto może zauważyć, że o ile *Lexicon* Mączyńskiego nie znajduje polskiego odpowiednika dla rzeczownika *lyra* (k. 202), o tyle Cnapius podaje po prostu: *lyra* – skrzypce, lutnia; *lyricen* – skrzypek, lutnista; *lyricus* – skrzypcowy.

poezji jego brata zyskał nieśmiertelność i okoliczni mieszkańcy będą zawsze pokazywać jakieś drzewo jako dąb Mariusza (I 1, 1–3):

Att. Lucus quidem ille et haec Arpinatium quercus agnoscitur saepe a me lectus in Mario. Si manet illa quercus, haec est profecto; etenim est sane vetus. *Quint.* Manet vero, Attice noster, et semper manebit; sata est enim ingenio. Nullius autem agricolae cultu stirps tam diuturna quam poetae versu seminari potest. *Att.* Quo tandem modo, Quinte, aut quale est istuc, quod poetae serunt? mihi enim videris fratrem laudando suffragari tibi. *Quint.* Sit ita sane; verum tamen, dum Latine loquentur litterae, quercus huic loco non deest, quae Mariana dicatur, eaque, ut ait Scaevola de fratris mei Mario,

Canescet saeclis innumerabilibus;

nisi forte Athenae tuae sempiternam in arce oleam tenere potuerunt, aut, quod Homericus Ulixes Deli se proceram et teneram palmam vidisse dixit, hodie monstrant eandem; multaue alia multis locis diutius commemoratione manent quam natura stare potuerunt. Quare 'glandifera' illa quercus, ex qua olim evolavit

Nuntia fulva Iovis miranda visa figura,

nunc sit haec. Sed quom eam tempestas vetustasve consumpserit, tamen erit his in locis quercus, quam Marianam quercum vocabunt. *Att.* Non dubito id quidem.

Wszystkie te drzewa, nawet jeśli – jak mówi w *De legibus* Quintus – zasiane tylko wierszem poety, były w świecie przedstawionym mitem czy utworu literackiego prawdziwymi drzewami i z prawdziwymi drzewami kojarzy je pamięć potomnych: na Delos można zobaczyć palmę Latony, na ateńskim Akropolu oliwkę Ateny, w Arpinum dąb Mariusza. W Czarnolesie dziś jeszcze – lipę. Może tak samo szukalibyśmy platanu nad strumieniem Ilissos w Atenach albo nad rzeką Mincius buku, pod którym grał na fujarce Tityrus. Natomiast zupełnie inny jest status ontyczny lauru w poezji Petrarcki. To tylko gra słów (Laura – lauro, ale też l'aura i l'auro), tylko metafora (ukochana Laura – laur), tylko symbol poetyckiej sławy (wieniec laurowy), tylko skojarzenie z mitem o miłości Apollona do Dafne, która zmienia się w laur, ulubione odtąd drzewo opiekuna Muz (por. np. *Canz.* 60; 142; 188; 197; 246; 263)⁴³. Nie zmieniają tego statusu w najmniejszym stopniu i te utwory, w których – jak w eklodze 10 *Laurea occidens* – poeta wprowadza elementy lokalizacji owego „drzewa” (w. 20–27):

Verum inter scopulos nodosaque robora quercus
Creverat ad ripam fluvii pulcherrima laurus.
Huc rapior, dulcisque semel postquam attingit umbra,
Omnis in hanc vertor; cessit mea prima voluptas.
Rusticus ardor erat, sed erat gratissimus ardor

⁴³ N. Sapegno, *Francesco Petrarca*, [w:] *Storia della Letteratura Italiana*, red. E. Cecchi, N. Sapegno, t. 2: *Il Trecento*, Milano 1976, s. 144; P. Salwa, K. Żaboklicki, *Historia literatury włoskiej*, t. 1: *Średniowiecze – Renesans – Barok*, Warszawa 2006, s. 97.

Ille mihi insueto, qui me, mortalia prorsus
 Oblitum immemoremque mei, meminisse iubebat
 Hanc unam, curasque et totum huc volvere tempus.

Lipa Kochanowskiego nie ma nic wspólnego ani z takim metaforycznym laurem, ani z innymi drzewami–imionami ukochanych kobiet w erotykach petrarkizujących poetów (tak np. *l'olive*, oliwka Joachima du Bellay, to albo po prostu imię bohaterki i adresatki jego sonetów, albo anagram nazwiska panny de Viole)⁴⁴. Wystarczy przypomnieć tu *Pieśń* II 2, gdzie lipa i Hanna są wyraźnie od siebie wyodrębnione (w. 25–28):

Samy cię ściany wołają
 I z dobrą myślą czekają;
 Lipa stojąc wpośród dworu
 Wygląda cię co raz z boru.

Wróćmy jednak do fraszki III 6. Otóż można się zastanawiać, czy imiesłowowi *pochwalony* z wersu 7 należy jednak przyznać podstawowej, a więc bierniej funkcji i podstawowego znaczenia: *uznany za dobry, o którym wyrażono się z uznaniem*, ewentualnie może lekko zmodyfikowanego znaczenia (bez nacisku na *praeteritum*): *godny pochwały*. Lipa nie domagałaby się wtedy wiersza, który by ją sławił, ale po prostu wiersza dobrego, a zazdrość innych drzew miałby obudzić sam fakt, że taka piękna pieśń ofiarowana została (zamiast oliwy i wina) właśnie jej, lipie.

Za biernym znaczeniem imiesłowu *pochwalony* zdaje się przemawiać sąsiednia fraszka III 7. Podtrzymuje ona motyw wrażliwości drzew na poezję, ale przedstawia sytuację odwrotną niż fraszka III 6, mówi o tym, co dzieje się, gdy lipa zetknie się z marną poezją – oto więdną i opadają jej liście. Adresatem fraszki jest znowu „gość”, chyba ten sam, co we fraszce III 6 „uczony gość”, do którego skierowana była poprzednio prośba o piękny wiersz. Teraz lipa zwraca się do niego ze skargą na „nagłą przygodę”, a winien nieszczęścia jest „zły poeta”, którego naturalnie nie należy utożsamiać z „gościem”–adresatem, i „smród” jego wierszy. Janusz Pelc słusznie domyśla się tu „echa inwektyw Katullusa na grafomanów”⁴⁵. Chodzi o Katullusowe wierszyki 14 i 36, które zdobyły popularność w epoce renesansu i znalazły niejednego naśladowcę, by wymienić tylko Filipa Kallimacha (*Epigr.* 110 *Ad Dindimum*) i Andrzeja Krzyckiego, autora całego cyklu wyśmiewającego wiersze Stanisława Tarły (w edycji Kazimierza Morawskiego IV 36–42). Zdumiewać natomiast musi teza, że fraszka III 7 odwołuje się do tradycji Petrarki, do jego utworów poświęconych śmierci Laury⁴⁶. Jakież związku może mieć dość rubaszny

⁴⁴ Por. J. Schulte, *op. cit.*, s. 154–160.

⁴⁵ Zob. J. Kochanowski, oprac. J. Pelc, Wrocław 1991, s. 112, przypis.

⁴⁶ J. Schulte, *op. cit.*, s. 155–160; naturalnie inspiracji dla nazwania liści włosami (w. 6) nie znalazł Kochanowski w wyrażeniu Petrarki „frondes [...] comantes” (*Ecl.* 10, 384), lecz znał tę metaforę

żart z marnej poezji z metaforami, którymi po łacinie i po włosku Petrarca stara się wyrazić i sam fakt zgonu Laury, i własne załamanie, własną rozpacz na wieść o tym tragicznym zdarzeniu? Oto nieco dłuższy niż przytacza autor tej osobliwej tezy fragment 10 eklogi, w. 383–397:

Pestifer hinc Eurus, hinc humidus irruit Auster;
 Et stratis late arboribus, mea gaudia Laurum
 Extirpant, franguntque truces, terraeque cavernis
 Brachia ramorum, frondesque tulere comantes.
 Hei mihi! quo nunc fessus eam? Quibus anxius umbris
 Recreer? aut ubi iam senior nova carmina cantem?
 Illic notus eram. Quo nunc vagus orbe requirar?
 Quae me terra capit? Potes ad tua damna reverti,
 Infelix, sparsasque solo conquirere frondes,
 Et laceros ramos, et iam sine cortice truncum
 Amplecti, lacrimisque arentia membra rigare?
 Ibis, an ignotas fugies moriturus in oras?
 Infaustum, vivaxque caput! dulcissima rerum
 Spes abiit. Quid vita manes invisā fruenti?
 Quid fragilis, lentusque dolor praecordia versas?

i kilka wersów sonetu 269, 1–4:

Rotta è l'alta colonna⁴⁷ e 'l verde lauro
 che facean ombra al mio stanco pensiero:
 perduto ò quel che ritrovar non spero
 dal borrea a l'austro, o dal mar indo al mauro.

Jak można zestawić wyrażoną metaforycznie myśl o nieśmiertelnym życiu Laury w niebie (laur nie został powalony uderzeniem wiatru, lecz uniesiony przez Boga i choć utracił korę [ciało], żyje posadzony na szczęśliwych łąkach) z utratą liści doznaną przez lipę z powodu cuchnących, złych wierszy?! Znowu fragment 10 eklogi, w. 401–405:

[...] Laurum non Eurus, et Auster,
 Sed superi rapuere sacram et felicibus arvis,
 Inseruere Dei: pars corticis illa caduci
 Opetiit; pars radices vivacior egit,
 Elysiosque novo fecundat germine campos.

i strofy sonetu 337, 5, 9–14:

doskonale z poezji rzymskiej, por. np. Catull. *Od.* 4, 10–12; Hor. *Od.* IV 7, 1–2; I 21, 5; IV 3, 11; Tib. I 4, 30; Prop. III 16, 28; Verg. *Aen.* II 629; VII 59–60; XII 209; Ovid. *Am.* I 7, 54; II 16, 36; *Met.* X 103; XI 46–47; *Her.* 15, 143–144.

⁴⁷ Chodzi o śmierć przyjaciela poety, kardynała Giovanniego Colonny, który zmarł, jak Laura, w 1348 r.

dolce mio lauro [...]

Ancor io il nido di pensieri eletti
posi in quell'alma pianta; e 'n foco e 'n gielo
tremando, ardendo, assai felice fui.

Pieno era il mondo de' suoi onor' perfetti,
allor che Dio per adornarne il cielo
la si ritolse: e cosa era da lui.

Czyżby poezja Petrarcki tak bardzo się zestarzała, że współczesny czytelnik (i badacz literatury) nie potrafi zrozumieć ani jego sztuki, ani świata jego przeżyć i myśli?

Dodajmy, że również wiązanie pozycji tych fraszek o lipie w zbiorze (szósta w drugiej i szósta w trzeciej księdze) z symboliczną dla Petrarcki datą 6 kwietnia nie jest niczym uzasadnione⁴⁸.

Z lipą – ze względu na imię matki centaury Chirona – skojarzono również fraszkę III 14 *Do poetów*⁴⁹. Wiersz jest powitaniem gości, którzy przybyli do Czarnolasu (w. 7 i 12)⁵⁰. Przed imitatorami poezji antycznej otwierała się tu pociągająca możliwość nawiązania do Horacjańskiego Sabinum, do utworów, którymi rzymski poeta zapraszał przyjaciół i które ukazywały uroki tego wiejskiego zakątka (np. *Od.* I 20, III 29; *Sat.* II 6, *Epist.* I 10; I 14; I 16). Gdyby jednak Kochanowski w jakikolwiek sposób z tej paraleli między Czarnolasem i Sabinum skorzystał, stawałby się w stosunku do bądź co bądź kolegów po piórze w roli mistrza nad mistrzami w sztuce poetyckiej i filozofii życiowej. Znalazł więc inne skojarzenie literackie, które pozwalało wykazać się erudycją i jednocześnie wyszukaną grzecznością. Sięgnął do zdarzenia opowiedzianego w tzw. *Argonautykach orfikich* Pseudo-Orfeusza (w. 376–441)⁵¹, poemacie, którego nie potrafimy datować, ale na pewno powstał po *Argonautykach* Apolloniosa z Rodos⁵², może dopiero w V w. po Chr.⁵³ Oto przed wyruszeniem w drogę do Kolchidy Peleus chce jeszcze zobaczyć syna, zaprasza więc Argonautów do grotty Chirona. Centaur wita ich z radością, przygotowuje posiłek z mięsa dzików i jeleni, podaje słodkie jak miód wino. Po uczcie wszyscy wzywają Orfeusza, który jest w poemacie narratorem, do podjęcia współzawodnictwa z Chironem w grze na lirze. Orfeusz, wtedy jeszcze bardzo młody, wzbrania się rywalizować ze starszym. Chiron, by ośmielić gościa, zaczyna grać i śpiewać o walce centaurów z Lapitami i z Heraklesem. Dopiero potem gra Orfeusz i śpiewa o początku świata, bogów i ludzi; drzewa, dzikie

⁴⁸ J. Schulte, *op. cit.*, s. 159–160.

⁴⁹ J. Sokolski, *op. cit.*, s. 78 nn.

⁵⁰ W podobnej sytuacji powstało zapewne śliczne foricinium 89 do Łukasza Górnickiego.

⁵¹ J. Sokolski (*op. cit.*, s. 69) przywołuje ten epizod poprzedzający wyprawę Argonautów, nie wskazuje jednak jego literackiego źródła.

⁵² T. Sinko, *Literatura grecka*, t. 2: *Literatura hellenistyczna*, cz. 1, Kraków 1947, s. 280.

⁵³ *Les Argonautiques Orphiques*, ed. F. Vian, Paris 1987, s. 45–47.

zwierzęta i ptaki spieszą ku grocie. Nie ma w poemacie wyniku rywalizacji, ale jest on oczywisty.

We fraszce Kochanowski jako gospodarz przyjmuje na siebie rolę Chirona. Nie bez zamierzonej i żartobliwej przesady porównuje swój „dom ubogi” z „leśną szopą” centaury, wiejskie, czarnoleskie potrawy z jego „ubogą wieczerzą”. Rzecz ciekawa, że pomija wino, Chiron u Kochanowskiego przyjmuje gości tylko mlekiem i mięsem⁵⁴, a w Czarnolesie oprócz sera i szynki będą „wonne śliwy”, pochodzące na równi z sadu, jak z literatury (por. np. Verg. *Ecl.* 2, 53; Prop. IV 2, 15; An. *Copa* 18 i przede wszystkim słynny obrazek ubogiej gościnności u Owidiusza, *Met.* VIII 675: „Prunaeque et in patulis redolentia mala canistris”, choć imiesłów *redolentia* – pachnące odnosi się tu bezpośrednio do jabłek, nie do śliwek), tak samo literacki jest zresztą i ser (por. np. Verg. *Ecl.* 1, 81; An. *Copa* 17; Ovid. *Met.* VIII 666). Chodziło chyba o to, by przez brak wzmianki o winie obie uczty uczynić jeszcze prostszymi, jeszcze bardziej wiejskimi (wino podali nawet Filemon i Baucis, Ovid. *Met.* VIII 672, 679–680)⁵⁵. Goście Chirona zostają we fraszce prawie zredukowani do „Nauczonego syna pięknej Kallijopy” (w. 4), czyli do Orfeusza, to jego przyjmował Chiron i jemu był rad, dopiero przy wzmiance o wieczerzy okazuje się, że byli tam również inni „cni bohatorywie” (w. 8). Goście czarnolescy to już wyłącznie „zacni poetowie” (w. 7). Nie opowiada naturalnie Kochanowski o muzycznym konkursie, dość wyrazistą aluzją do niego jest tylko wers 14 „Każecieli też zagrać, i na tom ja chciwy”. I we fraszce więc – jak w *Argonautykach* – inicjatywa powinna wyjść od gości. Gospodarz naturalnie nadal pełniłby rolę Chirona, a jego sztuka ustępowałaby sztuce gości-poetów, jak w *Argonautykach* ustępowała sztuce Orfeusza. Tu właśnie ujawnia się ukryta za pewną rubasznością języka, dostosowaną zapewne i do Chirona, i do wsi (por. w w. 6 „kożuch barani”, w w. 10 „mleko z świnią nogą”, choć nie ma powodu dopatrywać się w ostatnim wersie „Tylko że ja nie włóczę za sobą ogona” obsceniczności, chodzi zwyczajnie o koński ogon centaury⁵⁶) dworność i elegancja poety.

Czy otwiera się w tej fraszce jakakolwiek możliwość skojarzenia jej z matką centaury, nimfą Philyre, albo z lipą samą? Lipę tym razem zastąpił las (w. 12), zapewne nie bez aluzji do nazwy Czarnolasu i jednak (wbrew fraszce II 6, 11–12) drzewa owocowe (przydatne okazały się śliwy), pora roku była zapewne wczesnojesienna i dzień się już chylił ku wieczorowi czy nawet ku nocy (uczte w grocie Chirona nazywa poeta w w. 9 wieczerzą), nie dokuczał upał i nie brzęczały pszczoły, lipa musiała skryć się w mroku, nie była potrzebna. I ta fraszka, jak wiele innych, choć zależna od greckiego Pseudo-Orfeuszowego poematu, jest zapisem jakiejś chwili, do której układający zbiór poeta może się uśmiechał, a która

⁵⁴ W *Achilleidzie* Stacjusza Chiron podaje Tetydzie nieokreślone potrawy i wino (I 184–185): „tunc libare dapes Baccheaque munera Chiron / orat”.

⁵⁵ A może goście pojawili się niespodziewanie i wina w Czarnolesie rzeczywiście nie było?

⁵⁶ J. Sokolski, *op. cit.*, s. 71.

dla czytelników kryje się za mgiełką tajemnicy (nie wiemy na przykład, kiedy powstała, ani kto odwiedzał Czarnolas).

Należałoby natomiast podkreślić, że i ta, i wszystkie omawiane tu fraszki, pozostając w takim czy innym związku z antyczną tradycją literacką, świetnie ilustrują pomysłowość Kochanowskiego w wykorzystywaniu i przekształcaniu wzorów, a więc i jego oryginalność, i jego znakomitą sztukę.

*Uniwersytet Gdański
Katedra Filologii Klasycznej
ul. Wita Stwosza 55, 80-952 Gdańsk*

ON A FEW EPIGRAMS OF JAN KOCHANOWSKI

Abstract

Kochanowski entitled a collection of small poems *Fraszki*, of which some actually were epigrams, and others short pieces of verse. The article's author presents the poems which in their relationship to the classical literary tradition illustrate Kochanowski's ingenuity in the use and shaping of word patterns, and thus his originality and outstanding artistry.

Key words: Jan Kochanowski, Renaissance poetry, epigram, frasca.