

Pamiętnik Literacki 2011, 4, s. 141-150



# **Ekspresja milczenia w „Trenach” Jana Kochanowskiego**

**Głosa do badań nad komunikacją retoryczną poematu**

Teresa Banaś-Korniak

TERESA BANAS-KORNIAK  
(Uniwersytet Śląski, Katowice)

## EKSPRESJA MILCZENIA W „TRENACH” JANA KOCHANOWSKIEGO

### GŁOSA DO BADAŃ NAD KONSTRUKCJĄ RETORYCZNĄ POEMATU

Od wielu już lat kontynuowane są badania na temat sposobu adaptacji tradycji, a także imitowania wzorców dawnych (zwłaszcza antycznych: greckich, rzymskich oraz judeochrześcijańskich) przez Jana Kochanowskiego. Znaczna część studiów traktujących o tym zagadnieniu dotyczy czarnoleskich *Trenów*. Mniej więcej do czasu pojawienia się rozprawy Tadeusza Sinko *Wzory „Trenów” Jana Kochanowskiego*<sup>1</sup> doszukiwano się głównie „wpływów” tekstów starożytnych na arcydzieło poświęcone Orszuli Kochanowskiej (cytatów, toposów, figur retorycznych), sugerujących jego wtórność. Nieporozumienie wynikało z faktu, że próbowano rozpatrywać cykl z punktu widzenia kryterium romantycznego indywidualizmu oraz oryginalności specyficznie rozumianej: w duchu twórców i teoretyków romantyzmu. Dopiero dwaj badacze – Roman Pilat i Tadeusz Sinko, a zwłaszcza ten ostatni, zaczęli domagać się analizy tekstów czarnoleskich w kontekście poetyk i retoryk starożytnych oraz renesansowych<sup>2</sup>. Niedawne natomiast badania przeprowadzane nad *Trenami* dowiodły, jak ważną rolę w ukształtowaniu struktury każdego spośród 19 utworów żałobnego cyklu odegrała teoria retoryczna<sup>3</sup>.

Rzecz w tym, że Kochanowski, mając na uwadze zalecenia i nakazy estetyki obowiązującej w XVI stuleciu, przejmował z tradycji – głównie antycznej – charakterystyczne dla uznanych wówczas klasyków sposoby tworzenia. Były to m.in. utarte toposy, motywy, figury, a nawet cytaty z wybitnych dzieł. Lecz poeta czarnoleski wtrącał je w nowy kontekst, kontekst własnego utworu, uzyskując nowatorskie efekty artystyczne. Udowadniali ten fakt badacze niejednokrotnie, wskazując np., jaką funkcję w *Trenach* pełni przejęta z rzymskiej liryki funeralnej utarta formuła „jeśliś jest” (*Tren X*), pojawiająca się także u Owidiusza czy w konsolacji Cycerona<sup>4</sup>. Zauważono nowe sensory motta, zaczerpniętego, jak po-

<sup>1</sup> T. Sinko, *Wzory „Trenów” Jana Kochanowskiego*. „Eos” 1917.

<sup>2</sup> R. Pilat zauważył: „Pierwiastki klasyczne są skombinowane, przerobione, jakby odświeżone współczesnymi wyobrażeniami swojskimi i samodzielną siłą twórczą talentu poety, który [...] szedł własnym uczuciem, opierał się na własnym natchnieniu i w taki sposób ożywił, przekształcał owe pierwiastki klasyczne, wybijając na dziele piętno swej indywidualności...” (cyt. za: Sinko, *op. cit.*, s. 77. Podkreśl. T. B.-K.)

<sup>3</sup> Zob. J. Malicki, *Poezja i retoryka. „Treny”*. W: *Legat wieku rycerskiego. Studia staropolskie dawne i nowe*. Katowice 2006.

<sup>4</sup> Zob. *Objaśnienia*. W: J. Kochanowski, *Dzieła wszystkie*. Wyd. Sejmowe. T. 2: *Treny*.

wszecznie wiadomo, z fragmentu ks. II *Odysei* Homerowej<sup>5</sup>. Wskazywano również czasem na oryginalną wymowę Homerowego obrazu smoka i słowiczków, w czarno-leskich trenach ujętego w formę porównania, którego sensy interpretowano w obrębie samego *Trenu I* oraz w kontekście całego cyklu<sup>6</sup>. Wszelkie objaśnienia badaczy odnoszące się do źródeł motywów czy figur wskazują nie tylko na niewątpliwą erudycję Kochanowskiego, ale też na bogaty kontekst źródłowy jego imitacji oraz na mnogość inspiracji, którym podlegał.

Moim celem jest jedynie dopełnienie istniejących już spostrzeżeń o wielości inspiracji autora *Trenów*. Donald P. A. Pirie wykazał ongiś, że w trenach czarno-leskich można doszukać się elementów obrzędowości starożytnych Greków<sup>7</sup>, które występują także w tragediach Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa. Badacz udokumentował tym samym wzorowanie się Kochanowskiego na strukturze dramatów antycznych. We wspomnianych tragediach, a zwłaszcza w tych najstarszych – Ajschylosowych – często wykorzystywane bywały specyficzne środki ekspresji: milczenie, przemilczenie czy umilknięcie. Znane one były i stosowane już w odległej starożytności nie tylko w sztuce tragicznej, ale i w poezji oraz w wymowie. Funkcjonowały jako elementy samoistne – w postaci figur retorycznych<sup>8</sup>.

Pierwsza z tych figur – pominięcie bądź przemilczenie (zwana różnie, np. *praeteritio*, *paralipsa*, *praetermissio*) polega na zapowiedzi przemilczenia pewnych spraw; zapowiedź wykorzystana zostaje jako okazja do zwrócenia na nie uwagi odbiorcy<sup>9</sup>. Druga figura, pokrewna pierwszej, to umilknięcie (z gr. *aposiopesis*);

Oprac. M. R. Mayenowa, L. Woronczakowa, J. Axer, M. Cytowska. Wrocław 1983, s. 142. BPP, B 24.

<sup>5</sup> M. Cytowska, *Nad „Trenami” Jana Kochanowskiego. Od motta do genezy poematu*. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1. Por. uwagi interpretacyjne K. Ziembę (*Jan Kochanowski jako poeta egzystencji. Prolegomena do interpretacji „Trenów”*. Warszawa 1994). Motto, powtarzane w różnych wariantach i kontekstach w obrębie cyklu, uważa Ziembę za klucz do zrozumienia „mistycznej przemiany” osobowości bohatera lirycznego.

<sup>6</sup> Porównanie przypomina zarówno obraz przywołany przez Pseudo-Moschosa w dziele *Megara*, jak i obraz pożerającego wróble węża, o którym mówi Odyszeusz w *Iliadzie* Homera. W *Megarze* żona Heraklesa, zrozpaczona po utracie dzieci zabitych przez szalonego męża, porównuje siebie do matki piskląt, które pożarł wąż; ona sama krąży z głośnym świergotem, bojąc się zbliżyć do potwora. W ks. II *Iliady* Odys opowiada rycerstwu o znaku, jaki otrzymali Grecy od bogów: znakiem tym był wąż, który wspiął się na platan i pożarł pisklęta wróbla, jak też ich bolejącą matkę. Motyw słowików pojawia się ponadto w ks. IV *Georgik* Wergiliusza – tu słowiki „zbierane” są przez niszczącego gniazdo oracza; echo epizodu z *Georgik* znajdziemy w sonecie 311 Petrarce. Przedstawienie węża i słowików znajduje się również w emblematyce Alciatusa. Badacze w tym motywie dopatrują się też reminiscencji biblijnych, gdzie smok ma cechy szatańskie, czasem także doszukują się aluzji do ludowego przysłowia: „słowika ubić, zasmęczysz aniola”. Wszelkie te źródła wskazują na bogaty kontekst imitacji dokonanej przez czarno-leskiego poetę. Na ten temat zob. też J. Axer, *Smok i słowiczki. Wokół wersów 9–14 „Trenu I” Jana Kochanowskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, a także *Objaśnienia*, s. 110–111.

<sup>7</sup> Te elementy to: *agon*, *pathos*, *angelos*, *threnos*, *anagnorisis*, *theofania*. Zob. D. P. A. Pirie, *Wymiar tragiczny w „Trenach” Jana Kochanowskiego*. W zb.: *Jan Kochanowski. Interpretacje*. Red. J. Błoński. Kraków 1989, s. 191.

<sup>8</sup> M. K. Sarbiewski umieszcza przemilczenie (*praeteritio*) i umilknięcie (*reticentia*) w obrębie tzw. figur myśli (*O figurach myśli*. W: *Wykłady poetyki. Praecepta poetica*). Przeł. i oprac. S. Skimina. Wrocław 1958, s. 448–449, 458–459. BPP, B 5).

<sup>9</sup> Zob. a.o.s. [A. Okopień-Sławińska], *Praeteritio*. Hasło w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Wyd. 3, poszerz. i popr., (dodr.). Wrocław 2000, s. 428.

polega na przerwaniu wypowiedzi i porzuceniu pewnego jej wątku z powodu wzruszenia, odrazy czy wstydu. Uwaga odbiorcy zostaje wówczas tym bardziej skupiona na niedopowiedzianej myśli, którą pozwala odgadnąć kontekst<sup>10</sup>. Milczenie (przemilczanie) występuje ponadto jako jeden z członów antytetycznego zestawienia: mowa–milczenie. Antyteza to już trzecia eksponująca milczenie figura retoryczna<sup>11</sup>, po którą sięgnie autor *Trenów*.

Zwróćmy uwagę, jak wskazane środki stosował Ajschylos np. w *Prometeuszu w okowach* i w *Agamemnonie*, a jak Kochanowski w *Trenach*.

Zacznijmy od przykładów z tragedii Ajschylosa<sup>12</sup>. W *Prometeuszu w okowach* najdonioślejsze wydają się trzy sceny, w których dominuje i szczególnie musi oddziaływać ów znamieny „krzyk ciszy”. Po raz pierwszy pojawia się on w *Prologu*, kiedy trzy postaci: Hefajstos oraz uosobione Przemoc i Siła, urągając dobroczyńcy ludzkości, prowadzą Prometeusza na miejsce kaźni, a następnie wykonują na nim wyrok, przykuwając do skały. Po wszystkim kaci oddalają się, w didaskaliach odczytujemy zaś lakoniczną formułkę stanowiącą zapowiedź milczenia: „*odchodzą. Chwila zupełnego milczenia*” (s. 171). Prometeusz pozostaje sam opuszczony przez bogów i ludzi, a otacza go tylko dzika przyroda. Jak zauważa Humphrey D. F. Kitto – autor studium o tragedii greckiej – „Źródłem prawdziwego dramatyizmu pozostaje przez jakiś czas sam widok przykutego łańcuchami boga [...]”<sup>13</sup>. Tu milczenie staje się środkiem budzenia u odbiorcy współczucia, trwogi i ogromnej sympatii dla głównego bohatera. Dopiero po chwili bóg zwraca się do niemych uczestników sceny (elementów świata przyrody), wybuchając serią krótkich, urywanych eksklamacji, stanowiących antytezę milczenia:

O, jasne, boskie niebo! Szybkoskrzydłe wiatry!  
Rzek zdroje! Śmiechy morskich fal nieprzeliczone!  
[ . . . . . ]  
Patrzcie, jakie katusze – bóg – cierpię od bogów! [s. 171]

Kontrast krzyku Prometeusza z jego wcześniejszym milczeniem ma wyrażać głębię bólu boskiego bohatera.

W innym fragmencie (*Epoisodion I*) Prometeusz rozmawia z Przodownicą Chóru Okeanid, która próbuje dowiedzieć się, o co oskarżył Zeus tytana, jaka jest przyczyna katuszy. We wstępnej części wypowiedzi bohatera zastosował Ajschylos typową figurę *aposiopesis* – chwilowego zatrzymania potoku mowy – z powodu wzruszenia. Rzecze Prometeusz:

Boleśnie mi o sprawach tych mówić – i milczeć  
takż boleśnie... Smutek i niedola wszędy... [s. 176]

– i tu w didaskaliach pojawia się krótka informacja: „*Chwila milczenia*” (s. 176). W ten sposób eksponowane są emocje tytana. Po chwili tytan – już spokojnie – rozpoczyna swoją opowieść, w której świetle jego wcześniejsze wzruszenie staje

<sup>10</sup> Zob. a os [A. Okopień-Sławińska], *Aposiopesis*. Hasło w: jw., s. 40.

<sup>11</sup> Zob. a os [A. Okopień-Sławińska], *Antyteza*. Hasło w: jw., s. 37.

<sup>12</sup> Wszelkie cytaty z dzieł Ajschylosa pochodzą z: *Tragedie*. Przeł. i oprac. S. Srebrny. Wyd. 2 stereotypowe. Warszawa 1954. Lokalizujemy je podając stronicę w nawiasach.

<sup>13</sup> H. D. F. Kitto, *Tragedia grecka. Studium literackie*. Przeł. J. Margański. Bydgoszcz 1997, s. 110.

się dla odbiorcy oczywiste. Dzięki bowiem inwencji i mądrości syna Temidy uzyskał Zeus władzę i zwyciężył panującego Kronosa; jednak kiedy Gromowładny zasiadł na tronie, chciał wygubić ród człowieczy. A temu Prometeusz – poplecznik i wcześniejszy pomocnik najwyższego z bogów – sprzeciwił się, zlitował się nad rodem ludzkim i pomógł mu, za co został przykuty do skały. Teraz cierpi. Zeus skazał zatem na srogie męki swego dawnego dobroczyńcę. Funkcja umilknięcia (*aposiopesis*) wydaje się w tym kontekście oczywista: ukazując emocje cierpiącego, wywołuje ono u odbiorcy współczucie oraz sympatię dla głównego bohatera.

Fragment dramatu eksponujący interesujący nas środek ekspresji następuje też po pierwszej pieśni Chóru (*Stasimon I*). Chór śpiewa żalną pieśń protestu przeciw okrucieństwu Zeusa. Cała ziemia, informuje Chór, jęczy przepelniona współczuciem, płacz dobiega z łądów i mórz, źródeł rzek i mroków Hadesu. Po słowach Chóru Ajschylos kazał zabrać głos swemu bohaterowi, ale nie od razu. W didaskaliach rozpoczynających *Epoisodion II* znajduje się informacja: „*Prometeusz* [zabiera głos] *po dłuższym milczeniu*” (s. 185; podkreśl. T. B.-K.). Tu twórca dramatu zapowiedział więc przemilczenie (*paralipsa*). To, co powie tytan za chwilę, będzie zgoła nieoczekiwane dla odbiorcy, który zrazu zachowanie bohatera tłumaczyć sobie może jako wyraz ostentacji, dumy czy pogardy skierowanej ku oprawcy. Tymczasem po dłuższej ciszy padają takie oto słowa:

Nie sądzicie, że to pycha lub wzgarda mi każe  
milczeć... Nie, to mi smutek i ból szarpie serce, [s. 185]

Po tym wyznaniu bohater spokojnie opowiada, ile dobrego zdołał dla samego Zeusa i dla ludzi. Jeśli pycha, duma czy wzgarda wobec ciemieży nie stanowią powodu braku komentarza do wygłoszonej wcześniej współczującej pieśni Chóru, to czy rzeczywiście tylko smutek i ból nie pozwalają na dobyte głosy z krtani. Wydaje się, że nie. Prometeusz, jako boski tytan, potrafi zapanować nad emocjami, czemu dał wyraz we wcześniejszym monologu i co udowadnia dalej – snując spokojną opowieść. Jaka zatem jest funkcja użytej figury – paralipsy? Na co wskazuje Prometeusz swym milczeniem? Można sądzić, że uwydatnia ono godność, dostojeństwo jako najodpowiedniejsze postawy wobec cierpienia spowodowanego przez siły wyższe. Dobroczyńca ludzkości obdarowuje rodzaj człowieczy kolejny raz: pokazuje wzór zachowania się względem zła istniejącego we wszechświecie. To nieuchronne zło przyjąć wypada tylko w jeden sposób: milcząco i z godnością.

Bodaj najbardziej poruszające milczenie postaci kobiecej – Kasandry – zaobserwować możemy w pierwszej części trylogii Ajschylosa *Oresteja*, mianowicie w *Agamemnonie*. Po trzeciej pieśni Chóru, kiedy wiadomo już, że Agamemnon wrócił z trojańskiej wyprawy, przywożąc ze sobą brankę Kasandrę, Chór i przebiegła Klitajmestra zwracają się do dziewczyny, zapraszając ją do pałacu – ta nie odpowiada. W didaskaliach – po kolejnych wezwaniach Chóru i żony Agamemnona kierowanych do Kasandry – dramaturg cztery razy z rzędu zaznacza: „*Kassandra milczy. [...] Kassandra milczy. [...] Kassandra milczy. [...] Kassandra milczy, nieporuszona*”<sup>14</sup>. Narasta cisza. Narasta też napięcie. Odbiorca bowiem (widz spektaklu czy czytelnik dramatu) jest zaskoczony: przywykł do Kasandry innej – elokwentnej, wieszczącej. Natomiast jej odmienne od wcześniejszego zachowanie

<sup>14</sup> Ajschylos, *Agamemnon*. W: *Tragedie*, s. 361–362.

potęguje grozę sytuacji – domyślamy się, że posiadająca dar Apollinowy branka wie o czymś strasznym, czego wyjawić nie jest w stanie. To „coś” dotyczy jej tragicznego losu: zginie za chwilę z rąk żony Agamemnona i jej kochanka. Przepełniona bólem dziewczyna zastyga więc w bezruchu, przygotowana na ostateczny cios. Umilknięcie Kasandry (zastosowanie figury *aposiopesis*) nie tylko służy uzyskaniu dramatycznego napięcia, ale też oddaje stan wewnętrzny bohaterki, która nie zaniemówiła przecież ongiś w obliczu wizji tragedii Troi, natomiast traci głos w momencie, kiedy pojmuje zbliżające się własne nieszczęście. Podobnych scen, w których wykorzystana zostaje ekspresja milczenia, jest u Ajschylosa i u innych tragików greckich znacznie więcej.

A jak stosuje wskazane środki poetyckie Kochanowski w *Trenach*? W dziele polskim antytezę opartą na przeciwstawieniu mowy i milczenia dostrzegamy w obrębie całego cyklu (jeśli potraktujemy 19 tekstów jako jedną całość), a także w poszczególnych utworach jako odrębnych całościach semantycznych i literackich. W *Trenach* od I do XVIII swoje żale wyraża ojciec; jego apostrofy, eksklamacje, pytania retoryczne oraz przywoływane przezeń te same motywy, powracające w kolejnych częściach cyklu, zaświadczenia o wzburzeniu i „głośnej” rozpacz (taki styl nazwał Wacław Borowy „głośno-retorycznym”<sup>15</sup>). A jednocześnie w tle światła przedstawionego *Trenów* zarysowuje się bardzo wyraźnie postać milczącej współtowarzyszki cierpienia – żony poety (co zauważył już Stanisław Windakiewicz, pisząc o Arkadii rodzinnej w cyklu czarnoleskim<sup>16</sup>). Tak więc np. w *Trenie V* mamy obraz dziewczynki, która „Upada przed nogami matki ulubionej” (s. 12)<sup>17</sup>; w *Trenie VI* Orszula „matkę, ucałowawszy [...]” (s. 14), żegna się z nią; w *Trenie VIII* wspomniana jest Orszula, która nie pozwoliła nigdy „matce się frasować” (s. 16); *Tren VII* z kolei zawiera wstrząsający opis składania dziewczynki do trumny przez matkę: tu obraz niemej kobiety, darującej swemu martwemu dziecku „letniczek pisany” czy „paski złożone” (s. 15), mówi sam za siebie, tzn. nie tyle słowa, co właśnie milczenie i gesty mają dominującą siłę wyrazu, równie wielką jak bezruch przykutego do skały Prometeusza czy milczenie Kasandry w dramacie Ajschylosa.

Jasno też rysuje się paralela między skamieniałą Niobe (o której mowa w *Trenach IV* oraz *XV*) a matką Orszuli. Alternatywnym bowiem zachowaniem wobec nieszczęścia jest głośny lament matczyny, zasygnalizowany już w *Trenie I* poprzez przypomnienie słynnego Homerowego obrazu węża i słowiczków. Matka pożeranych ptaków głośno „szczebiecie” (s. 7) z rozpacz, miota się, umyka. Krąży wokół zabójcy, ukazana jest więc w ruchu. Dynamizm skojarzony jest z głośnym lamentem. Milczenie zaś Niobe, której sytuacja życiowa nakreślona zostaje już w *Trenie IV*, oznacza dostojną statyczność: bezruch bliski śmierci (s. 12). Przypominana po wielekroć w cyklu matka zmarłego dziecka woli – co zdaje się podkreślać podmiot liryczny *Trenów* – nie głośną rozpacz (wyrażającą się w zachowaniu

<sup>15</sup> W. Borowy, „Nescio quid blandum”. W: *Studia i rozprawy*. T. 1. Przygotowali do druku: T. Mikulski, S. Sandler, J. Ziomek. Wrocław 1952, s. 23. Por. J. Pełc, *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*. Warszawa 1987, s. 293, 295–296 n.

<sup>16</sup> S. Windakiewicz, *Poezja życia rodzinnego*. W: *Jan Kochanowski*. Kraków 1930, s. 125 n.

<sup>17</sup> Wszelkie cytaty z *Trenów* J. Kochanowskiego pochodzą z: *Treny*. Oprac. J. Pełc. Wyd. 16 popr. (dodr.). Wrocław 1999. BN I 1. Lokalizujemy je podając w nawiasie stronicę. Podkreślenia w cytatach – T. B.-K.

matki słowików), a le c i c h y, g ł ę b o k i b ó l N i o b e. Ten ostatni wydaje się godniejszy i „ludzki”, bardziej przystojny człowiekowi. Bo przecież słowa rozpaczy w obliczu ludzkiego cierpienia nie mają żadnej praktycznej mocy, nie przywrócą życia zmarłym. Zdawał sobie z tego sprawę Admetus, bohater jednej z Eurypidesowych tragedii, a wyraził swe odczucia w lamentacji po śmierci żony:

Gdzie mi iść? Gdzie mi być? C o m ó w i ć? C o z m i l c z e ć?  
Czemuż nie umrę?<sup>18</sup>

Kochanowski doskonale znał tę właśnie tragedię Eurypidesa, tłumaczył nawet jej fragmenty na język polski<sup>19</sup>.

Trzeba podkreślić, że liryczne wspomnienia o Orszuli wypowiada w *Trenach* ojciec najczęściej w imieniu obydwójga rodziców, co widać m.in. w *Trenach V* i *VIII*:

Przed oczyma r o d z i c ó w swoich rosnąc, mało  
Od ziemi sie co wzniozwszy, [...] [*Tren V*, s. 13]

Nie dopuściłaś nigdy m a t c e sie frasować  
Ani o j c u myśleniem zbytym głowy psować; [*Tren VIII*, s. 16]

Także przywołaniu momentu śmierci towarzyszy obecność milczącej matki. Przykładem tego są *Treny IV*, *V* czy *VI*:

Widziałem, kiedyś trzęsła owoc niedordzały,  
A r o d z i c o m n i e s z c z e s n y m serca sie krajały [*Tren IV*, s. 11]

A m a t c e, słysząc żegnanie tak żałościwe  
Dobre serce, że od żalu zostało żywe [*Tren VI*, s. 14]

– w *Trenie V* mamy z kolei znamienity obraz młodej oliwki, która „Upada przed nogami m a t k i ulubionej” (s. 12).

Na antytezie mowy i milczenia oparte są poszczególne utwory cyklu, widoczne to jest zwłaszcza w *Trenach VIII* oraz *X*. W *Trenie VIII* będący w żałobie ojciec, zwracając się do nieobecnej córki, zestawia jej dawny, dziecienny głosik z – aktualną głuchą pustką:

Tyś za wszytki mówiła, za wszytki śpiewała,  
[ . . . . . ]  
Teraz wszystko umilkło: szczere pustki w domu, [s. 16]

W tym wypadku przeciwstawienie mowy i milczenia oznacza tyle, co przeciwstawienie dynamizmu życia – bezruchowi śmierci. Życie uosobione w postaci radosnej, małej dziewczynki dodaje mocy i optymizmu, a gwałtownie przerwane – powoduje pustkę, żal i poczucie krzywdy. Kontrast ten stanowi swego rodzaju obrazowe dopełnienie eksklamacji wyeksponowanych wcześniej, w *Trenie II*; owe wykrzyknienia mają niejako moc oskarżania bytu o istnienie w nim zła:

O prawo krzywdy pełne! O znikomych cieni  
Sroga, nieubłagana, nieużyta ksieni! [s. 9]

<sup>18</sup> Eurypides, *Alkestis*. W: *Tragedie*. Przeł. i oprac. J. Łanowski. Warszawa 1967, s. 106. Podkreśl. T. B.-K.

<sup>19</sup> J. Kochanowski, *Alcestis męża od śmierci zastąpiła*. W: *Dziela polskie*. T. 3. Wstęp, przypisy J. Krzyżanowski. Wyd. 2, zupełne. Warszawa 1953.

Pojawiające się po wielokroć w całym cyklu trenologicznym liczne apostrofy i pytania skierowane do córki pozostają bez odpowiedzi, co pogłębia dramatyzm sytuacji lirycznej (w *Trenach III, VI, VIII, X, XII*). Największą bodaj siłą ekspresji ma milczenie zmarłej Orszuli w *Trenie X*, pod względem składniowym skonstruowanym jako seria pytań do niej adresowanych<sup>20</sup>. Rozpoczyna się on od pytania, które – aczkolwiek skierowane do zmarłej – równie odpowiednio i na miejscu brzmiałoby, gdyby zostało wypowiedziane w trakcie swobodnej zabawy rodzica z dzieckiem (np. zabawy w chowanego). Każde pytanie w systemie składniowym języka konotuje odpowiedź (wskazuje na konieczność jej pojawienia się). „Orszulo moja wdzięczna, gdzieś mi się podziała?” (s. 19). Po tym pierwszym zdaniu pytającym – odpowiedzi brak. Nie ma jej także po zdaniu drugim, trzecim, czwartym ani po następnych. Milczenie narasta, kumuluje się. Ta kumulacja milczenia jest niemal analogiczna do sceny z milczącą Kasandrą z dramatu Ajschylosa. Oczekiwanie na dźwięk ukochanego głosu doprowadza do punktu kulminacyjnego, kiedy to padają znamienne słowa „Gdziekolwiek jest, jeśliś jest, lituj mej żałości” (s. 21). Zdanie to, budzące spór wśród interpretatorów, usytuowane jest – podkreślmy – w szczególnym miejscu: po szeregu pytań. Zatem wypowiedziane zostaje pod wpływem narastającej rozpacz, spowodowanej pogłębioną ciszą. Znany dobrze Kochanowskiemu z tradycji literatury funeralnej topos (ujęty w słowach „jeśliś jest”), na pozór nie obciążony istotnym znaczeniem, tutaj – wtrącony w nowy kontekst – brzmi niekoniecznie jak bluźnierstwo czy prowokacja. Odzwierciedla ten szczególny moment w życiu, kiedy człowiek – doprowadzony do kresu psychicznej wytrzymałości na ból – osiąga dno rozpacz. Tę migotliwą, trudną do wyrażenia egzystencjalną chwilę potrafi wychwycić i trafnie oddać tylko literatura wybitna.

Warto chyba wspomnieć, że charakterystyczna dla czarnoleskich *Trenów* antyteza mowy i milczenia znalazła wcześniej wyraz w bliższej Kochanowskiemu tradycji literackiej, mianowicie w średniowiecznych planctusach, których liryzm oparty jest przecież na podobnych jak w *Trenach* środkach ekspresji: apostrofach, zdrobieniach, lirycznych epitetach, kontrastach. Jeden z głównych kontrastów wynika z przeciwstawienia milczącego Chrystusa i głośno zawodzącej, lamentującej matki. Temu przeciwstawieniu odpowiadają analogicznie: cierpienia fizyczne Syna Bożego i duchowy ból matki. Cieleśne katusze Chrystusa umierającego w milczeniu na krzyżu ujęte są opisowo (liryczny opis tortur w obrębie monologu matczynego)<sup>21</sup>, natomiast duchowy ból głośno zawodzącej Maryi wyeksponowany jest za pomocą samego jej monologu. Obserwujemy w nim – tak jak w cyklu funeralnym Kochanowskiego – wielość zaimków „ja”, „mój”, „moje”, które to

<sup>20</sup> Swoistą interpretację tego trenu zawierają m.in. praca S. Skwarczyńskiej, która wskazuje na występujący w tekście topos „*Ubi sunt...?*” (*Z dziejów inkarnacji poetyckich toposu „Ubi sunt...?”*. „Prace Polonistyczne” 1976, s. 39–40), czy odczytanie J. Pełca piszącego o „bluźnierstwie” podmiotu lirycznego *Trenów*, że jest ono na miarę bluźnierstwa Konrada z *Dziadów* (Jan Kochanowski. „*Tren X*”. W zb.: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. Prokop, J. Sławiński. Gdańsk 2001, s. 29). Doszukiwaniu się postawy bluźnierczej podmiotu w tymże trenie sprzeciwia się m.in. A. Borowski (*Cierpieć po ludzku, czyli jeszcze o „Trenach”*. W zb.: *Lektury polonistyczne. Jan Kochanowski*. Red. A. Gorzkowski. Kraków 2001, s. 12).

<sup>21</sup> Zob. *Posłuchajcie bracia miła... W: Chrestomatia staropolska. Teksty do roku 1543*. [Wybór i oprac.] W. Wydra, W. R. Rzepka. Wyd. 3. Wrocław 2004, s. 245–246.



zaimki – użyte w różnych formach gramatycznych – kierują uwagę odbiorcy na osobę lamentującą.

W *Trenach* nie ma wszakże – inaczej niż w planctusie – jednej, konsekwentnej i stałej opozycji lamentującego rodzica oraz milczącego dziecka. Antytez eksponujących mowę i milczenie zastosował Kochanowski więcej (np. rozpaczający ojciec a cicha i współcierpiąca matka, szczebiocąca matka słowików a niema królowa tebańska Niobe, Orszula „głośna” a milcząca). Od *Trenu I* do *Trenu XVIII* głównym podmiotem mówiącym jest ojciec zmarłego dziecka, lament ojca pozostaje niejako w opozycji do milczenia zarówno Orszuli, jak i jej matki. Ból ojcowski ujawnia się więc za pomocą ekspresywnego monologu, ból matczyny z kolei wyraża się inaczej niż w typowym planctusie: nie za pomocą głośnego zawodzenia, lecz opisowo, cicho i lirycznie, a więc podobnie jak cierpienia Ajschylosowego Prometeusza oraz katusze torturowanego Chrystusa w przedstawieniach pasyjnych, znanych chociażby z tradycji średniowiecznej.

W *Trenie XIX albo Śnie* następuje – jak wiemy – zmiana podmiotu mówiącego. Po krótkiej informacji na temat własnego snu ojciec Orszuli milknie, a głos zabiera mara senna – babka dziewczynki, trzymająca milczącą wnuczkę na rękach. Zabieg wprowadzania podobnej prozopopei do tekstów funeralnych znany był w czasach Kochanowskiego od stuleci<sup>22</sup>. Jednak i ta figura nie została wykorzystana zgodnie z utartym schematem, chociaż początek mowy zdaje się wyraźnie i celowo nawiązywać do tradycji antycznej: mara senna nie przechodzi od razu *ad hoc* do konsolacyjnych argumentów, lecz najpierw konwencjonalną powitalną formułą wyraża troskę o stan ducha syna: „Spisz, Janie? Czy cię żalność twoja zwykła piecze?” (s. 40)<sup>23</sup>. Zamiast odpowiedzi słyszy tylko ciężkie westchnienie: „Zatym-em ciężko westchnął i tak mi się zdało, / Żem się ocknął” (s. 40). Przemilczenie Jana nie jest tu bynajmniej sygnałem osiągnięcia przezeń stanu wewnętrznego spokoju, wręcz przeciwnie, jest oznaką żalu, rezygnacji lub nawet – nie ustępującego silnego wzburzenia. Mimo bowiem wypowiedzania wcześniej konsolacyjnych, psalmicznych fraz (w *Trenach XVII* oraz *XVIII*) główny bohater cierpi, nie jest w stanie zdobyć się na skierowanie do matki słów powitania. Brak odpowiedzi ze strony syna i jego ból dobrze rozszyfrowała postać z zaświatów, która „pomilczawszy mało, / Znowu mówić poczęła” (s. 40). Przemilczenie matki jest wyrazem taktu, poszanowania i współczucia dla synowskiej rozpacz, ale stanowi także swoiste przygotowanie do dłuższej, konsolacyjno-dydaktycznej wypowiedzi, w której – jak wiemy – w sposób synkretyczny połączone zostały wszelkie możliwe sposoby pocieszenia, a formułki stoickie mieszają się tam z chrześcijańskimi zaleceniami<sup>24</sup>.

Adresat monologu matki – zboląły ojciec – przyjmuje konsolacyjny wywód

<sup>22</sup> Liczne przykłady tekstów starożytnych i nowołacińskich z prozopopeją zmarłego omawia w swych pracach S. Z a b ł o c k i (*Antyczne epicedium i elegia żałobna. Geneza i rozwój*. Wrocław 1965; *Polsko-lacińskie epicedium renesansowe na tle europejskim*. Wrocław 1968).

<sup>23</sup> Zwrot ten, jak wiele innych przejęty z funeralnej literatury antycznej, przypomina słowa, którymi w literaturze antycznej rozpoczynały się przemowy zmarłych pojawiających się we śnie (zob. *Objaśnienia*, s. 174).

<sup>24</sup> O różnych sposobach odczytania wywodu matki przez interpretatorów pisze m.in. S. G r z e s z c z u k, podając też własną interpretację (*Kochanowski i inni. Studia, charakterystyki, interpretacje*. Katowice 1981, s. 93–101).

spokojnie, nie zadaje pytań, nie polemizuje. Po efektownym zakończeniu przemowy słowami: „a ludzkie przygody / Ludzkie noś; jeden jest Pan smutku i nagrody” (s. 49) – czytelnik tekstu ma prawo spodziewać się, zgodnie z tradycją ówczesnej poezji funeralnej, że na formule konsolacyjnej mowa się zakończy. A jeśli już odbiorca oczekiwałby jakiegokolwiek reakcji Jana – to jego przytakującego komentarza do słów matki. Konsolacja bowiem według starożytnej tradycji literatury żałobnej oznaczała zgodę na zaistniałą konieczność i była zazwyczaj zwieńczeniem wszelkich konstrukcji epicedialnych. Tymczasem bohater w ogóle nie odnosi się do konsolacyjnych argumentów matki. Nie przytakuje im, nie zaprzecza, nie komentuje ich. Taka postawa zaskakuje czytelnika nie mniej, niż zaskakiwało widza dramatu Ajschylosa milczenie Prometeusza, będące reakcją na żalną pieśń Chóru.

Jaką funkcję ma to ostatnie przemilczenie Jana? Różnie odczytywano dotychczas sens *Trenu XIX albo Snu*, w rozmaity sposób komentowano sens wywodu matki, pisano też o „otwartości” *Trenów* i niejednoznacznie odnoszono się do „ostatecznych rozwiązań” interpretacyjnych. Nie jest moim celem przedstawienie tu jakiegokolwiek interpretacji jednoznacznej. Zastanawiam się tylko nad funkcją milczenia – jednego z wielu środków ekspresji użytych w cyklu żałobnym Kochanowskiego.

Zapytam więc raz jeszcze: jaką funkcję ma ostatnie przemilczenie bohatera lirycznego *Trenu XIX albo Snu*? W jego zachowaniu jest zapewne jakaś prometejska, boska godność eksponowana w obliczu cierpienia (postawa znana Kochanowskiemu z literackiej tradycji), ale jest jeszcze coś więcej, mianowicie – d y s t a n s wobec wszelkich jednoznacznie sformułowanych prawd i wartości, dystans podkreślony słowami: „Acziem prawie / N i e p e w i e n, jeslim przez sen słuchał czy na jawie” (s. 49). Słowo „niepewien” celowo zaakcentowane zostało dzięki przeczutni występującej na początku końcowego wersu tego funeralnego cyklu.

Wynika z tego jasno, że nie istota konsolacyjnych argumentów staje się ośrodkiem ostatecznej refleksji Jana, ale – co ciekawe – granica jawy i snu. Jest to oczywiste świadectwo schyłku renesansu, ducha nowych czasów i nowo powstających prądów umysłowych wyrażanych przez myślicieli tamtej epoki. Nastrój niepokoju i sceptycyzmu oddał przecież dobitnie rówieśnik poety czarnoleskiego, Michel Montaigne. Nic nie jest prawdziwe i nic nie jest fałszywe – twierdził filozof. Jedyłą pewnością jest niepewność naszego sądu, jedyną natomiast wiedzą człowieka – jego niewiedza<sup>25</sup>.

Celem moim było wskazanie na funkcję jednego z wielu chwytów literackich przejętych z tradycji przez Jana z Czarnolasu. Ekspresja milczenia stanowi środek literacki stosowany z powodzeniem już przez tragików antyku, m.in. przez Ajschylosa, chwyt ten wykorzystywali potem twórcy średniowiecznych planctusów. Śladów recepcji ich dzieł można doszukać się w rozpatrywanych tu czarnoleskich *Trenach*. Jednak Kochanowski z wyczuciem i smakiem artystycznym dostosowywał ów środek poetycki do wyrażania nowych znaczeń i stawiania egzystencjalnych

<sup>25</sup> M. de Montaigne, *Próby*. Przeł., wstęp T. Żeleński (Boy). Ks. 2. Warszawa 1957, s. 368–369. Sceptycyzm swój oparł filozof nie tylko na obserwacji zjawisk ludzkiego życia, ale także na niektórych sądach uczonych starożytnych, m.in. Pliniusza: „*Solum certum nihil esse certi, et homine nihil miserius aut superbius*” (cyt. na s. 369).

pytań. Wydaje się, że imitacja rozumiana była przez Kochanowskiego jako nieustanne prowadzenie dialogu z tradycją literacką, a nawet rywalizowanie z nią. Chodzi nie tylko o przejmowanie figur retorycznych, wkomponowywanie ich w nowe konteksty i wzbogacanie o nowe sensy. Imitacja Kochanowskiego polega też na przywoływaniu fragmentów obrazów czy motywów literackich z przeszłych dzieł (np. milcząca Niobe, Prometeusz milczący, szczebiocząca matka ptaków pożeranych przez węża). Skojarzone z nowym kontekstem semantycznym (przedwczesna śmierć córki i rozpacz rodziców), wzbogacają one znaczenie wywodu lirycznego, a obraz poetycki staje się niejako wielowymiarowy, bo kumuluje sensy dawne i nowe; przemawia też do odbiorcy ze wzmożoną siłą. Na podstawie rozłożenia figur retorycznych (przemilczenia, zapowiedzi milczenia oraz antytez uwydatniających kontrast mowy i milczenia) w poszczególnych odcinkach cyklu, jak również na podstawie interpretacji funkcji tych środków można stwierdzić, że poeta czarnoleski doskonale pamiętał o stosowaniu reguł i zaleceń poetyk sformułowanych. Równocześnie jednak, eksponując uniwersalizm ojcowskiego i matczyne cierpienie po stracie dziecka, przy użyciu tradycyjnych chwytów wyrażał to cierpienie w sposób nowatorski, zgodny z tendencjami charakterystycznymi dla schyłku renesansu.

### Abstract

TERESA BANAŚ-KORNIAK  
(University of Silesia, Katowice)

#### EXPRESSION OF SILENCE IN JAN KOCHANOWSKI'S "LAMENTS". A GLOSS TO THE STUDY ON THE RHETORICAL CONSTRUCTION OF THE POEM

The aim of the article is to shed light on the means of poetic expression in Jan Kochanowski's *Laments* which manifest silence, concealment, or deliberate omission of some issues in the statements of the poem's protagonist. Comparing similar figures of speech in Greek tragedies and in *Laments*, the author proves that Kochanowski took advantage of the literary tradition in a peculiar way: not only did he adopt the past figures of speech and incorporate them into new contexts as well as supplement them with new meanings, but also partially recalled pictures and motifs from ancient texts to juxtapose the traditional meaning of *topoi* with new semantic contexts. In effect, Kochanowski greatly enriched the lyrical implication of *Laments* since the vividness of funeral poem devoted to the little Orszula became to some extent multidimensional as it accumulated the old (familiar to literary tradition) meanings and the new ones which voiced the existential questions and doubts of a 16<sup>th</sup> century man.