

Elwira Buszewicz

ORCID 0000-0002-6919-9105

Uniwersytet Jagielloński

Genologia i finezja.

Najkrótsze pieśni Jana Kochanowskiego

Zadaniem tego artykułu jest przyjrzenie się najbardziej skondensowanym utworom z cyklu *Pieśni* Jana Kochanowskiego. To ich wyodrębnienie nie ma na celu zakwestionowania ich statusu genologicznego, lecz uważny namysł nad pojmowaniem przez poetę samego gatunku i nad jego wewnętrznym zróżnicowaniem, a także nad niektórymi obszarami pogranicznymi.

Mówiąc o zróżnicowaniu wewnątrz gatunku i jego podkategorjach, z drugiej zaś strony zwracając uwagę na krótkość analizowanych utworów, nie mam intencji wprowadzania nowego podziału zdeterminowanego rozmiarem wiersza: na przykład na pieśni dłuższe, krótsze i najkrótsze, albo – powiedzmy – zależnego od liczby strof¹.

Istnieją typologie pieśni, do których przywykliśmy. Już w XVII wieku, idąc za Juliuszem Cezarem Scaligerem, Sarbiewski dokonał klasycznego dzisiaj podziału zainspirowanego przez *genera dicendi*, w myśl którego miejsce utworu lirycznego w danej subkategorii zależy od jego funkcji retorycznej:

¹ Zagadnienie to zajmowało niekiedy badaczy twórczości Horacego. L.P. Wilkinson stwierdza na przykład, że: „Bardziej skomplikowaną kwestią jest stosowność metrum. Byłoby fascynującą rzeczą dowiedzenie się, dlaczego Horacy wybrał takie metrum dla każdego utworu, gdyż mogłoby to ukazać, jak pojmował on swą poezję. Niekiedy oda ma swój załączek w pewnym wierszu jakiegoś greckiego autora, do czego w naturalny sposób konsekwentnie dopasowuje się metrum, co nie jest jednak nieuniknione. Ale w większości nie ma takich literackich skojarzeń. Strofa alcejska szybko zyskała pozycję najpoważniejszego i najdonioślejszego medium, jakim dysponował poeta; co ciekawe, najwcześniejszy przykład (l 26, *Musis amicus*) jest lekkim wierszem liczącym zaledwie trzy strofy, zaś prawie wszystkie napisane później są znacznie dłuższe. Strofa saficka natomiast szybko ustaliła swą pozycję jako „najlżejszy” środek wyrazu, mogący nawet przejąć funkcję krótkiego greckiego epigramatu, i chociaż jeden z wczesnych przykładów, l 2 (*Iam satis terris*), jest długim i poważnym wierszem, nie jest tak z większością późniejszych ód napisanych w tym metrum”. L.P. Wilkinson, *Horace and His Lyric Poetry*, Cambridge 1945, s. 143 [o ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia w artykule pochodzą od jego autorki – E.B.].

Inwencja liryczna obejmuje prawie tak szeroki zakres jak każdy z gatunków poezji, więcej jednak nadaje się do spraw znacznych, ważnych, wzniosłych, boskich i nie zachodzących w codziennym życiu. Jeden zaś rodzaj jest popisowy i od jego treści pochodzi nazwa ód enkomiaistycznych, czyli pochwalnych. [...] Inny jest doradczy; od niego noszą nazwę ody etyczne, które w ogóle pełne są sentencji i nauk moralnych i albo coś doradzają, albo odradzają. [...] Trzeci rodzaj jest podobny do sądowego, który zawiera złorzeczenia².

Podział ten, często dziś wykorzystywany w analizie tekstu poetyckiego, ma pewne słabości, musielibyśmy bowiem zgodnie z treścią wypowiedzi Sarbiewskiego przyjąć, że rodzaj sądowy obejmuje jedynie oskarżenia, a rodzaj epideiktyczny wyłącznie pochwały. Warto też pamiętać o tym, że materiał rozpatrywany w *Characteres lyrici* jest szerszy niż pieśni *sensu stricto* – Sarbiewski miał na uwadze raczej rodzaj niż gatunek; jeśli podawał przykłady z twórczości Kochanowskiego, czerpał je również z utworów należących do innych zbiorów, na przykład z *Trenów*.

W pierwszej połowie ubiegłego stulecia Tadeusz Sinko podzielił pieśni Kochanowskiego na kilka grup³ – pierwsza to pieśni miłosne⁴, których jego zdaniem przypada 18 na 49 utworów całego zbioru; wyróżnia wśród nich, po pierwsze, pieśni „elegijne”, obejmując tą nazwą wiersze nawiązujące nie tylko do Tibullusa czy Propercjusza, lecz i do Petrarcki, a po drugie – pieśni horacjańskie. Wszystkie gotów był opatrzyć zadziwiająco (po)nowoczesnym mottem „Nie wszystko prawda, com pisał o tobie”. Ponadto wymienia pieśni towarzyskie⁵, przez które rozumie głównie te biesiadne, pod hasłem *Dulce est desipere in loco*, poświęcone opiewaniu wina, niewymyślnej uczt, bawieniu dam. W następnej kolejności wyodrębnia pieśni opiewające naturę⁶, sprawiające dość poważny problem, bo bez inkorporowania *Sobótki*, która zresztą i tak nie jest wyłącznie, o ile jest w ogóle, „opisem przyrody”, niewiele by tu się znalazło poza kilkoma wizerunkami pór roku; dla współczesnego badacza ta kategoria utraciła chyba swą wyrazistość, lecz Sinko czuł się w obowiązku zaznaczyć, że „Kochanowski otworzył Polakom oczy na piękności przyrody i nauczył

² M.K. Sarbiewski, *Characteres lyrici seu Horatius et Pindarus – Charaktery liryczne, czyli Horacy i Pindar*, [w:] *Praecepta poetica – Wykłady poetyki*, przeł. S. Skimina, Wrocław 1958, s. 22. W oryginale: „Inventio lyrica ferme tam late patet, quam unum quodque genus poseos, magis tamen ad res amplas, grandes, sublimes, divinas et a communi usu alienas tractandas accommodata est. Quoddam vero est **exornativum genus**, quod amplectitur, a quo appellantur **odae encomiasticae** [...]; quoddam **deliberativum**, a quo vocantur **odae ethicae**, quae communiter sunt **plenae sentiis et doctrinis moralibus** et **vel suadent aliquid, vel dissuadent** [...] Tertium genus **iudicali simile**, seu **exsecratorium**”.

³ T. Sinko, *Wstęp*, [w:] J. Kochanowski, *Pieśni i wybór innych wierszy*, Wrocław 1927, s. LIII–LXII.

⁴ Tamże, s. LIV–LVIII.

⁵ Tamże, s. LVIII.

⁶ Tamże, s. LVIII–LXI.

ich wyrażania zachwyków dla niej”⁷. Następną klasę stanowią niezbyt liczne pieśni patriotyczne⁸, poświęcone historii ojczyzny, triumfom i klęskom militarnym *etc.* Przytacza tu Sinko kilka przykładów. Kolejną problematyczną podgrupę tworzą pieśni religijne⁹, których – jak musi przyznać badacz – właściwie nie ma, poza przerobioną w duchu horacjańskim *Pieśnią o potopie*. Uczony znajduje więc przykłady takiej liryki w pieśniach z *Fragmentów*, a także w anektowanym w niektórych wydaniach do zbioru *Pieśni* hymnie *Czego chcesz od nas, Panie...* Jako ostatnie wymienione zostały tak zwane pieśni refleksyjne¹⁰, w których objawia się przede wszystkim mądrość życiowa, filozofia horacjańsko-humanistyczna, złożona głównie z elementów epikurejskich, zabarwionych gdzieś niezbyt rygorystycznym stoicyzmem. Współcześni badacze zachowują *mutatis mutandis* podział Sinki. Jak zauważa Piotr Wilczek, da się on zastosować również do *Carmina* Horacego, ale w obu przypadkach należałoby się jeszcze upomnieć o wyróżnienie pieśni o charakterze metapoetyckim¹¹.

Są jednak takie kryteria różnicujące w obrębie gatunku, do których stosowania jesteśmy na polskim gruncie mniej przyzwyczajeni, choć są rozważane przez literaturoznawców zachodnioeuropejskich. Trzeba pamiętać, że zbiór *Pieśni* Kochanowskiego to polskojęzyczny odpowiednik cyklu ód łacińskich. Można je więc kategoryzować podobnie jak dzieli się poszczególne utwory z *Lyricorum libellus*, na przykład (jak uczyniła to Jacqueline Glomski) na „publiczne” i „prywatne”¹².

Jak ujęła to Carrol Maddison, nowołacińska oda była swego rodzaju humanistycznym wynalazkiem¹³, któremu patronowali Pindar, Anakreont i Horacy, a choć w wielu obszarach językowych istniała całkiem zaawansowana tradycja pieśniowa, w dobie renesansu przyszła moda na odę wernakularną, zreformowaną według klasycznych zasad, inspirowaną wczesnonowożytną odą łacińską¹⁴. Duży tu udział między innymi poetów Plejady. Ronsard pisał po francusku zarówno poważne ody w tonie pindaryckim, jak i wyważone, horacjańskie, a także jawnie anakreontyczne.

⁷ Tamże, s. LIX.

⁸ Tamże, s. LXI–LXII.

⁹ Tamże, s. LXII–LXIII.

¹⁰ Tamże, s. LXIII.

¹¹ P. Wilczek, *Pieśni*, [w:] *Lektury polonistyczne. Jan Kochanowski*, red. A. Gorzkowski, Kraków 2001, s. 312.

¹² J. Glomski, *Historiography as Art. Jan Kochanowski's Lyricorum libellus (1580)*, [w:] *Renaissance Culture in Context. Theory and Practice*, red. J.R. Brink, W.F. Gentrup, Aldershot 1993, s. 145–154.

¹³ „Oznaczało to wiersz liryczny napisany zgodnie z nowo odkrytą tradycją klasyczną, pod wpływem Horacego, potem – Pindara, a wreszcie Anakreonta. W ten sposób humaniści wynaleźli nowy gatunek poetycki, wiersz w guście klasycznym opiewający współczesne doświadczenie”. C. Maddison, *Apollo and the Nine. A History of the Ode*, Baltimore 1960, s. 2.

¹⁴ „Oda wynaleziona przez humanistów została przejęta przez poetów rodzimych, gdy znów dała się odczuć konieczność pisanie w języku narodowym”, tamże.

Zwłaszcza te ostatnie nazywał „miniaturowymi odami” (*odelettes*¹⁵), choć nie zawsze są one w ścisłym tego słowa znaczeniu „miniaturowe”. U filologów zajmujących się odami francuskimi czy angielskimi utrzymała się więc klasyfikacja odróżniająca odę poważną, *ode grave*, od *odelette*, zwanej także *chanson*, piosnką, bądź lekką odą, *ode légère*, sławiącą głównie przyjemne aspekty natury, wino, miłość i przyjemności zmysłowe¹⁶. Świadomość takiego podziału miał do pewnego stopnia i Sinko, gdy przeciwstawiał „lekką piosenkę” (*Pieśń 23 z Ksiąg wtórych*) „poważnej pieśni” do Hanny, opatrzonej we *Fragmentach* numerem szóstym¹⁷. Można powiedzieć, że patronem takiej pieśni był Horacy, i to Horacy „anacreontyczny”, bardziej oddalony tematem i stylem od Pindara, wbrew jego własnej definicji zakresu poezji lirycznej:

Musa dedit fidibus diuos puerosque deorum
et pugilem victorem et equom certamine primum
et iuvenum curas et libera vina referre¹⁸.

Muza zleciła lutni, aby opiewała
Bogów i boskich synów, zwycięstwa pięściarza
Pierwszego jeźdźca, **troski młodych, winne ucztę**¹⁹.

Wszystkie najkrótsze pieśni Kochanowskiego (z wyjątkiem absolutnie najkrótszej II 21, która swą budową i tematyką nawiązuje do innej tradycji i konwencji) pozostają właśnie pod patronatem anacreontycznego Horacego. W centrum naszego zainteresowania znajdują się więc przede wszystkim cztery utwory, złożone z trzech kwartyn: I 11 (*Stronisz przede mną, Neto nietykana*), II 7 (*Słońce pali, a ziemia idzie w popiół prawie*), II 16 (*Nic po tych zbytnich potrawach...*) oraz II 23 (*Nie zawsze, piękna Zofija...*).

Poświęćmy jednak najpierw nieco uwagi wspomnianej już, wyłamującej się z horacjańskiego schematu, rekordowo krótkiej pieśni II 21, która jest utkana w dużej mierze z klisz petrarkistowskich²⁰:

Srogie łańcuchy na swym sercu czuję,
Lecz to szczęściem szacuję,
Żem jest tak pięknym siđłem ułowiony;

¹⁵ „To właśnie na wzór Anacreonta – choć wspomagany przez nieco nowołacińskich liryków Jana Secundusa itp. – stworzył on miniaturową odę (*odelette*)”, G. Highet, *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford – New York 2015, s. 632.

¹⁶ Zob. np.: P. Laumonier, *Ronsard. Poète lyrique. Étude historique et littéraire*, Genève 1997, s. 428.

¹⁷ T. Sinko, *Wstęp*, dz. cyt., s. LII.

¹⁸ Horatius, *Ars amatoria* 83–85.

¹⁹ Horacy, *Sztuka poetycka*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie. Wydanie dwujęzyczne polsko-łacińskie*, przeł. A. Lam, Warszawa 2019, s. 477.

²⁰ Zauważają to zarówno T. Sinko, *Wstęp*, dz. cyt., s. XVIII, jak i P. Wilczek, *Pieśni*, dz. cyt., s. 312–316.

Wesoło żywę, w trosce położony,
 A w tym swoim wzdychaniu
 Mam rozkosz przeciw ludzkiemu mniemaniu.
 Oczy dziwnej piękności,
 W których się wszystkie znajdują wdzięczności,
 Dzień to błogosławiony,
 Kiedym ja waszym siđłem upleciony! [277]²¹.

Motywy zawarte w tej pieśni miały swe antecedencje w elegii starożytnej (jak np. *servitium amoris* u Owidiusza²²), naśladowanej w dobie renesansu zarówno przez poetów nowołacińskich (np. Joannes Secundus²³), jak i przez rozmaitych naśladowców Petrarke – słodkie kajdany miłości opisuje na przykład Jacopo Nardi²⁴.

Badano już wielokrotnie status genologiczny tej pieśni. Mieczysław Brahmer powiązał ją z włoską balladą²⁵. Alina Nowicka-Jeżowa dostrzegła w niej z kolei formę „odnowionego madrygału włoskiego”²⁶. Obie te klasyfikacje przypomniał kilkanaście lat temu Piotr Wilczek²⁷. Z pewnością możemy uważać, że pieśń ta (podobnie jak trzy sonety włączone przez poetę do *Fraszek*) jest częścią przestrzeni eksperymentalnej Kochanowskiego, usytuowanej na pograniczu lekkiej ody i epigramatu. Na istnienie takiego pogranicza zwrócił już uwagę Sinko, badając strukturę *Fraszek*:

²¹ Pieśni i inne utwory polskojęzyczne Jana Kochanowskiego cytuję za wydaniem: J. Kochanowski, *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1989, z oznaczeniem paginacji w nawiasie [].

²² Por.: Ovidius, *Ars amatoria* II, 17: „Siquis erit, qui turpe putet servire puellae,/ illo convincar iudice turpis ego!/ sim licet infamis, dum me moderatius urat,/ quae Paphon et fluctu pulsa Cythera tenet./ atque utinam dominae miti quoque praeda fuissem/ formosae quoniam praeda futurus eram!”. W przekładzie: „Jeśli znajdzie się ktoś, kto osądzi, że szkaradną rzeczą jest służyć dziewczynie, wówczas ów sędzia będzie mógł wykazać, że jestem szkaradny. Niechbym był nawet zniesławiony, jeśli mnie będzie umiarkowanie rozpalać ta, która dzierży Pafos i wyłaniającą się z fal Cyterę! I niech przynajmniej będę zdobyczą łagodnej pani, gdyż miałem być zdobyczą pięknej”.

²³ „Si quis erit iuvenum, dominae qui turpe putabit/ vincula in ingenuo pectore serva pati,/ ille quidem certe quid sit Venus ignea nescit,/ et nondum veris incaluit facibus”; P. Murgatroyd, *The Amatory Elegies of Joannes Secundus*, Leiden 2000, s. 24. W przekładzie: „Jeśli znajdzie się któryś z młodzieńców, który uzna za rzecz haniebną znoszenie na szlachetnym sercu niewolniczych kajdan, ten z pewnością nie wie, czym jest ognista Wenus, i nie rozgorzał jeszcze prawdziwymi ogniami”.

²⁴ „Vener si chiama, madre dell'amore,/qual con **dolce catene** serra duo/ cuor gentili in un sol core”, J. Nardi, *Canzona sopra il carro delle tre dee*, [w:] *Canti carnachialeschi del Rinascimento*, oprac. Ch.S. Singleton, Bari 1936, s. 253. W przekładzie: „Zwie się Wenerą, matką miłości, ta co słodkimi kajdanami wiąże dwa szlachetne serca w jedno tylko serce”.

²⁵ M. Brahmer, *Petrarkizm w poezji polskiej XVI wieku*, Kraków 1927, s. 78.

²⁶ A. Nowicka-Jeżowa, *Madrygały staropolskie. Z dziejów liryki miłosnej w epoce renesansu i baroku*, Warszawa 1978, s. 49.

²⁷ P. Wilczek, *Pieśni*, dz. cyt., s. 315–317.

Wiele *Fraszek* ma, jak widzieliśmy, treść liryczną. Od liryków umieszczonych w *Pieśniach* różnią się one tylko brakiem stroficzności. Budowa stroficzna jest ściśle złączona z melodią, która towarzyszy pierwszej strofie, a potem wraca, powtarza się. Jeśli więc Kochanowski unikał jej we *Fraszkach*, to dlatego, że uważał je za wiersze do recytowania, do czytania, a nie do śpiewania. Nawet *Modlitwa o deszcz* (III 72), jakkolwiek pod względem treści i składni dałaby się podzielić na trzy strofy czterowersowe, opiera się podciągnięciu jej pod schemat pieśni przez to, że ostatnie zdanie zawiera w dwóch, a nie w czterech wierszach²⁸.

Co w takim razie począć z pieśnią *Srogie łańcuchy...*, która ze względu na budowę wersyfikacyjną do pewnego stopnia również „opiera się podciągnięciu pod schemat pieśni”? Gdybyśmy chcieli podzielić ją na strofy czterowersowe, otrzymujemy dokładnie dwie... i pół. Jednak Kochanowski umieścił ją wśród *Pieśni*, a nie wśród *Fraszek*. Nie pozostawił jej też we *Fragmentach*, co każe przypuszczać, że uznał ją za utwór dopracowany. Krótkość zbliża ją do madrygału czy ballady, struktura wersyfikacyjna – raczej do kancony. Może więc poeta próbował, choćby w miniaturowej formie, przenieść na grunt polski formę *canzona petrarchesca*, a wówczas całość utworu moglibyśmy uznać za jedną strofę²⁹? A może jest to próba „synkretycznej” kompozycji petrarkistowskiej, w której brak ścisłego zastosowania reguł gatunku świadczyć może o swobodzie mistrza, jak chciał to widzieć Brahmer:

Kochanowski nie kopiował ściśle ballad, lecz na wzór znanych sobie jej zabytków stworzył pieśń własną, do tamtych zbliżoną i może nie chcąc nawet uchodzić za balladę w pełnym tego słowa znaczeniu. Rzuca to charakterystyczne światło na sposób, w jaki mistrz wieku złotego przenoślił zdobycze obcej sztuki do Polski³⁰.

Skupmy się jednak przede wszystkim na trójstrofowych pieśniach Kochanowskiego o charakterze horacjańskim czy horacjańsko-anakreontycznym. U poety z Wenuzji najkrótszą formę stanowią liryki zbudowane zaledwie z dwóch strof. Czarnoleski śpiewak, nawet jeśli wybiera któryś z takich utworów jako przedmiot naśladowania, dokłada jedną strofę, wskutek czego pieśń może łączyć triadyczność ody Pindara z lekkością i błyskotliwością aleksandryjskiego epigramatu. Żadna zatem z horacjańskich pieśni Kochanowskiego nie jest krótsza niż 12 wersów ujętych w trzy strofy.

Pieśń I 11 ma za swój wzór *Carmen* I 23 Horacego. Polski poeta oddał trzy strofy asklepiadejsko-glikonejskie przez trzy jedenastozgłoskowe kwartyny. Przekład ten uważany jest na ogół przez współczesnych badaczy za kongenialny. Nie zawsze tak było. Władysław Floryan miał za złe czarnoleskiemu poecie nawet ów

²⁸ T. Sinko, *Wstęp*, dz. cyt., s. XL.

²⁹ Również Nowicka-Jeżowa (*Madrygały staropolskie*, dz. cyt., s. 49) zastanawia się, czy wyjątkowy w zbiorze *Pieśni* układ stychiczny *Pieśni* II 21 nie wynika właśnie stąd, że Kochanowski traktował te rymy jako jedną strofę.

³⁰ M. Brahmer, *Petrarkizm w poezji polskiej*, dz. cyt., s. 78.

jedenastozgłoskowiec, który (jego zdaniem) zamienił zróżnicowany wiersz Horacego na coś jednostajnego³¹. Badacz uważał jednak, że nie tylko forma, lecz i samo podejście Kochanowskiego do wzoru „zepsuło” oryginał:

Bywa to pospolite zjawisko w dziejach początkującego tłumacza, o wysokiej nawet skali talentu, że przekład, jeśli opiera się o wzór artystycznie doskonały, jest zwykle biernym, technicznym zabiegiem, a jeżeli współdziała przy nim wyobraźnia tłumacza, to rezultatem samodzielnych kroków jest przeważnie zniekształcenie oryginału. Niedostatki tego przekładu można by poczytać za takie właśnie zjawisko i złożyć je na karb niesprawnej jeszcze muzy Kochanowskiego, gdyby nie ta okoliczność, że są one wykładnikami pewnego stanowiska wobec twórczości Horacego [...]. Oto najslabiej panuje wyobrażenie naszego poety nad takimi składnikami wzorów, z których przemawiają do czytelnika przedstawienia obrazowe i zmysłowe jakości przedmiotów³².

Czy jednak w wierszu Horacego mamy do czynienia jedynie z „obrazowymi przedstawieniami i zmysłowymi jakościami”? Czyż nie genialnie odtworzył Kochanowski nieuchwytnie jak Chloe-sarenka *nescio quid* miniaturowego arcydzieła rzymskiego twórcy? Pieśń Horacego inspirowana jest znanym dziś tylko fragmentarycznie utworem Anakreonta o młodzieńcu porównanym do zalęknionego jelonka-oseska pozostawionego przez matkę³³. Można ją uważać za majstersztyk erotycznej perswazji i osadzać w przestrzeni retorycznej *Carpe diem*. Chloe nie powinna bać się objawów erotycznej dojrzałości i w stosownym już dla niej czasie ulec mężczyźnie, który zręcznie tłumaczy jej, że nie jest strasznym potworem, a wszystko, co się z nią dzieje i dzieć może, jest naturalne. Nowsze jednak interpretacje tego utworu (na przykład ta, którą daje Ronnie Ancona³⁴) często idą w zupełnie inną stronę, akcentując zwłaszcza bezcielesność i nieuchwytność Chloe, a cały tekst odczytując jako próbę definicji męskiego pragnienia, sublimującego się w tekście. Chloe tylko wtedy będzie żywotna, gdy pozostanie nieuchwytna, gdy seksualność będzie potencjalna i co za tym idzie – tekstualna. Dzięki dwuznacznemu *non ego* (mogącemu znaczyć nie tylko „ja nie...”, ale również „nie ja...”) mężczyzna umownie zwany Horacym również wymyka się marzeniu umownie zwanemu Chloe.

³¹ W. Floryan, *Forma poetycka „Pieśni” Jana Kochanowskiego wobec kierunków liryki renesansowej*, Wrocław 1948, s. 27.

³² Tamże.

³³ Anakreont, fr. 408: „ἀγανῶς οἷά τε νεβρὸν νεοθηλέα / Γαλαθνὸν ὃς τ' ἐν ὕλῃ κερόεσσις / ἀπολειφθεὶς ἀπὸ μητρὸς ἐπτοήθη”; „Łagodnie jak jelonka młodziutkiego mlekiem karmionego matczynym, który zagubiony w lesie z dala od matki patrzy pełen trwogi”. Przekład J. Danielewicz, [w:] *Liryka starożytnej Grecji*, oprac. J. Danielewicz, Warszawa – Poznań 1996, s. 106.

³⁴ R. Ancona, *The Subterfuge of Reason. Horace, Odes I 23 and the Construction of Male Desire*, [w:] *Why Horace? A Collection of Interpretations*, red. W. Anderson, Wauconda 1999, s. 63–72.

W pieśni Kochanowskiego *Stronisz przede mną, Neto nietykana* podmiotem wypowiedzi może być oczywiście dostosowany do naszych realiów szlachcic-Sarmata, rubaszenie przekonujący pannę, że nie jest niedźwiedziem ani lwicą. Jednak konstruktor utworu to wyrafinowany gracz iluzjami, bawiący się słowami, wraz z ich kunsztownymi aliteracjami i paronomazjami. Opowiada tę fikcję liryczną z prawdziwą maestrią. To, co u Horacego było płynnym „wymykaniem się” nieuchwytniej Chloe (służyła temu aliteracja głoski „l”), u Kochanowskiego jest gestem odmowy, negacją, zbudowaną na repetycji głosek „n” i „ń”. W pierwszej strofie możemy usłyszeć delikatne „nie” (ni to odmowy, ni to wahania) dziewczyny:

Stronisz przede mną, **Neto nie** tykana,
By więc sarneczka, kiedy obłąkana
Macierze szuka po górach ustronnych,
Nie bez bojaźni i postrachów płonnych [239].

W drugiej strofie zastosowana została podobna aliteracja; w wygłosie dwóch ostatnich wersów odczytać możemy nawet połączone z odmową przerażone wołanie („Nie!”):

Bo by sie **namniej** na drzewie wzjeżyły
Powiewne listki, by **namniej** ruszyły
Jaszczurki krzakiem, ta sie dusza złęk**nie**,
Aż od bojaźni na ziemi przyklęk**nie** [239].

Ostatnia strofa natomiast należy retorycznie do samego mężczyzny, który również wypowiada swoje „nie”: przyznawszy się do erotycznych fantazji, zamienia się nagle w mentora i doradcę, który wie, że *jest czas wszystkiego*:

Lecz ja **nie** jako **niedźwiedź** albo mściwa
Myślę cię drapać lwica popędliwa;
Przestań też kiedy za macierzą chodzić,
Już się ty możesz mężowi przygodzić [239].

Drapać Kochanowskiego, oznaczające ‘rozrywać, rozszarpywać’, jest równie silne jak *frangere* Horacego i podobnie kojarzy się z naruszeniem integralności ciała. „Może i myślę o tym, żeby cię *drapać* – zdaje się mówić do Nety nieszkodliwy myśliwy – ale nie tak, jak dzikie zwierzę rozszarpuje ofiarę. Myślę o tym, aby cię *drapać* o wiele przyjemniej dla nas obojga, lecz to drapanie nie przekroczy granic tekstu, w którym pozostaniesz na zawsze Netą nietykaną, ulotną jak horacjańska Chloe”. Trudno zgodzić się z opinią Floryana o „psuciu” Horacjańskiego oryginału – czarnoleskiemu poecie udało się ocalić w tłumaczeniu wiele jego walorów, łącznie z przesłaniem retorycznym.

Pieśń II 7 jest z kolei, jak to już zauważyli badacze, mozaiką motywów wziętych z liryki Horacego. Jest, jak to ujął Sarbiewski w *Charakterach*, pełna szczególnego

wdzięku i z tego względu (*propter singularem carminis venustatem*³⁵) zacytował ją w swym wykładzie w całości. I my możemy to więc uczynić:

Słońce pali, a ziemia idzie w popiół prawie,
Świata nie znać w kurzawie,
Rzeki dnem uciekają,
A zagorzałe zioła dżdża z nieba wołają.

Dzieci, z flaszą do studniej, a stół w cień lipowy,
Gdzie gospodarskiej głowy
Od gorącego lata
Broni list, za wsadzenie przyjemna zapłata.

Lutni moja, ty ze mną, bo twe wdzięczne strony
Cieszą umysł trapiiony,
A troski nieuspione
Prędkim wiatrom podają za Morze Czerwone [264].

W tym lekkim czarnoleskim obrazku wszystko porusza się w różnych kierunkach, które zmieniają się niemal jak w odach Pindara. Tak jakby poszczególne zwrotki miały swe miniaturowe „strofy” i „antystrofy”, nieraz w obrębie jednego wersu. Słońce pali z góry na dół, ziemia rozsypuje się w proch i wzbija tumany pyłu w odwrotnym kierunku. Rzeki „schodzą w dół”, płynąc niemal po dnie płytkim strumieniem, suche zioła więdną, więc powinny opadać, ale zamiast tego zanoszą niewidzialne modlitwy o deszcz. W centralnej części wiersza podmiotem i koordynatorem ruchu jest gospodarz, wysyłający w jednym kierunku dzieci (do studni, by schłodzić wino) i każący przenieść stół w innym (pod lipę), by mógł doznać ukojenia w cieniu drzewa, chroniącym go z góry przed słońcem. Ostatnia strofa, domykająca całość, zdaje się świadczyć, że „gospodarska głowa” potrzebuje ulgi nie tylko od upału, ale również od innych, bardziej złożonych trosk.

Podobny obraz, inspirowany pieśnią Horacego, umieścił Kochanowski w łacińskiej odzie, piątej ze zbioru *Lyricorum libellus*:

Firleu, iam rapido Sole calet Leo
Admotisque furit noxius ignibus,
Aestu flumina anhelu
Decrevere rapacia.

Agros et siluas dira premit sitis
Aurarumque silent flabra fugacium;
Solis densa cicadis
Arbusta undique personant³⁶.

³⁵ M.K. Sarbiewski, *Characteres lyriici...*, dz. cyt., s. 84.

³⁶ I. Cochranovius, *Lyricorum libellus*, Cracoviae 1580, k. Bv. „Firleju, już Lew goreje gwałtownym słońcem, szaleje i wyrządza szkody, dołożywszy ognia. Od jego gorących wyziewów

W odzie tej znalazła się również wizja odpoczynku pod drzewem i raczenia się winem:

Hic, o qua platanus brachia porrigit
Atque ictus calidi sideris igneos
Parvipendit, amicta
Spisso tegmine frondium³⁷

Hic, uncti Syrio crinem opobalsamo,
Deponamus humi corpora, non sine
Rubro flore rosarum
Canis nec sine liliis

Custos sepositi villica Massici,
Fumoso propere deme picem cado,
Et rorantibus hauri
Divinum laticem scyphis³⁸.

Pieśń polska jest bogato inkrustowana motywami horacjańskimi. Motyw upału można powiązać z C I 17, motyw cienistego drzewa – z C II 11³⁹, która dostarczyła też pożywki odzie. Ostatnia strofa, w której dokonuje się zwrot od tematyki „o naturze” ku metapoetyckiej, czerpie z C I 26⁴⁰ oraz I 32⁴¹, którą na innym miejscu Kochanowski przełożył w całości (jako *Pieśń II 22*). Cały wiersz jest znakomitym przykładem uczonej prostoty; w obrazowaniu mogły tu służyć inspiracją także niektóre utwory nowołacińskie, takie jak epigram Andrei Navagera⁴² czy opis letniego słońca

wyschły rwące rzeki. Pola i lasy dręczy okrutne pragnienie, ucichły też powiewy pierzchliwych wiatrów. Wszędzie słycać tylko cykady w gęstych zaroślach”.

³⁷ Tamże. „Tam, gdzie platan wyciąga swe ramiona i nie dba o ogniste ataki słońca, odziany gęstą zasłoną liści”.

³⁸ Tamże, k. B2. „Tam, namaściwszy włosy syryjskim balsamem, złożmy ciała na ziemi, nie bez róż o czerwonym kwieciu i nie bez białych lili! Wiejska strażniczko zapasów masyckiego wina, pokwap się zdjąć czop z omszałej baryłki i rozlać do zroszonych pucharów boski napój”.

³⁹ Por.: Horatius, *Carmina* II 11, 13–18: „Cur non sub alta vel platano vel hac/ pinu iacentes sic temere et rosa/ canos odorati capillos,/ dum licet, Assyriaque nardo/ potamus uncti? dissipat Euhius/ curas edacis”.

⁴⁰ Horatius, *Carmina* I 26, 1–3: „Musis amicus trititiam et metus/ tradam protervis in mare Creticum/ portare ventis”.

⁴¹ „grata testudo Iovis, o laborum/ dulce lenimen, mihi cumque salve/ rite vocanti”. Horatius, *Carmina* I 32, 14–16.

⁴² A. Navagero, *Invitatio ad amoenum fontem*, [w:] *Poemata selecta Italorum qui saeculo decimo sexto latine scripserunt*, Oxford 1808, s. 138: „Et gelidus fons est, et nulla salubrior unda,/ Et molli circum gramine terra viret,/ Et ramis ardent soles frondentibus alni,/ Et levis in nullo gratior aura loco est, / **Et medio Titan nunc ardentissimus axe est, / Exustusque gravi sidere fervet ager.**/ Siste, viator, iter: nimio iam torridus aestu es,/ lam nequeunt lassus longius ire pedes./ Accubitu langorem, aestum aura umbraque virenti,/ Perspicuo poteris fonte levare sitim”. „Jest tu i zimny zdrój, a żadna woda nie jest zdrowsza; wokoło

Girolama Fracastora (niezwykle zbliżony pejzażem semiotycznym do początku pieśni Kochanowskiego, jakkolwiek zawarty w poemacie o... syfilisie⁴³). „Szczególny wdzięk” pieśni jest więc owocem nie tylko natchnienia, lecz także pracy filologa.

Bez Horacjańskiego kontekstu nie da się również interpretować *Pieśni* II 16:

Nic po tych zbytich potrawach; nic po tym
Śrebrze na służbie i obiciu złotym;
Nam k woli, kędy róża pozno kwitnie,
Nie szukaj zbytnie.

Dobra-ć i miętka, co ją najdzie wszędzie;
A kiedy równe towarzystwo siędzie,
Prędką dobra myśl, a tym jeszcze chutniej,
Gdy nie bez lutniej.

Lutnia – wódz tańców i pieśni uczonych,
Lutnia – ochłoda myśli utrapionych;
Ta serce miękczy swym głosem przyjemnym
Bogom podziemnym [272].

Kontekst ten tworzą zamykająca pierwszą księgę *Carminum* oda I 38 oraz przywoływana niejednokrotnie przez Kochanowskiego I 32. Oda I 38 liczy jedynie dwie strofy safickie. Bywa ona szeroko i burzliwie dyskutowana przez filologów, choć nie wszyscy uważają, że domaga się bogatego komentarza. Andrzej Lam na przykład opatrzył ją objaśnieniem składającym się z trzech słów: „do usługującego niewolnika”⁴⁴. Jest ona rzeczywiście na pozór prosta i niewyszukana:

Persicos odi, puer, apparatus,
displicent nexae philyra coronae,

zieleni się ziemia od miękkiej trawy. Olchy odpędzają żar słońca liściastymi gałęziami, wieje lekki wietrzyk, który nigdzie nie jest wdzięczniejszy. **Tytan [Słońce] stoi w pół drogi na niebie i pali najgoręcej – pole wrze, wypalone wielkim upałem.** Zatrzymaj się, przechodniu, jesteś już wysuszony nadmierną spiekotą; twoje zmęczone nogi nie mogą iść już dalej. Spoczynkiem będziesz mógł ukoić zmęczenie, upał – wiatrem i cieniem zieleni, pragnienie – przejrzywym zdrojem”.

⁴³ G. Fracastoro, *Syphilis*, tamże, s. 70: „Idem, ubi nos Cancro propior spectavit ab alto/ Urit agros; arent nemora et sitientia prata/ Siccaque pulvereis aestas squalescit in arvis”. „Tenże [Febus], gdy spojrzy na nas z nieba jako bliższy Raka, pali pola; schną gaje i milczące łąki, spiekota kurzy się od spopielałej ziemi”. Obraz martwej spiekoty i suchych, wypalonych pól także u Navagera (*Ad Auroram*), tamże, s. 143: „Sicca iam saevus calor uret arva;/ Iam vagi aurarum levium silescent/ Spiritus”. „Już srogi upał pali suche łąny; Już cichną błędne powiewy lekkich wietrzyków”.

⁴⁴ A. Lam, *Objaśnienia*, [w:] Horacy, *Dzieła wszystkie*, dz. cyt.; O. Vaenius, *Emblematy horacjańskie*, przeł. i oprac. A. Lam, Pułtusk – Warszawa 2010, s. 264. W dwujęzycznym wydaniu z 2019 roku (zob. przypis 18) jest nieco dłuższy komentarz do wersu 2, odnoszący się do łyka lipowego (s. 511).

mitte sectari, rosa quo locorum
sera moretur.

Simplici myrto nihil adlabores
sedulus, curo: neque te ministrum
dedecet myrtus neque me sub arta
vite bibentem.

Perskie potępiam, mój chłopcze, przepychy,
nie lubię wieńców łykiem powiązanych,
więc przestań szukać, gdzie spóźniona róża
płatki swe kryje.

Bo pragnę, abyś do zwykłego mirtu
niczego już nie wplatał: ani ciebie, sługi
mirt nie oszpeci, ani mnie, co piję
pod gąszczem winnym⁴⁵.

Tymczasem wielu badaczy, a wśród nich szczególnie Gregson Davis, podkreśla metapoetycki jej charakter, zwracając uwagę, że wieniec jako element aranżacji uczty to alegoria zbioru wierszy⁴⁶. „Perski przepych” i splatane lipowym łykiem wieńce mają tu oznaczać utwory długie i podniosłe⁴⁷, a róża kwitnąca jesienią – zbyt wyszukane i niestosowne stylistycznie ornamenty⁴⁸: wszystko razem – odrzucony model poezji. Strofa druga przeciwstawia tej symbolice poświęcony Wenerze mirt i wino: poezję miłosną i biesiadną, szukającą mądrości w rzeczach prostych i drobnych⁴⁹. Zdaje się, że metapoetycki wymiar tego utworu był czytelny również dla czarnoleskiego poety, skoro zamknął inspirowany nim wiersz przywołaniem lutni przejętym z C I 31⁵⁰ i C I 32⁵¹.

Na poziomie dosłownym mamy tu opis prostej uczty, której atrakcją i dopełnieniem jest gra na lutni. Autor *Foriceniów* nie mógł chyba jednak zignorować poetyckiego manifestu ukrytego pod tym obrazem, być może zatem i on zadeklarował tutaj

⁴⁵ Horacy, *Dzieła wszystkie*, dz. cyt., s. 107.

⁴⁶ G. Davis, *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley 1991, s. 120: „The wreath-poem is a commonplace of Augustan poetry” [...]. If we accept the metaphor as established, the ode is best interpreted as deceptively simple, but in fact densely packed, poetic manifesto”.

⁴⁷ Tamże, s. 122–123: „wieńce splecione z lipowego łyka” oznaczają wiersze charakteryzujące się ambitnym celem i wielomówstwem”.

⁴⁸ Tamże, s. 124: „Na poziomie stylu *rosa sera* może oznaczać naruszenie *decorum* w odniesieniu do wymogów rodzaju literackiego”.

⁴⁹ Tamże, s. 126: „Poeta i adresat, obaj uwieńczeni mirtem, dzielą pomiędzy siebie emblematyczny obraz poezji biesiadnej, której centralnym komponentem jest Eros”.

⁵⁰ „nec cithara carentem”, Horatius, *Carmina* I 31, 20.

⁵¹ „grata testudo Iovis, o laborum/ dulce lenimen, mihi cumque salve/ rite vocanti”. Horatius, *Carmina* I 32, 14–16.

swoje gatunkowe preferencje i chwalił lutnię biesiadną, która (nie tylko we fraszkach) „o miłości śpiewać woli”.

Anakreontyczny Horacy patronuje również pieśni II 23⁵²:

Nie zawždy, piękna Zofija,
Róża kwitnie i lelija;
Nie zawždy człek będzie młody
Ani tej, co dziś, urody.

Czas ucieka jako woda,
A przy nim leci Pogoda.
Zebrawszy włosy na czoło:
Stąd jej łapaj, bo w tył goło;

Zima bywszy zejdzie snadnie;
Nam, gdy śniegiem włos przypadnie,
Już wiosna, już lato minie,
A ten z głowy mróz nie zginie [278].

Sinko widzi źródło tego tekstu między innymi w *Fedrze* Seneki⁵³, w stasimonie chóru próbującego namówić Hipolita do używania życia:

languescunt folio lilia pallido
et gratae capiti deficiunt rosae,
ut fulgor teneris qui radiat genis
momento rapitur nullaque non dies
formosi spolium corporis abstulit.
res est forma fugax: [...]
dum licet, utere⁵⁴.

Szybko smukła lilia bladą główkę skłoni,
Wonna róża w wieńcu uwiędnie na skroni,
Tak i piękność, która z jasných oczu świeci
I z lic młodzieńczych – niby sen uleci...
Uroda prędko ginie [...] Korzystaj, gdy możesz⁵⁵.

⁵² Miejsce tej pieśni w sekwencji utworów Kochanowskiego poświęconych „Zofijom”, jej różne interpretacje i konteksty omówił ostatnio Dariusz Śnieżko, sugerując interpretację trzech utworów Kochanowskiego dotyczących dziewczyny o imieniu Zofia jako „trzech ról w scenariuszu przemijania: roztańczonej beztroskiej dziewczyny, panny, której wytwornie daje się do zrozumienia, że młodość jest dobrem, którym należy się dzielić, wreszcie tej, która zapewne przegapiwszy Pogodę, rzuca się w daremną i ośmieszającą pogoń”. D. Śnieżko, *Jan i Zofije*. [w:] *Wiązanie sobótkowe. Studia o Janie Kochanowskim*, red. E. Lasocińska, W. Pawlak, Warszawa 2015, s. 346.

⁵³ T. Sinko, *Objaśnienia*, [w:] J. Kochanowski, *Pieśni i wybór innych wierszy*, dz. cyt., s. 153.

⁵⁴ Seneca, *Phaedra*, 768–776.

⁵⁵ Seneka, *Fedra*, przeł. A. Świderkówna, oprac. W. Strzelecki, Wrocław – Warszawa 2006, s. 65.

Lecz to tylko jedna z możliwych inspiracji. Motyw czasu, upływającego jak woda, pochodzi ze *Sztuki kochania* Owidiusza⁵⁶, a całemu utworowi patronuje Kairos – Occasio – Pogoda, bóstwo w grece męskie, a w łacinie i w polszczyźnie żeńskie, znane, jak zauważył też Sinko⁵⁷, z epigramatów *Antologii greckiej*⁵⁸. W dobie wczesnonowożytnej spopularyzował je 121 emblemat Alciatusa, według którego Kairos to „mała porcja czasu, która ujarzmią wszystko”, ruchliwa i ulotna, wyobrazona jako osoba z włosami na czole, a z łysiną z tyłu głowy⁵⁹. Wspomnienie o *Okazji* i jej włosach zamknięte zostało w pieśni Kochanowskiego akcentem horacjańskim, ostrzeżeniem przed siwizną starości i „zimą życia” – śmiercią⁶⁰. Napomnienie to splata się być może również z kontekstem Cyceronowej refleksji o nieuniknionych i koniecznych porach życia⁶¹. Nie można też wykluczyć skojarzeń z lodowatą, siwą, kędzierzawą i kudłatą personifikacją zimy Owidiusza: „glacialis hyems canos hirsuta capillos”⁶².

Nadając adresatce pieśni miano *Zofii*, mógł Kochanowski po horacjańsku zaszyfrować w tym imieniu przesłanie utrwalone w pieśni *Do Leukonoe*: „Bądź mądra”,

⁵⁶ Ovidius, *Ars amatoria* I 57–70: „Dum facit ingenium, petite hinc praecepta, puellae,/ Quas pudor et leges et sua iura sinunt./ Venturae memores iam nunc estote senectae:/ Sic nullum vobis tempus abibit iners./ **Dum licet, et vernos etiamnum educitis annos,/ Ludente: eunt anni more fluentis aquae;/ Nec quae praeteriit, iterum revocabitur unda,/ Nec quae praeteriit, hora redire potest.**/ Utendum est aetate: cito pede labitur aetas,/ Nec bona tam sequitur, quam bona prima fuit./ Hos ego, qui canent, frutices violaria vidi:/ Hac mihi de spina grata corona data est./ Tempus erit, quo tu, quae nunc excludis amantes,/ Frigida deserta nocte iacebis anus”. Motyw zmienności czasu pojawia się też u Erazma w elegii do przyjaciela (*Elegia de mutabilitate temporum ad amicum*). Por.: Erasmus, *Collected Works. Poems*, red. H. Vredevelde, Toronto 1993, s. 248.

⁵⁷ T. Sinko, *Objaśnienia*, dz. cyt., s. 154.

⁵⁸ Epigramaty te (Palladas 10.52, Phanios 12.31, Posidippus 16.275) nawiązywały do posągu Lizypa zburzonego w 462 roku w Bizancjum. Por.: V. Jennings, *Ion's Hymn to Kairos*, [w:] *The World of Ion of Chios*, oprac. V. Jennings i A. Katsaros, Leiden – Boston 2007, s. 344.

⁵⁹ A. Alciatus, *Emblematum liber*, Leiden 1591, s. 438. „Lysippi hoc opus est, Sicyon cui patria. Tu quis? Cuncta domans capti temporis articulus. Cur pinnis stas? Usque rotor. Talaria plantis Cur retines? Passim me levis aura rapit. In dextra est tenuis, dic, unde novacula? Acutum Omni acie hoc signum me magis esse docet. Cur in fronte coma? Occurens ut preñar. At heus tu, dic, cur pars calva est posterior capitis? Me semel alipedem si quis permittat abire, Ne possim appresso postmodò crine capi. Tali opifex nos arte, tui causa edidit hospes, Utque omnes moneam pergula aperta tenet”.

⁶⁰ Por.: Horatius, *Carmina* IV, 7, 9–16: „Frigora mitescunt Zephyris, ver proterit aestas,/ interitura simul/ pomifer autumnus fruges effuderit, et mox/ bruma recurrit iners./ Damna tamen celeres reparant caelestia lunae:/ nos ubi decidimus/ quo pater Aeneas, quo dives Tullus et Ancus,/ pulvis et umbra sumus”.

⁶¹ „Cursus est certus aetatis et una via naturae, eaque simplex, suaque cuique parti aetatis tempestivitas est data, ut et infirmitas puerorum, et ferocitas iuvenum et gravitas iam constantis aetatis et senectutis maturitas naturale quiddam habeat, quod suo tempore percipi debeat...”. Cicero, *De senectute* X 33.

⁶² Ovidius, *Metamorphoses* II, 30.

sapias – a co za tym idzie, wykorzystaj dzień (*carpe diem*), chwytaj okazję (*carpe occasionem*) i... zbieraj róże (*carpe rosas*). Ale takie przesłanie retoryczne (i erotyczne), odnoszące się do drogi życiowej, może mieć również swój wymiar meta-poetycki, tożsamy z przejrzystym dla roztropnego czytelnika opowiedzeniem się za określonym typem liryki, pojmowanej jako zwrot ku życiu i czynnościom niezbyt od niego oderwanym, otwartej na każdą chwilę codzienności, na *kairós* i na to, „co kto w czas uchwyci”.

Miniaturowe pieśni Kochanowskiego, utrzymane w tonacji anakreontycznej, mogą nam wiele powiedzieć o preferencjach poety dotyczących całego gatunku. Są one bowiem przestrzenią istotną i pełną skondensowanych znaczeń, wyodrębniającą się w zbiorze zawierającym też utwory podniosłe i poważne. Przywołują *kairós* i *carpe diem* na tle lirycznej różnorodności (*varietas*).

Pieśń stała się pod piórem Kochanowskiego gatunkiem zwięzłym i pojemnym, Tchnęła równowagą między powagą i wesołością, było w niej miejsce na elegijną zadumę w lirycznej formie, a także na epigramatyczną błyskotliwość, zwięzłość, a nawet frywolność. Polska pieśń, pełna „pokrytego misterstwa”, zwodniczej prostoty i pozornej nonszalancji, miała być bogata w nektar starożytnych przetworzony w miód tak przyjemny, że prosty Sarmata mógł myśleć, że pije swojski „przedni trójniak”, a wykształcony humanista ze zdumieniem smakował najwyborniejsze importowane delicje i dziwił się, że pasują do prostego stołu w ogrodzie. W cieniu czarnoleskiego drzewa rodziły się polskie „słodkobrzmiące nici”, subtelne i wielowarstwowe, jakby ich autor świadomie wpisywał się w dawną, przytaczaną między innymi przez Emanuela Tesaura argucję, adresowaną ponoć do młodej dziewczyny przędącej pod lipą: „sub tilia fila subtilia fila!” (Splataj pod lipą subtelne nici!)⁶³.

Bibliografia

- Alciatus A., *Emblematum liber*, Leiden 1591.
- Ancona R., *The Subterfuge of Reason. Horace, Odes I 23 and the Construction of Male Desire*, [w:] *Why Horace? A Collection of Interpretations*, red. W. Anderson, Wauconda 1999, s. 63–72.
- Brahmer M., *Petrarkizm w poezji polskiej XVI wieku*, Kraków 1927.
- Canti carnachialeschi del Rinascimento*, oprac. Ch.S. Singleton, Bari 1936.
- Cochanovius I., *Lycorum libellus*, Cracoviae 1580.
- Davis G., *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley 1991.

⁶³ Por.: E. Tesaurus, *Il cannocchiale Aristotelico...*, Bologna 1675, s. 258: „Et quel fu detto ad una fanciulla filante ad ombra di una teglia: *Filia sub tilia fila subtilia fila*”.

- Floryan W., *Forma poetycka „Pieśni” Jana Kochanowskiego wobec kierunków liryki renesansowej*, Wrocław 1948.
- Glomski J., *Historiography as Art. Jan Kochanowski's Lyricorum libellus (1580)*, [w:] *Renaissance Culture in Context. Theory and Practice*, red. J.R. Brink, W.F. Gentrup, Aldershot 1993, s. 145–154.
- Highet G., *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford – New York 2015.
- Horacy, *Dzieła wszystkie*, Otto Vaenius, *Emblematy horacjańskie*, przeł. i oprac. A. Lam, Pułtusk – Warszawa 2010.
- Horacy, *Dzieła wszystkie. Wydanie dwujęzyczne polsko-łacińskie*, przeł. A. Lam, Warszawa 2019.
- Jennings V., *Ion's Hymn to Kairos*, [w:] *The World of Ion of Chios*, oprac. V. Jennings, A. Katsaros, Leiden – Boston 2007, s. 331–346.
- Kochanowski J., *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1989.
- Laumonier P., *Ronsard. Poète lyrique. Étude historique et littéraire*, Genève 1997.
- Liryka starożytnej Grecji*, oprac. J. Danielewicz, Warszawa – Poznań 1996.
- Maddison C., *Apollo and the Nine. A History of the Ode*, Baltimore 1960.
- Murgatroyd P., *The Amatory Elegies of Joannes Secundus*, Leiden 2000.
- Nowicka-Jeżowa A., *Madrygały staropolskie. Z dziejów liryki miłosnej w epoce renesansu i baroku*, Warszawa 1978.
- Poemata selecta Italorum qui saeculo decimo sexto latine scripserunt*, Oxford 1808.
- Sarbiewski M.K., *Characteres lyrici seu Horatius et Pindarus – Charaktery liryczne, czyli Horacy i Pindar*, [w:] *Praecepta poetica – Wykłady poetyki*, przeł. S. Skimina, Wrocław 1958, s. 21–158.
- Seneka, *Fedra*, przeł. A. Świderkówna, oprac. W. Strzelecki, Wrocław – Warszawa 2006.
- Sinko T., *Wstęp*, [w:] J. Kochanowski, *Pieśni i wybór innych wierszy*, Wrocław 1927.
- Śnieżko D., *Jan i Zofije*, [w:] *Wiązanie sobótkowe. Studia o Janie Kochanowskim*, red. E. Lascińska, W. Pawlak, Warszawa 2015, s. 339–347.
- Tesauro E., *Il cannocchiale Aristotelico...*, Bologna 1675.
- Wilczek P., *Pieśni*, [w:] *Lektury polonistyczne. Jan Kochanowski*, red. A. Gorzkowski, Kraków 2001, s. 306–321.
- Wilkinson L.P., *Horace and His Lyric Poetry*, Cambridge 1945.

Genology and finesse: The shortest songs by Jan Kochanowski

Abstract

The purpose of this paper is the analysis of the shortest songs from Jan Kochanowski's collection *Pieśni*. These include a petrarchist *Pieśń II 21*, and above all, four horatian-origin works *Pieśń: I 11* (*Stronisz przede mną, Neto nietykana*), *II 7* (*Słońce pali, a ziemia idzie w popiół prawie*), *II 16* (*Nic po tych zbytich potrawach...*) and *II 23* (*Nie zawsze, piękna Zofija...*). Following a short review of previous attempts at classifying Kochanowski's *Pieśni*, which were made by Polish scholars, as well as considering other options of categorising lyrical songs, the author indicated the contexts of particular works, described their rhetorics and emphasised the mastery of the poet, which is manifested through the construction of such

sophisticated forms. A song, under Kochanowski's pen, became a brief but comprehensive genre. It comprised solemnity and joy, elegiac mood and frivolous joke.

Słowa kluczowe: Jan Kochanowski, poezja renesansowa w Polsce, horacjanizm, petrarkizm, małe formy liryczne

Key words: Jan Kochanowski, Renaissance poetry in Poland, horatianism, petrarchism, small lyrical forms