

R U C H L I T E R A C K I

DWUMIESIĘCZNIK

Rok LX

Kraków, marzec–kwiecień 2019

Zeszyt 2 (353)

Polska Akademia Nauk Oddział w Krakowie
i Wydział Polonistyki UJ

PL ISSN 0035-9602

DOI 10.24425/rl.2019.130033

ZMYŚŁ WZROKU W POEZJI JANA KOCHANOWSKIEGO
– REKONESANS BADAWCZY*

ROMAN KRZYWY**

Mistrz z Czarnolasu nader często odwoływał się do zmysłu wzroku, przedstawiając w swej twórczości poetyckiej zwłaszcza piękno i porządek widzialnego świata. Był w tym wypadku uważnym czytelnikiem niektórych ksiąg starostamentowych, a także uczniem różnych szkół filozoficznych, które celowością i wspaniałością świata dostępnego poznaniu zmysłowemu dowodziły istnienia Bożej opatrności, zarówno perypatetyków, platoników, jak i stoików (zwłaszcza Cyceronowy traktat *De natura deorum* był mu bliski) czy epikurejczyków (Łukrecjusz medytacją natury tłumaczył istnienie wśród ludzi wiary w bogów)¹. Źródła inspiracji mogły być zatem w takim traktowaniu poznawczych walorów oka najrozmaitsze, co więcej – korespondowały one z renesansowym awansem

* Niniejszy artykuł stanowi rozwiniętą wersję niepublikowanego hasła, przygotowanego w ramach projektu „Sensualność w kulturze polskiej. Przedstawienia zmysłów człowieka w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności” realizowanego w latach 2010–2012 pod kierunkiem prof. Włodzimierza Boleckiego w Instytucie Badań Literackich PAN.

** Roman Krzywy – prof. dr hab., Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.

¹ Zob. T. Sinko, *Polski Anty-Lukrecjusz* [w:] tenże, *Antyk w literaturze polskiej. Prace komparatystyczne*, wybór i oprac. T. Bieńkowski, wstęp S. Stabryła, Warszawa 1988, s. 266–267; Z. Głombiowska, *Elegie łacińskie Jana Kochanowskiego. Dwie wersje*, Warszawa 1981, s. 202–213; *Amicus Plato...* [w:] taż, *W poszukiwaniu znaczeń. O poezji Jana Kochanowskiego*, Gdańsk 2001, s. 188.

wzroku jako najszlachetniejszego ze zmysłów, którego specjalny status w przypadku ludzi wynikać miał z usytuowania oczu w zorientowanym wertykalnie ciele, co ówczesni myśliciele skłonni byli łączyć z Bożym zamysłem wyróżnienia z całości kształtu stworzenia właśnie człowieka i przypisaniu mu szczególnych możliwości poznawczych².

Do kwestii tych powracał Kochanowski kilkakrotnie³. W pieśni III z *Fragmentów* sformułował imperatyw, który – wobec niemożności poznania Boga bezpośrednio za pomocą zmysłów – nakazuje podziwiać Bożą aktywność w widzialnym świecie (Jego „sprawach”). Autor nie ma najmniejszych wątpliwości co do uwarunkowań ontyczno-poznawczych, w które uwikłany jest Stwórca i człowiek (w. 1–8, 13–16):

Oko śmiertelne Boga nie widziało,
 Próżno by się tym kiedy chlubić miało;
 Lecz On w swych sprawach jest tak znakomity,
 Że naprostszemu nie może być skryty.

Kto miał rozumu, kto tak wiele mocy,
 Że świat postawił krom żadnej pomocy?
 Kto władnie niebem? Kto gwiazdami rządzi,
 Że się z nich żadna nigdy nie obłądzi? [...]

Jego porządkiem Lato Wiosnę goni,
 A czujna Jesień przed Zimą się chroni;
 Ten opatruje, że morze nie wzbierze,
 Choć wszystkie rzeki w swoje łono bierze.⁴

Ze słów tych wynika możliwość poznania Bożej mądrości poprzez medytację nad harmonią kosmosu i porządkiem świata natury rządzonej stałymi prawami⁵. W jednej z kolejnych strof możliwość ta przybrała nawet formę pryncypialnego nakazu (w. 25–28):

² Zob. na ten temat A. Maśliński, *Humanizm w sztuce. Antyk i człowiek*, Kraków 1978, s. 71; L. Teusz, *Okiem dotykać świata. Wzrok i widzenie w renesansie*, „Przegląd Powszechny” 2009, nr 11, s. 87–94. Badacze reprezentujący nurt *visual studies* skłonni są uznać prymat poznania wzrokowego jako fundamentalny w kulturze europejskiej od czasów greckich. Zob. K. Van Heuckelom, „Patrzeć w promień od ziemi odbity”: wizualność w poezji Czesława Miłosza, Warszawa 2004, s. 12–14.

³ Zob. W. Weintraub, *Manifest renesansowy* [w:] tenże, *Rzecz czarnolesska*, Kraków 1977, s. 296; S. Grzeszczuk, „Czego chcesz od nas, Panie...?” – manifest poetycki i filozoficzny Jana Kochanowskiego [w:] tenże, *Między historią i bibliografią literatury polskiej. Studia*, Rzeszów 1992, s. 25–35.

⁴ O ile nie podano inaczej, utwory polskie Kochanowskiego cytuję za wydaniem: J. Kochanowski, *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1982.

⁵ Wspomnieć należy na marginesie, że wszechświat ukazywany w poezji Kochanowskiego jest geocentryczny, uporządkowany zgodnie z opisem Ptolemeusza, który przyswoiło sobie chrze-

To grunt wszystkiego, byśmy Boga znali,
 A Jemu sprawę wszego przypisali.
 Kto się za czasu tego nie napije,
 Człowiek na świecie niepobożny żyje.

„Niepobożność” z cytowanej pieśni oznacza nie tylko rozumiane w kategoriach chrześcijańskich życie w grzechu, ale w ogóle stanowi zaprzeczenie postawy moralnej, pozwalającej kroczyć drogą dobra ku własnemu człowieczeństwu. W podobny sposób odwołująca się do obserwacji kosmosu świadomość istnienia Boga warunkuje właściwe rozpoznanie moralne w pieśni V *Fragmentów*, natomiast we wstępie do *Fenomenów* fascynacja Bożym porządkiem wszechświata skojarzona została z myślą, że służy on dobru ludzkiemu i składać winien do okazywania czci Stwórcy.

Z kolei w autotematycznej elegii III 13, projektując swe aspiracje życiowe w opozycji do materialistycznych dążeń pospolitych chciwców, stwierdza poeta, że pragnie być sługą Pieryd zgłębiającym tajemnice świata (w. 35–36, 49–51):

Ja wolę niezmiernego świata szukać ładu
 I uczyć się wędrownych gwiazd pewnego śladu.
 [...]

 Wreszcie czy ta budowla błyszczącego nieba
 Jest wieczna, czy jej w chaos znów wrócić potrzeba?
 Tym chcę żyć [...].⁶

Owo poszukiwanie ładu prowadzi twórcę do odkrycia w konstrukcji świata piękna, które jest kolejnym powodem opiewania wspaniałości Boga. Przykład takiego stosunku do bóstwa stanowi młodzieńczy hymn „Czego chcesz od nas, Panie...”, którego istotę stanowi – jak to trafnie ujął Jerzy Ziomek – „pochwała

ścijaństwo, uzgadniając go z informacjami zaczerpniętymi z Biblii (np. *Księgi Psalmów*): kosmos ma postać sferyczną – wokół nieruchomej ziemi znajdują się koncentrycznie ułożone poziomy: niebo gwiazdiste (dostępne poznaniu zmysłowemu), sfera zwana *primum mobile* (przeźroczysta), a nad nią niebo empirejskie – siedziba Boga (u Kochanowskiego przedstawiana zwykle jako pałac). Szerzej na temat takiej koncepcji kosmosu zob. N. M. Wildiers, *Obraz świata a teologia. Od średniowiecza do dzisiaj*, przeł. J. Doktor, Warszawa 1985, s. 23–65.

⁶ Utwory łacińskie cytuję w przekładzie Leopolda Staffa za wydaniem: J. Kochanowski, „Z łacińska śpiewa Słowian Muza”. *Elegie, foricenia, liryki*, wstęp Z. Kubiak, Warszawa 1982. Nadmienić należy, że złożona w utworze deklaracja dotyczy planu ogólnego – poeta odmawia nierzadko wnikania w Boże tajemnice, gdy mowa o konkretnych wydarzeniach, w przypadku których moc sprawczą przypisuje się Bogu. Zob. J. Abramowska, *Jana Kochanowskiego czas uporządkowany...* [w:] *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań 1995, s. 259–262. Zauważyć też trzeba, że projektowane przez poetę czynności poznawcze stanowić mogą echo pouczeń Cyserona, uznającego badanie i refleksję nad otaczającym człowieka światem za naturalną potrzebę ludzkiego umysłu. Zob. J. Mańkowski, *Moderator i filozof. O dziele Wawrzyńca Goślickiego* [w:] *tenże, Memoriale praetevitorum. Studia mediewistyczne i renesansowe*, Warszawa 2019, s. 318.

niewidzialnego Boga poprzez pochwałę widzialnego świata⁷, świata stworzonego jakby właśnie po to, by człowiek podziwiał zarówno Stwórcę, jak i jego dzieło. I do tego tematu wracał twórca kilkakrotnie, wyprowadzając z niego rozmaite refleksje. W pieśni VI z *Fragmentów* uroda podziwianego świata dowodzi boskiego pochodzenia piękna. Natomiast w filozoficznej elegii IV 3, którą można traktować jako kontynuację przywołanej już elegii III 13, Bóg ukazany został jako najdoskonalszy artysta⁸, którego dzieło, czyli świat, wprawia oglądających go ludzi w zachwyt, zdumienie i podziw (w. 1–6, 27–28, 43–50):

Jakież wyścigi szybkie czy teatr wspaniały,
 Firleju, oczy nasze równie zachwycały,
 Jak te boskie widoki mistrzyni przyrody
 I bezprzykładna nieba głąb w czasie pogody?
 Jakież się malowidło równe kwiatom zdaje,
 Co rosną z twórczej ziemi, gdy wiosna nastaje?
 [...]
 Jeśli zaś spojrzeć w przestwór ruchomego nieba,
 Czyż więcej oczom ludzkim do zachwytu trzeba?
 [...]
 Księżyc to na młodziku, to zanikający,
 To zupełnie zakryty, to w pełni świecący,
 Cudownie i jak gdyby w sposób umyślony
 Przez bogów, jest w sąsiedztwie ziemi pomieszczony,
 Aby wciąż innym kształtem i licem na niebie
 Chciwego wiedzy człeka pociągał do siebie,
 I ponad kał go wzniośszy ziemskiego bezdroża,
 Zwracał do wpatrywania się w niebios przestworza.

Źródłem zachwytu i pobudką do zgłębiania wiedzy o świecie jest zatem u Kochanowskiego medytacja wizualna, której przypisuje się także działanie uszlachetniające poprzez kierowanie uwagi ku sprawom wzniosłym, wykraczającym poza to, co przyziemne. Piękno i harmonia otaczającej ludzi rzeczywistości to zarazem wystarczający dowód istnienia mądrego i wszechmocnego Stwórcy. Percypowanemu zatem dzięki zmysłowi wzroku pięknu przypisał twórca za filozofami starożytnymi niebagatelną moc, dotykającą różnych sfer:

⁷ J. Ziomek, *Renesans*, Warszawa 1980, s. 262. Dla niniejszych rozważań nie ma znaczenia pochodzenie motywów, z których poeta skonstruował obraz ukonstytuowanego przez Boga świata, mimo to warto odnotować, że wiele z nich ma swe paralele w *Księdze Psalmów*, stąd ich repetycja w *Psalterzu Dawidowym*. Zob. J. Starnawski, *O psalmicznych elementach niektórych utworów Kochanowskiego (poza „Psalterzem”)* [w:] *Biblia a literatura*, red. S. Sawicki, J. Godfryd, Lublin 1986, s. 173–179. Szerzej na temat domniemanych źródeł i paraleli czarnoleskiej pieśni dokso logicznej zob. R. Mazurkiewicz, *Do genezy hymnu Jana Kochanowskiego „Czego chcesz od nas, Panie, za twe hojne dary...”*, „Ruch Literacki” 1990, z. 4–5.

⁸ Na temat antyczno-biblijnej koncepcji *deus artifex* zob. E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997, s. 576–578.

religijnej, poznawczej oraz estetycznej. Ów walor piękna spowodował zapewne wprowadzenie amplifikacji do *Psalterza Dawidowego*, które podkreślały estetyczny wymiar dzieła stworzenia⁹. Jest to typowe dla myślicieli renesansowych, którzy „skłonni byli zwięzać pojęcie piękna do jednego zmysłu, mianowicie do wzroku”¹⁰. Do ugruntowania się w epoce tej predylekcji przyczynili się zwłaszcza renesansowi neoplatonicy, których poglądy poeta niewątpliwie znał i choć nie akceptował tej filozofii *in extenso* (w przewrotnej *Brodzie* dworował sobie wszak z platońskich idei), to niektóre twierdzenia przedstawicieli nurtu akceptował, uzgadniając je z własnymi przemyśleniami. Wiele z nich stało się zresztą własnością wspólną i od starożytności funkcjonowało jako dobro powszechne europejskiej kultury, inspirując zarówno kolejne szkoły filozoficzne, jak i teologów czy poetów. Można jednak przypuszczać, że renesansowy platonizm wpłynął na rozważania o pięknie prowadzone w pieśni VI *Fragmentów*.

Tematem wiersza jest przemijająca „gładkość” Hanny, „gładkość”, której nieśmiertelność może zapewnić tylko artysta (malarz bądź rzeźbiarz) lub poeta – winni oni złożyć hołd oglądanemu pięknu jako darowi Boga (za obelgi rzucone na trojańską Helenę – przypomina autor – bogowie ukarali Stezychora ślepotą). Boskiego pochodzenia piękna dowodzi – jak już nadmieniono – uroda świata, znów podziwianego zarówno w wymiarze kosmicznym, jak i ziemskim. Roztoczywszy przed adresatką wizję nadobnego dzieła architekta świata, stwierdza poeta (w. 89–92):

To takie, co widzimy. Cóż, gdzie nasze oczy
 Dosiąć nie mogą? gdzie myśl, która niebem toczy,
 Gdzie sama piękność świeci i kształty wszech rzeczy?
 Nie może tego pojąć mdły rozum człowieczy.

Kierunek wizualnej medytacji piękna wydaje się w tym wypadku znaczący: podziw dla urody Hanny skłania do powiązania go z pięknem świata widzialnego oraz stwierdzenia jego źródła. I chociaż wzrok wyznacza granice pozna-

⁹ Zob. W. Weintraub, *Manifest renesansowy...*, s. 290–291. Inna sprawa, że przedstawienia natury nie są w twórczości Kochanowskiego nazbyt malarskie, w nikłym stopniu odwołują się do wyobraźni odbiorcy, nie wykorzystują też zróżnicowanej palety barw, mają natomiast charakter syntetyczny i uogólniający (zob. pełniejszą charakterystykę zagadnienia: W. Weintraub, *Styl Jana Kochanowskiego*, Kraków 1932, s. 135–152). Czesław Hernas („Wszystek krąg ziemski” w *poezji renesansowej*, „Teksty” 1977, nr 5–6, s. 35) uznał te tendencje za wynik „przyjętej dyrektywy stylistycznej”, nie – jak sugerował Weintraub – „świadectwo słabej wrażliwości poety [...] na kształty i barwy”. Zob. też A. Karpiński, *Staropolska poezja ideałów ziemiańskich. Próba przekroju*, Wrocław 1983, s. 117–119. W literaturze przedmiotu, nadmienić należy, zwraca się uwagę, że Kochanowski nieco częściej zauważał barwy jako *poeta Latinus*. Zob. na ten temat A. Fei, *Kochanowski polski i łaciński*, „Pamiętnik Literacki” 1935, z. 3–4, s. 320–328; W. Weintraub, *Polski i łaciński Kochanowski: dwa oblicza poety* [w:] tenże, *Rzecz czarnolesska...*, s. 212–213.

¹⁰ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka. Piękno. Forma. Twórczość. Odtworczość. Przeżycie estetyczne*, Warszawa 1988, s. 138.

nia ludzkiego, to jednak zmysłowe doświadczenie pozwala – w nawiązaniu do religijno-platońskiej symboliki światła, w której stanowi ono znak Absolutu – wysunąć hipotezę, że w empireum „sama piękność świeci i kształty wszech rzeczy”. Jak zauważyła Zofia Głombiowska: „Jedyny to fragment, gdzie poeta mówi o ideach nie tylko poważnie, ale z zachwytem dla świata niewidzialnego piękna”, lecz idee te – inaczej niż u Platona i jego uczniów – są niedostępne ludzkiemu poznaniu¹¹.

Platoński charakter ma również opozycja piękna cielesnego niewiasty oraz piękna stanowiącego istotę kosmicznego porządku i świata natury. To pierwsze podlega przemijaniu (aczkolwiek może osiągnąć swego rodzaju nieśmiertelność dzięki sztukom plastycznym bądź słowu poetyckiemu) jak wszystko, co cielesne – temu drugiemu przysługuje wyższa ranga, jest trwalsze, gdyż odzwierciedla zamysł Boży określający niezienne zasady świata. Najwyżej w hierarchii piękna umieścił Kochanowski jego ideę, tożsamą z Logosem („myśl, która niebem toczy”). Jak się zdaje, jest to echo – być może dalekie, niemniej dobrze jeszcze słyszalne – teologii platońskiej Marsilia Ficina, rozwijanej przez jego następców w XVI w.¹² Inspiracja poglądami modnego ruchu mogła także skłonić poetę do przyznania dużego znaczenia tematowi miłości, który stanowi ważną część twórczości elegijnej i pieśniowej Kochanowskiego – o czym poniżej.

Wskazanej opozycji dowodzi poeta, przeciwstawiając linearny czas ludzkiego życia niezmiennemu łaadowi ciał niebieskich i cykliczności przyrody, mogącej się regenerować¹³. Coroczne odradzanie się natury ilustrował Kochanowski zwykle kilkoma tradycyjnymi motywami o charakterze *loci communis*. W tej funkcji pojawia się u niego obraz pór roku, drzewo, jeleni czy wąż. Konwencjonalny wymiar tych symbolicznych figur nie przeczy jednak, że otaczający świat stanowi dla poety księgę natury, której odczytywanie ma skłaniać człowieka do refleksji na temat mądrości i wspaniałości Boga, jak stanowić źródło istotnych prawd. Przemijanie piękna cielesnego to jedna z nich, ale ogląd natury mógł służyć także dociekaniom etycznym, jak w pieśni II 9 (w. 5–8, 13–14, 21–22):

Patrzaj teraz na lasy,
 Jako prze zimne czasy
 Wszystkę swą krasę drzewa utraciły,
 A śniegi pola wysoko pokryły.
 [...]

¹¹ Z. Głombiowska, *Amicus Plato...*, s. 185. Por. też M. Brahmaer, *Petrarkizm w poezji polskiej XVI wieku*, Kraków 1927, s. 54–55; J. Kotarska, *Erotyk staropolski. Inspiracje i odmiany*, Wrocław 1980, s. 37, 57.

¹² Zob. E. Garin, *Filozofia odrodzenia we Włoszech*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 1969, s. 133–141.

¹³ Na temat problematyki temporalnej w poezji czarnolesskiej zob. J. Abramowska, dz. cyt.; T. Michałowska, *Znaki czasu w poezji Kochanowskiego [w:]* taż, *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*, Warszawa 1982.

Nic wiecznego na świecie:
 Radość się z troską plecie,
 [...]

 Lecz na szczęście wszelakie
 Serce ma być jednakie.

Podobnie w znanej pieśni I 2 („Serce roście, patrząc na te czasy...”), w której radosny obraz wiosennego budzenia się przyrody do życia podporządkowany został sformułowaniu tezy moralnej: podstawą „wesela prawego” jest spokój wewnętrzny, czyste sumienie. Co istotne w kontekście niniejszych rozważań, odczytywanie księgi natury polega w zasadzie na uogólnieniu doświadczenia wzrokowego.

Z kolei we fraszce *Do gór i lasów* (III 1) obserwacja wynikającej z Bożej mądrości trwałości natury („wysokie góry”) oraz cykliczności pór roku („odziane lasy”) prowadzi do aprobaty rozpatrywanej w porządku biograficznym proteuszowej natury człowieka, który przybierając rozmaite formy, zmieniając się w trakcie egzystencji, uczestniczy jednak w ustanowionym przez siłę wyższą ładzie.

Jak nadmieniono, poznanie Boga za pomocą zmysłów cielesnych traktował poeta – zgodnie z nauką chrześcijańską oczywiście – jako niemożliwe. Jak uczył św. Augustyn, prócz zmysłów zewnętrznych człowiek posiada jednak również zmysły duchowe, dzięki którym Stwórca objawia się prawdziwym chrześcijanom po śmierci „twarzą w twarz” (wedle znanego sformułowania św. Pawła Apostoła z 1 Listu do Koryntian 13,12). Mowa o tzw. koncepcji wizji uszczęśliwiającej (*visio beatifica*). Szczęście polega w niej na wiecznym oglądaniu Boga właśnie oczyma duchowymi¹⁴. Kochanowski znał tę koncepcję. Przywołał ją w zakończeniu utworu konsolacyjnego *O śmierci Jana Tarnowskiego*. Przedstawiwszy domniemaną naukę dla syna, poeta zastrzega (w. 169–170):

[...] jeśli o czym myśli,
 Patrząc na szczerą istotność Wiekuistej Myśli.¹⁵

Za uzupełnienie tych słów uznać można napomnienia Anny Kochanowskiej z *Trenu XIX*, która roztaczając przed synem wizję arkadii niebiańskiej, odwołała się właśnie do wzroku duszy (w. 71–72, 75–76):

¹⁴ Zob. M. R. Lootens, *Augustyn [w:] Duchowe zmysły. Percepcja Boga w zachodnim chrześcijaństwie*, red. P. L. Gavriłyuk, S. Coakley, przeł. A. Gomola, Kraków 2014, s. 81–98. Na odwołanie do *visio beatifica* w *Trenie XIX* zwrócili uwagę autorzy komentarza klasycznego w wydaniu sejmowym dzieła. Zob. J. Kochanowski, *Dzieła wszystkie*, t. 2: *Treny*, oprac. M. R. Mayenowa, L. Woronczakowa, J. Axer, M. Cytowska, Wrocław 1983, s. 178. Na temat zmysłów duchowych, które posiada „człowiek wewnętrzny” (wedle formuły św. Pawła), zob. P. L. Gavriłyuk, S. Coakley, *Wstęp [w:] Duchowe zmysły...*, s. 25.

¹⁵ Polskie poematy sylwiczne cytuję za edycją: J. Kochanowski, *Poematy okolicznościowe*, oprac. R. Krzywy, Warszawa 2018.

Żyjem wiek nieprzeżyty, wiecznej używamy
 Dobrej myśli, przyczyny wszystkich rzeczy znamy.
 [...]

Twórcę wszech rzeczy widziem w jego majestacie,
 Czego wy, w ciele będąc, próżno upatrzacie.

Wzrok jest również traktowany przez poetę jako instrument poznania wieszczego, pozwalającego przyjąć perspektywę niedostępną zwykłym śmiertelnikom. W *Jeździe do Moskwy* sformułowanie „Widzę Orła białego, Konia tejże sierci” (w. 113) otwiera odnoszącą się do przyszłych zdarzeń alegoryczną profecję, zapowiadającą zwycięstwa prowadzącego oddziały polsko-litewskie Krzysztofa Radziwiłła nad wojskiem moskiewskim¹⁶. W pieśni I 10 poeta, uniesiony na skrzydłach wyobraźni poetyckiej, podziwia empireum. Tu widzi (czasownik ten kilkakrotnie sugeruje w utworze sytuację oglądania) „wszystek świat” (w. 3) oraz Boże „pałace” (w. 17), w których znajdują się zasłużeni dla ojczyzny władcy Polski. Wizja stanowi nawiązanie do Cynceronowego *Snua Scypiona*, odzwierciedlającego stoicką tezę, że ojcowie ojczyzny przebywają po śmierci w miejscu szczęśliwym pośród bogów. Kochanowski jednak w tym przypadku dystansuje się wobec tej formy poznania, zadając sobie pytanie („Przebóg, a na jawi, / Czy mię sen bawi?”, w. 11–12), które sygnalizuje brak całkowitej pewności co do rewelatorskiego widzenia poetyckiego.

Podobną autoobiekcję zastosował Kochanowski w *Trenie XIX*. Twórca ewidentnie daje w nim do zrozumienia, że nie ma pewności, czy wizja matki z córką na rękę to przywidzenie na jawie, czy też sen objawiający prawdę („Acziem prawie / Niepewien, jeslim przez sen słucał czy na jawie”, w. 157–158), a tylko w tym drugim wypadku słowa pocieszenia mogą odnieść skutek. Zwykle przyjmuje się w interpretacjach, że monolog matki osiąga ten cel¹⁷, lecz poeta nie jest wcale tak jednoznaczny, jak by życzyli sobie tego niektórzy interpretatorzy cyklu. Kategorie przyznania widzeniu z *Trenu XIX* mocy rewelatorskiej byłoby jednak przyznaniem „mdłemu rozumowi człowieczemu” możliwości poznawczych, które poeta skazywał na niepowodzenie, kpiąc sobie z pyszałków lekceważących własne ograniczenia. W *Trenie XI* – ponownie kojarząc proces poznawczy ze zmysłem wzroku – stwierdzał zdecydowanie, a może i z nutą rezygnacji (w. 11–14):

Wspinamy się do nieba, boże tajemnice
 Upatrując, ale wzrok śmiertelnej żrzenice

¹⁶ Zob. R. Krzywy, *Sztuka wyborów i dar inwencji. Studium o strukturze gatunkowej poematów Jana Kochanowskiego*, Warszawa 2008, s. 162.

¹⁷ Zob. B. Otwinowska, *Sen w poezji Jana Kochanowskiego* [w:] *Jan Kochanowski 1584–1984. Epoka – twórczość – recepcja*, red. J. Pelc, P. Buchwald-Pelcowa, B. Otwinowska, t. 1, Lublin 1989, s. 403–406; A. Nowicka-Jeżowa, *Sen życia w „Trenie XIX” Jana Kochanowskiego*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1998, s. 43–45.

Tępy na to! Sny lekkie, sny płocze nas bawią,
Które się nam podobno nigdy nie wyjawiają...¹⁸

Nieco inaczej przedstawia się kwestia pozaracjonalnego poznania we fraszce II 37 (*Do snu*), która jak się przyjmuje, może odzwierciedlać popularną w renesansie koncepcję oniryczną Synezyjusza z Cyreny, neoplatonika z przełomu IV i V w. n.e.¹⁹ Warto ją w tym miejscu przypomnieć z uwagi na związek jego teorii z wyróżnianiem w dawnej psychologii – zgodnie z naukami Arystotelesa wyłożonymi w traktacie *O duszy* – obok zmysłów zewnętrznych również wewnętrznych: pamięci, osądu (bliskiego naszemu instynktowi czy intuicji), wyobraźni (bliskiej pojęciu inwencji), fantazji i tzw. zmysłu wspólnego, odpowiadającego za korelację pozostałych zmysłów oraz za apercpcję²⁰. Ich tworzywem wedle Synezyjusza była substancja pośrednia między materialnym ciałem a niematerialną duszą zwana pneumą (duchem), która miała stanowić także substrat snów i marzeń. Dzięki pneumie dusza mogła podczas snu, jakby podróżując w wehikule, odrywać się od ciała, by udać się do źródła swego pochodzenia, tęskniąc za Absolutem²¹. Owo dążenie ilustruje obraz lotu duszy we fraszce *Do snu*. Unośząc się, dusza najpierw ogarnia spojrzeniem widnokrąg ziemski, a następnie podziwia piękno kosmosu (w. 9–10):

Wolno jej w niebie gwiazdom się dziwować
I spornym biegiem z bliska przypatrować.

Co więcej, separacja duszy od ciała ma stanowić naukę dla ciała, które „w czas się przypatruje” (w. 16), co czeka je po śmierci.

Jakkolwiek treść utworu stanowi odwołanie do popularnych w renesansie koncepcji, nie powinna być chyba jednak traktowana jako wyraz poglądów autora, lecz raczej jako rodzaj żartu z nazbyt uczonych rozważań, na który pozwala sobie umęczony bezsennością poeta, pragnący w końcu usnąć. Na humorystyczną intencję wskazuje, jak sądzę, lekki ton wiersza (np. duszę określił Kochanowski mianem „nieboga”), aczkolwiek w zakończeniu autotematycznej *Muzy* pojawiło się sformułowanie pozwalające przyjąć, że Kochanowski akceptował tę pneumologiczną koncepcję duszy w odniesieniu do życia po śmierci (w. 105–106):

Kiedy, ziemi zleciwszy śmiertelne zewłoki,
Ogniu rówien prędkiemu, przeniknę obłoki.

¹⁸ Stwierdzenie to można potraktować jako autopolemikę z optymizmem poznawczym głoszonym w cytowanych wyżej pieśniach i elegiach, co kazałoby mówić o ewolucji niektórych zaopatrywań poety. Zob. też J. Abramowska, dz. cyt., s. 249.

¹⁹ Zob. B. Otwinowska, dz. cyt., s. 407–409.

²⁰ Zob. C. S. Lewis, *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*, przeł. W. Ostrowski, Kraków 1995, s. 159–167.

²¹ Zob. B. Otwinowska, *Powietrzne nie [w:] Literatura polskiego baroku w kręgu idei*, red. A. Nowicka-Jeżowa, M. Hanusiewicz, A. Karpiński, Lublin 1995, s. 300–302.

Zarówno pieśń I 10, jak i fraszka II 10 kierują uwagę na kreowaną w tych utworach perspektywę poznawczą powiązaną z czynnością wznoszenia się i eksploracji przestrzeni niedostępnych zwykłemu doświadczeniu. Spotykamy też w poezji Kochanowskiego kilkakrotnie sytuację liryczną, polegającą na spojrzeniu z góry na ludzkie sprawy, z czym łączy się zwykle okazywanie dystansu wobec doczesnej egzystencji²².

We frapującej fraszce *O żywocie ludzkim* (I 101) Stwórca, z wysokości nieba „patrzac na rozmaite świata tego sprawy” (w. 4), jest ukazany jako rozbawiony ludzkimi waśniami i zabiegami wokół mało istotnych spraw²³. Właściwe rozpoznanie porządku rzeczy, przekonuje poeta, zyskują także zmarli, jak bohater łańcubskiego *Epitaphium Cretcovii*, który odbywszy liczne podróże, gdy już trafił do nieba, śmieje się wraz z jego mieszkańcami z ludzkich nadziei i trosk²⁴. Odmienną od potocznej świadomości tego, co stanowi o wartości ludzkiej egzystencji reprezentuje również tytułowy bohater poematu *O śmierci Jana Tarnowskiego*, napominający syna, by nie trwał w rozpacz. Konstruując z obiegowych motywów konsolacyjnych prozopopeję, kazał autor zmarłemu przypomnieć komunał świadczący o tym właśnie dystansie, jaki zapewnia opuszczenie rzeczywistości materialnej (w. 153–156):

Człowiek na świecie mieszka jako wywołany,
 A nie ma tu na ziemi żadnej pewnej ściany –
 W niebie jego ojczyzna, szczęśliwy to będzie,
 Kto tam po tym pielgrzymstwie kiedykolwiek siędzie.

W zakończeniu fraszki I 101 dał poeta wyraz pragnieniu osiągnięcia podobnej do Bożej perspektywy spojrzenia na ludzkie sprawy: „Panie, godno li, niech tę rozkosz z Tobą czuję” (w. 11). Dysonans związany z tą ekskluzywną postawą, mającą odróżniać mędrca od szarego tłumu, stał się, jak dobrze wiadomo, przedmiotem rozważań prowadzonych w *Trenach*. W innych utworach jednak, w których podmiot ujawnia się jako artysta tożsamy z poetą, przeświadczenie o własnej wyższości jest manifestowane właśnie za pomocą zmieniającego

²² Zwróciła na to uwagę Kwiryna Ziembka, *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji. Prolegomena do interpretacji „Trenów”*, Warszawa 1994, s. 228–229.

²³ Ważnym kontekstem dla rozumienia tego epigramatu jest fraszka *Człowiek Boże igrzysko* (III 76), w której powrócił poeta do kwestii śmieszających Boga człowieczych iluzji na temat własnego statusu. Ludzie, „Boga nie widziawszy” (w. 5), wymyślili sobie, że są podobni do Stwórcy. Na temat utworu zob. M. A. Janicki, J. Mańkowski, *Z prac nad komentarzem do „Fraszek” Jana Kochanowskiego* [w:] „Umysł stateczny i w cnotach gruntowny”. *Prace edytorskie dedykowane pamięci Profesora Adama Karpińskiego*, red. R. Grześkowiak, R. Krzywy, Warszawa 2012, s. 322–337.

²⁴ Poetyckie epitafium Erazma Kretkowskiego (zm. 1558) pióra Kochanowskiego zostało umieszczone na grobie dyplomaty w Padwie, następnie poeta przeredagował je i włączył do *Foriceniów* (23).

ogląd rzeczy wyniesienia ponad to, co przyziemne²⁵. W zamykającej dwuksiąż wieszczej pieśni „Niezwykłem i nieleđa piórem opatrzony...” (II 24) lot poety-łabędzia oznacza osiągnięcie nieśmiertelności, a widziane z góry miejsca wyznaczają horyzonty przyszłej sławy. Nie ma znaczenia, że jest to adaptacja ody Horacego – powtarzając wyznanie rzymskiego twórcy, uznał je Kochanowski za własne, dając świadectwo dumy ze swojego zbioru polskich ód. W *Muzie* natomiast wyniesienie zapewniane przez dar poezji stanowi o wyjątkowości jednostki twórczej, która dzięki temu inaczej postrzega rzeczywistość. Zwracając się do cór Mnemozyne, stwierdza autor nie bez dumy (w. 23–26):

Wy mię z ziemie wzwodzicie, wy mię wyłęczacie
 Z liczby nieznacznej i nad obłoki wsadzacie,
 Skąd prózne troski ludzkie i niemęską trwoę,
 Skąd omylną nadzieję i błęd widzieć mogę.

*

Oddziaływanie wspomnianej wyżej teorii pneumy jest także zauważalne w dawnej poezji miłosnej, która z reguły eksponowała znaczenie wzroku w narodzinach uczucia. Zgodnie z dawnymi wyobrażeniami, oczy niewiasty emanowały duchowe światło do oczu mężczyzny, skąd trafiać miało ono do jego umysłu, a następnie wraz z krwią do serca²⁶. Wiedza na ten temat należała do zagadnień wyjaśnianych nie tylko w uczonych traktatach medycznych, ale także w piśmiennictwie o szerszym adresie społecznym. Łukasz Górnicki następująco oddał dotyczące tych zagadnień rozważania Baltazara Castiglione:

A co więcej, oczy same, jako pewni od serca posłowie, siła sprawić mogą, bo nie telko odkrywają myśli nasze, ale też częstokroć gwałtownemi promieniami swemi przenikając przez drugie oczy – jako jasność przez szkło – do upodobanego serca, zagrzewają je i czynią je sposobne ku przyjęciu i rozżarzeniu miłości. Stąd przepowiedź urosła: „oko w miłości wodzem”. A tak jest bez chyby, abowiem oczy człowiecze siedząc zakrycie jako na podsadzce żołnierze, a ostrym weźrzeniem strzelając – rychlej uczarować mogą niż która baba zioły abo przymową.²⁷

Miłość jako stan psychiczny rozumiana była zatem jako ruch pneumy, w którym niebagatelną rolę odgrywał wzrok, traktowany w ówczesnej wiedzy o czło-

²⁵ Dla porządku nadmienić należy, że w twórczości poety wyróżnić można dwie postawy: antyegalitarną, prywatną, uznającą kontemplatywny ideał człowieka, oraz aktywistyczną, związaną z afirmacją wartości służących życiu publicznemu. Zob. J. Abramowska, *Światopogląd i styl. Wokół pytań o „proteusową naturę” Kochanowskiego* [w:] Jan Kochanowski i epoka renesansu, red. T. Michałowska, Warszawa 1984, s. 46–48.

²⁶ Zob. M. Brahmer, dz. cyt., s. 51–53; J. Kotarska, dz. cyt., s. 43; M. Hanusiewicz, *Pięć stopni miłości. O wyobraźni erotycznej w polskiej poezji barokowej*, Warszawa 2004, s. 48–49.

²⁷ Ł. Górnicki, *Dworzanin polski* [w:] tenże, *Pisma*, oprac. R. Pollak, t. 1, Warszawa 1961, s. 347–348.

wieku nie tylko metaforycznie jako „oko duszy” (*oculus mentis*). Przekonanie to w literaturze dotyczącej miłości łączyło się ze skodyfikowaną już w starożytności koncepcją pięciu etapów (stopni) miłości. Proces miłosny rozpoczynał się wedle niej właśnie od spojrzenia – kolejne stopnie to: rozmowa, dotyk, pocałunek i akt cielesny, które odnoszono czasem do poszczególnych zmysłów: wzroku, słuchu, smaku i dotyku²⁸. Tłumaczy to eksponowanie roli wzroku w deskrypcji uczucia miłosnego w twórczości dawnych autorów, także Kochanowskiego, choć oczywiście obok oddziaływania teorii antropologicznej duże znaczenie przyznać należy w przypadku literatury renesansowej również zasadzie *imitatio*, która nakazywała przedstawiać miłość zgodnie z konwencją wypracowaną przez poprzedników, by zbliżyć zapis uczucia do honorowanego wzorca ogólności.

Poeta ukazując urodę kobiecą – zarówno w poezji łacińskiej, jak i polskojęzycznej – zwykle zwracał uwagę na blask oczu²⁹, sugerując, że mogą rozpalic miłosny płomień, który zapewne rozumieć należy właśnie jako przepływ pneumy. Przykładowo zalecając pannę młodą w *Epitalamijum na wesele Krzysztofa Radziwiłła i Katarzyny Ostrowskiej*, panegirysta nadmienił (w. 43–44):

Z jej oczu, kiedy bogów chce zagrzać, oboję
Zażęgać więc pochodnią zwykła Miłość swoją.

W łacińskim poemacie pindarycznym *Na zaślubiny Jana Zamoyskiego z Gryzeldą Batorówną* strywializowany motyw starał się poeta nieco zmodyfikować. Zwracając się do pana młodego poeta stwierdził, że narzeczona przybyła, aby (w. 34–35):

Oczy twe swoją obecnością
Olśnić jutrzeńki blaskiem.³⁰

Z kolei w *Pamiętce Janowi Baptyście, hrabi na Tęczynie* dostrzec można nawiązanie do wspomnianego pięciomianu miłosnego. Autor zauważył przekroczenie dwóch pierwszych stopni (w. 77–80):

Oczy pierwsze poselstwa cicho sprawowały,
A serdecznych tajemnic sobie się zwierzały,
Potym i zobopólna mowa przystąpiła:
On twoim sługą chciał być, a tyś nie gardziła.

W następnym passusie, ukazując scenę rozstania oblubieńców, poeta w słowach skierowanych do szwedzkiej królowej radzi jej napatrzeć się na uko-

²⁸ Zob. M. Hanusiewicz, dz. cyt., s. 32–35.

²⁹ Zob. tamże, s. 44.

³⁰ Cyt. za antologią: *Szesnastowieczne epitalamia łacińskie w Polsce*, przeł. M. Brożek, oprac. i wstęp J. Niedźwiedz, Kraków 1999.

chanego, traktując kontakt wzrokowy jako istotną siłę podtrzymującą uczucie. Gdy hrabia znika za horyzontem, dziewczyna traci siły vitalne (w. 101–102, 105–108):

Teraz się napatrz, panno, kogo widzieć żądasz.
 Kto wie, jeśli go potym na wieki oglądasz?
 [...]

 Póki go widzieć mogła, oczy w nim trzymała,
 Potym na same tylko żagle już patrzała.
 Na koniec, kiedy i on, i żagle zniknęły,
 Ledwi na poły żywą słudzy z brzegu wzięli.

Miłość ukazana w *Pamiętce* fundowana jest przez porozumienie dusz, do którego impulsem stał się kontakt wzrokowy. Właśnie głęboka więź duchowa świadczy o szlachetności uczucia. Mimo to nie każde spojrzenie było w poezji czarnoleskiej źródłem prawdziwej miłości, choć piękno kobiece zwykle jest w niej ukazywane w sposób aprobatywny. Wzrok, zachwyt nad piękną powierzchownością bywał także u Kochanowskiego źródłem miłości zmysłowej, wprawiającej zakochanego w swego rodzaju bezrozumny szał. Przykładowo w *Zuzannie* wywołane urodą tytułowej bohaterki pożądanie pali dwu starców (w. 52–56):

Obu miłość opętała i niebaczna sprawa.
 Więc się oba w spólnym żalu siebie przestrzegają,
 A zapalczywości swojej odkryć się sromają.
 Ale ogień, co go dusisz, to się bardziej żarzy:
 Co dzień więcej się dziwiają onej pięknej twarzy.

Także w innych utworach poeta dawał wyraz wiary w paraliżującą wręcz moc cielesnego piękna. Dobrym przykładem jest fraszka *Do Anny* (II 91), stanowiąca imitację słynnej ody patograficznej Safony³¹. W polskiej parafrazie padają słowa, które jednoznacznie wyrażają obezwładniającą siłę wizualno-miłosnych doznań (w. 7–12):

Bo skoro namniej wzrok skłonię ku tobie,
 Słowa nie mogą domacać się w sobie;
 Język mi zmilknie, płomień się w mię kradnie,
 W uszu mi piszczy, noc przed oczy padnie,
 Pot przez mię bije, drzę wszytek i bladnę,
 Tylko że martwy przed tobą nie padnę.

³¹ Poeta imitował – warto przypomnieć – łaciński przekład ody pióra Heliasza Andrei, który skontaminował wersję Katullusa (trzy pierwsze strofy) z greckim oryginałem (czwarta strofa). Przekład został opublikowany w tomie *Anacreontis teii antiquissimi poetae Lyrici odae* (Lutetiae: apud Robertum Stephanum, 1556). Zob. A. Szastyńska-Siemion, *Katullus czy Safona? Czyli jeszcze raz fraszka Jana Kochanowskiego „Do Anny” (II 91)*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Classica Wratislaviensis” 1996 (20).

Spolszczenie antycznego utworu potraktować należy, jak sądzę, jako wyraz przekonania, że oddaje on sytuację uniwersalną, uogólniając ludzkie doświadczenie w sprawach Kupidynowych. Wyrażeniu podobnego przekonania służy znana fraszka *Do Magdaleny* (III 28), w której trawiony pożądaniem zakochany zwraca się do oszałamiająco urodziwej adresatki, by ukazała mu się w rzeczywistości, gdyż nie może pozbyć się z myśli wspomnienia jej wyglądu, wyrażonego w utworze za pomocą wyliczenia charakterystycznego dla konwencji *descriptio pulchritudinis* (w. 1–7):

Ukaż mi się, Magdaleno, ukaż twarz swoją,
 Twarz, która prawie wyraża różą oboję.
 Ukaż złoty włos powiewny, ukaż swe oczy,
 Gwiazdom równe, które prędko krąg nieba toczy.
 Ukaż wdzięczne usta swoje, usta różane,
 Pereł pełne, ukaż piersi miernie wydane
 I rękę alabastrową. [...]

Opis tego rodzaju pełnił w dawnej literaturze funkcję unaoczniającą tylko do pewnego stopnia, stwarzając wrażenie ponadindywidualnego, choć mało konkretnego piękna, zgodnego z literacką kliszą kobiecej urody³².

Także w pieśni IX z *Fragmentów* liryczna refleksja nad urodą Katarzyny apeluje kilkakrotnie do zmysłu wzroku. Komplementy są nader konwencjonalne³³, lecz wyraźnie akcentują rolę piękna dostępnego dzięki oku w narodzinach uczucia („niedobyte serca zwycięża miłością”, w. 10). Uroda dziewczyny pozwala porównać ją do anioła, istoty doskonalszej, która zdaje się obezwładniać przyglądających się niezemijskiemu zjawisku („człowiekiem tak władnie jako słońce wonnym / nawrotem albo magnes żelazem nieskłonny”, w. 11–12), dając namiastkę przebywania w raju³⁴. Jakkolwiek dziewczyna łączy zalety ciała z duchowymi, „myśl wspaniałą znosząc z układnością” (w. 9), to jednak przede wszystkim jej uroda ma nieodpartą moc, stanowiąc o głównym temacie utworu.

Interesująco problem fascynacji pięknem cielesnym oraz miłości przedstawia się w *Elegiach* oraz *Pieśni księgach dwojgu*, do których wprowadził poeta paralelne cykle utworów miłosnych. Zarówno w zbiorze elegii, jak i w swym dwuksięgu przedstawił Kochanowski najpierw uczucie młodzieńcze, niedojrzałe, a przez to nietrwałe, niosące cierpienie i prowadzące do rozczarowania, przy czym sytuacje erotyczne z pieśni ewidentnie powielają motywy typowo elegijne (od zakochania po rozstanie). Istotą zaangażowania emocjonalnego ze

³² Zob. J. Abramowska, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich [w:]* taż, *Powtórzenia i wybory...*, s. 17.

³³ Użyte w wierszu formuły należą do obiegowej frazeologii dawnego erotyku, zwłaszcza romańskiego. Zob. J. Kotarska, dz. cyt., s. 55–56.

³⁴ Na temat dostrzegalnego oddziaływania konwencji *donna angelicata* na miłosną lirykę czarnoleską zob. M. Brahmmer, dz. cyt., s. 44–45; J. Kotarska, dz. cyt., s. 48–49, 52–53.

strony bohatera lirycznego jest głównie zauroczenie wizualne. Następna seria erotyków w obu poetyckich tomach dotyczy miłości małżeńskiej, opartej przede wszystkim na więzi duchowej, choć uwzględnia ona również zauroczenie piękną powierzchownością³⁵.

W *Elegiach* pierwszy rodzaj miłości reprezentuje uczucie do pięknej Włoszki z Padwy, Lidii. Już w elegii programowej (I 3), jeśli idzie o wskazanie podstawowej dla zbioru tematyki, poeta odżegnuje się od „jakiejś miłości dusz” (w. 19), w której „tego, co kochasz, dotknąć się nie godzi” (w. 20). Kolejne utwory miłosne układają się w dzieje romansu *all'antica*, którego istotą jest cierpienie z powodu niedostępności łasej na bogactwa, kapryśnej i wiarołomnej, ale pięknej dziewczyny. Bohater cyklu dopiero z perspektywy czasu dostrzega, że jej uroda zaślepiła go i nie pozwoliła dostrzec prawdziwej natury ukochanej. W elegii II 6 wyznaje (w. 1–8, 11–12):

Nieszczęśliwy to dla mnie był dzień i godzina,
 Gdy po raz pierwszy ujrzał cię, Lidio jedyna.
 Wtedy mi długa droga cierpień się otwarła,
 Wtedy tęsknota serce mi wydarła.
 Biada mi, żem olśniony twoich lic obrazem
 Obyczajów i myśli twych nie poznał razem.
 Ślepa miłość broniła, lecz ślepa nie była,
 Kiedy ciebie zwycięską palmą obdarzyła.
 [...]
 O, gdybyś była wierna tak, jak urodziwa!
 Lecz serce twe piękności twej nie dorównywa.

Począwszy od księgi III uczucie młodzieńcze, skupione na próbach zaspokojenia palącego pożądania, zastępuje miłość małżeńska do Pazyfilii, gdyż „wiek dojrzały / wskazuje obyczaje inne i zapały” (III 1, w. 11–12). Z nią bohatera lirycznego łączy równie silne uczucie, lecz jego istotą jest trwała więź. Niewiasta jest przedstawiana jako bezinteresowna, skromna towarzyszka codziennych trosk. *Homo amans* z tej części zbioru zupełnie inaczej przedstawia swe oczekiwania (III 12, w. 35–39):

Nie kuszą mnie sydońskie, złotem tkane szaty
 Ani czerwonomorskich pereł sznur bogaty,
 Lecz twarz, co sobie obcej barwy nie pożycza,
 Czysty obyczaj, skromny rumieniec oblicza.
 To świeżą miłość żywi, a dojrzałą krzepi.

³⁵ Zob. Z. Głombiowska, *Inspiracje elegijne w I ks. „Pieśni” Jana Kochanowskiego*, „Meander” 1978, nr 3 i 4; taż, *Łacińska i polska muza Jana Kochanowskiego*, Warszawa 1988, *passim*.

Podobne następstwo rządzi serią erotyków włączonych do *Pieśni ksiąg dwojga*. W księdze I przedstawił poeta miłość do „panny wszech piękniejszej”, jak ją określa (I 4 i 7). Uczucie to kończy się rozczarowaniem. W księdze II kształtuje Kochanowski wzór erotyku ziemiańskiego, opiewającego uczucie do towarzyszkę życia, „żony uczciwej” (II 10, w. 9). Podobnie jak w elegiach, źródłem miłości w pierwszej serii jest olśniewająca uroda dziewczyny, choć zakochanego urzekają również jej zwyczaje. W pieśni I 7 znajdujemy na przykład charakterystyczny komplement (w. 8–13):

Twoje nadobne lice jest podobne zarzy,
 Która nad wielkim morzem rano się czerwieni,
 A z nienagła ciemności nocne w światłość mieni;
 Przed nią gwiazdy drobniejsze po jednej znikają
 I tak już przyszłej nocy nieznacznie czekają.
 Takaś ty w oczy moich. [...]

W „księdze wtórej”, po rozczarowaniu niestałością „wszech piękniejszej”, stwierdza już poeta: „mnie sama twarz nie uwiedzie” (II 2, w. 9), chwając zalety umysłu i obyczaje wybranki serca. One to, nie wyłącznie piękna powierzchowność, stanowiąc mają o prawdziwej miłości, uczuciu, w którym Eros jednoczy się z Psyche.

Łatwo zauważyć, że w obu zbiorach konfrontuje autor dwa typy miłości. Młodzięcżą miłość zmysłową, której źródłem jest wzrokowe zachłyśnięcie się przemijającym pięknem fizycznym, przeciwstawia poeta prawdziwemu uczuciu, zbudowanemu na wartościach niepodlegających przemianom. Kochanowski nie twierdzi jednak, że pierwsza odmiana miłości jest gorsza, nie lekceważy miłosego zaślepienia, raczej uważa je za nieodzowną część ludzkiego doświadczenia, która pozwala dopiero odkryć to, co stanowi podstawę autentycznych więzi.

*

Na oddzielną uwagę zasługują odwołania do wzroku w *Trenach*. Wspomniano już o apelowaniu do tego zmysłu w tym funeralnym zbiorze, by zakwestionować możliwość zgłębienia przez ludzi rzeczywistości pozaempirycznej, jednakże stanowi on w cyklu kategorię poetycką o większym znaczeniu. Przedwczesna śmierć córki, która „nie napatrzywszy się jasności słonecznej / poszła, nieboga, widzieć krajów nocy wiecznej” (*Tren II*, w. 25–26), prowadzi do stwierdzeń, określających doznania psychiczne zbolełego ojca poprzez doświadczenia wzrokowe. *Tren IV* otwierają słowa (w. 1–4):

Zgwałciłaś, niepobożna Śmierci, oczy moje,
 Żem widział umierając miłe dziecię swoje!
 Widziałem, kiedyś trzęsła owoc niedordzały,
 A rodzicom nieszczęsnym serca się krajały.

Dopełniając ostatnie wyznanie kolejnymi, które stanowią wyraz popadania w coraz bardziej dojmującą rozpacz, pogłębił je poeta poprzez wskazanie niemożliwych już do przeżycia radości ojcowskich: „Siła pociech przymnożyć mogła oczom moim” (w. 22), aby w zakończeniu utworu zestawić swoje odczucia z bólem Niobe. Bohaterka mitu skamieniała, właśnie patrząc „na martwe ciała / swoich namilszych dziełek” (w. 17–18). Do obrazu Niobe wpatrującej się w „czternaście mogił” (w. 13) i przeżywającej rozpacz prowadzącą ją do unicestwienia powrócił autor w *Trenie XV*. Figura mitologiczna służy w nim uogólnieniu doświadczenia, które stało się jego udziałem i którego źródłem jest patrzeć, widok nie do zniesienia.

Emocje wynikające z patrzenia na zmarłe dziecko są w *Trenach* potęgowane przez odwołanie do pamięci o nie tak dawno krzątającej się w czarnoleskich pokojach Urszulce. W *Trenach VI* i *VIII* wspomina ojciec przede wszystkim jej śmiech, śpiew i dziecięcy gwar, którym wypełniała głuche obecnie domostwo: „Teraz wszystko umilkło, szczerze pustki w domu” (*Tren VIII*, w. 11). Podobny efekt wywołuje spojrzenie na niepotrzebne już ubranka córki (*Tren VII*, w. 1–4):

Nieszczęsne ochędóstwo, żałosne ubiory
 Mojej namilszej cory!
 Po co me smutne oczy za sobą ciągniecie,
 Żalu mi przydajecie?

Doznania wzrokowe (i słuchowe) prowadzą w przywołanych trenach do zdruzgotania psychiki, co znalazło wyraz we wciąż poruszającej lamentacji. Dla niniejszych rozważań nie efekt liryczny ma jednak znaczenie, lecz poetyckie możliwości wynikające z nawiązań do analizowanego motywu, niemniej wypada zasygnalizować, że źródłem owego liryzmu jest odwołanie właśnie do zmysłu wzroku, który nieomal poraża świadomość cierpiącego.

*

Nie wdając się zanadto w szczegóły, przypomnieć należy, że w renesansie doszło do nobilitacji sztuk plastycznych – niektórzy myśliciele przypisywali im zdolność przekazywania istotnych prawd o rzeczywistości za pomocą znaków pozasłownych. Poeci, których sam Arystoteles obwołał poniekąd w *Poetyce* filozofami, nie pozostali obojętni na tę tendencję, co doprowadziło m.in. do powstania i niezwyklej popularności kompozycji emblematycznych czy też mody na poezję ekfrastyczną, w rozmaitym stopniu i w różny sposób apelujących do zmysłu wzroku. Również i Kochanowski sięgał w swej twórczości po środki obrazowania wynikające z tych inspiracji, aczkolwiek czynił to raczej okazjonalnie, preferując bardziej dyskursywne środki oddziaływania poetyckiego.

Spośród kilku możliwości wynikających z powinowactw słowa i obrazu spotkać można w jego dorobku poetyckim kilka typowych dla pisarzy renesan-

sowych rozwiązań. Wzbudzały one już zainteresowanie badaczy, jakkolwiek zwracając uwagę na sam fakt korespondencji sztuk, zwykle kwestię wizualizacyjnych walorów danego przedstawienia traktowali pobocznie.

Z pewnością najbardziej ewidentnym – już chociażby poprzez swoją objętość – przykładem nawiązania przez Kochanowskiego do poetyckich technik wizualizacyjnych jest *Proporzec albo Hołd pruski*. Nie jest to poemat epicki, jak dawniej twierdzono, lecz utwór okolicznościowy, wykorzystujący konwencję ekfrazy³⁶. Relację z przebiegu wybranych wydarzeń z dnia złożenia hołdu lennego urozmaicił autor deskrypcją obu stron sztandaru, który Zygmunt August miał wręczyć Albrechtowi Fryderykowi. Jakkolwiek sam fakt przekazania proporca odpowiada prawdzie, to sceny umieszczone na nim – na awersie przedstawiają one najważniejsze epizody stosunków polsko-krzyżackich, na rewersie znajdują się wyobrażenia nawiązujące do dziejów Słowian – są wytworem wyobraźni poety. Są to zagadnienia dobrze znane, więc nie ma potrzeby się nad nimi rozwodzić, gdyż dla rozważań tu prowadzonych ważniejsza jest kwestia zabiegów unoczniających w tym sylwicznym utworze.

Od razu stwierdzić należy, że Kochanowski nie dbał zanadto o obrazotwórcze efekty w opisie sztandaru. Zarówno na prawej, jak i na lewej jego stronie widnieją uporządkowane wedle następstwa czasowego obrazy historyczne, które wieńczy umieszczone centralnie przedstawienie alegoryczne, lecz już określenie liczby kwater na awersie nie jest przedsięwzięciem nazbyt prostym. Mieczysław Hartleb szacował, że jest ich 28–33, Juliusz A. Chrościcki doliczył się aż 41 scen, a piszący te słowa – łącząc niektóre wydarzenia bliskoczesne w jeden obraz – tylko 12³⁷. Twórca za pomocą leksyki wskazującej na czynność patrzenia i obrazowego charakteru przedstawień (np. „było widać”, „był wymalowany”, „patrzajże”³⁸) przypomina czytelnikowi o tym, że opisuje kunsztowne dzieło sztuki³⁹, jednakże wizualizacyjne walory przedstawień są w gruncie rzeczy znikome. Jak skonstatował Hartleb:

³⁶ Nieporozumienia na temat rzekomych aspiracji epickich, którym poeta nie potrafił sprostać, omawiam w artykule: „Do rozmachu epicznego ichu nie stawało”. *Jan Kochanowski a poezja epicka – próba przeorganizowania stanu wiedzy* [w:] *W kręgu Kalliope. Epika w dawnej literaturze polskiej i jej konteksty. Prace ofiarowane Profesor Ludwice Ślękowej*, red. A. Oszczędka, J. Sokolski, Wrocław 2010.

³⁷ Zob. M. Hartleb, *Estetyka Jana Kochanowskiego, cz. 1: Stosunek poety do sztuki plastycznej*, Lwów 1923, s. 87, 90; J. A. Chrościcki, *Paryskie studia nad Janem Kochanowskim: podróż do Ferancji, „Pamiętka”, „Proporzec”* [w:] *Artes atque humaniora. Studia Stanisłao Mosakowski sexagenario dicata*, Warszawa 1998, s. 114–115; R. Krzywy, *Sztuka wyborów i dar inwencji...*, s. 102–103.

³⁸ Zob. Z. Głombiowska, „Proporzec” Jana Kochanowskiego – wzory literackie i inspiracje z kręgu sztuk plastycznych, „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego [Uniwersytetu Gdańskiego]. Prace Historycznoliterackie” 1986, s. 154–156; E. Kotarski, „Proporzec albo Hołd pruski” [w:] *Jan Kochanowski. Interpretacje*, red. J. Błotnicki, Kraków 1989, s. 40–41.

³⁹ Reguły sporządzania deskrypcji dzieł sztuki i architektury domagały się określenia wartości obiektu. Także Kochanowski honorował tę zasadę stwierdzeniem (w. 49–52):

Spośród obrazów pierwszego lica niektóre zbudować łatwo z własnych słów poety, inne wymagają uzupełnień; są wreszcie tak ogólnikowe, że niepodobna ich wiernie odtworzyć.⁴⁰

Jedyny opis, który uznać można za w pełni malarski, to alegoria zamykająca sekwencję przedstawień historycznych prawej strony (w. 153–160):

Śródkiem tego wszystkiego śrebrna rzeka płynie,
 Którą, leżąc pod skałą przy powiewnej trzcinie,
 Rozciągnęła Wisła leje kruzem marmorowym,
 Głowę mając odzianą wieńcem rokitowym,
 A do morza przychodząc, drze się na trzy części.
 Tam okręty, a przy nich delfinowie gęści
 Po wierzchu wody grają, połyskując złotem,
 Brzegi bursztynem świecą. [...] ⁴¹

Na ogół jednak efekty unaoczniające, które retorzy uznawali za kryterium wartościowania wszelkich deskrypcji⁴², nie były w *Proporcu* celem troski artystycznej. Wynikało to z prymatu zadań ideologicznych, które polegały na lansowaniu przesłania uznającego złożenie hołdu przez władców Prus oraz mające rychło nastąpić zawarcie unii polsko-litewskiej (do tego drugiego aktu autor nawiązał w zakończeniu poematu) za wynik dwóch procesów historycznych: pokonania krzyżackiego wroga (lico prawe) oraz wzrastania w siłę wspólnoty słowiańskiej (lico lewe)⁴³.

Komponenty deskryptywne sugerujące percepcję wizualną występują przygodnie także w innych utworach okolicznościowych Kochanowskiego. Do zamieszczonej na karcie tytułowej ryciny nawiązał w pierwszych słowach bohater *Satyra albo Dzikiego męża*, który odwoływał się też do spojrzeń wpisanego w utwór audytorium (w. 1–2):

Zatym mu [księciu pruskiemu – R.K.] jest do ręku porporzec podany,
 Kosztownemi farbami wszytek malowany,
 Wielki, świetny, ozdobny, jaki za lat dawnych
 W żadnym szyku nie był znan ani w bitwach sławnych.

O świadomości reguł budowania ekfraz świadczy także nawiązanie przez Kochanowskiego do opisów antycznych, Homerowej tarczy Achillesa z *Iliady* oraz kobierca weselnego z *Carmen* 64 Katullusa. Zob. Z. Głombiowska, „*Proporzec*” Jana Kochanowskiego..., s. 149–153.

⁴⁰ M. Hartleb, dz. cyt., s. 82–83.

⁴¹ Jak zauważył Kotarski (dz. cyt., s. 43), analizując ten opis: „[...] narzuca się czytelnikowi uwrażliwienie na grę blasków, światła i cieni, zjawisko w poezji Kochanowskiego zupełnie wyjątkowe”.

⁴² Por. np. definicję Aftoniosa, retora greckiego, którego podręcznik ćwiczeń retorycznych był w czasach Kochanowskiego w użyciu szkolnym w przekładzie łacińskim: „Ekfraza jest opisową formą wypowiedzi, która z całą wyrazistością przywodzi przed oczy widok (opisywanej rzeczy)” (cyt. za: *Progymnasmata. Greckie ćwiczenia retoryczne i ich modelowe opracowanie*, oprac. i przeł. H. Podbielski, Lublin 2013, s. 214).

⁴³ Zob. R. Krzywy, *Sztuka wyborów...*, s. 107–109.

Tak, jako mię widzicie, choć mam na łbie rogi
 I twarz nieprawie cudną, i kosmate nogi⁴⁴.

Obrazowy charakter ma inicjalne porównanie w *Jeździe do Moskwy*, odwołujące się do herbu Radziwiłłów, na którego tarczy widnieje orzeł. Nie jest to kompozycja stemmatyczna, lecz nawiązanie do tej formy, poprzedzającej w dawnych drukach tekst zasadniczy⁴⁵. Takie unaoczniające porównania – jak zaobserwował Wiktor Weintraub – należą w poezji Kochanowskiego do wyjątków⁴⁶. Do percepcji wzrokowej odwoływało się foricenium *In aquilam* (100), prognostyk heraldyczny ułożony w związku z objęciem tronu Rzeczypospolitej przez Henryka Walezego:

Ojczy wróżb, królu ptaków błędnych, jakież będzie
 Z lilij twojego serca zrodzone orędzie?
 Polska zakwitnie, kiedy tron Henryka posiedzie.

Związek z odbiorem wizualnym tego okolicznościowego epigramatu ujawnia się dopiero w sytuacji, w której pierwotnie funkcjonował. Jak ustalił Mieczysław Hartleb, utwór był przeznaczony do zamieszczenia na elementach okazjonalnej architektury, wzniesionej podczas koronacji króla – interpretował kompozycję plastyczną złożoną z herbu Polski i Francji. Naoczny świadek zanotował: „Wśród łuków tryumfalnych, które wówczas wzniesiono na drodze, ustawiono na jednym Orła białego, wykonanego z mistrzostwem przedziwnym; na pierśsiach miał on wyrażone Lilie Francji, a gdy król się zbliżał, jakby wznosił się do lotu i spuszczał ku jego królewskiej mości; u stóp orła wypisano te wiersze...” (tu przytoczono epigramat Kochanowskiego)⁴⁷. Bez wiedzy o inskrypcyjnym charakterze epigramatu jego sens byłby zrozumiały tylko częściowo.

⁴⁴ Niektórzy z badaczy są jednak przekonani, że ta autoprezentacja stanowi przesłankę, by traktować utwór jako przeznaczony do wykonania scenicznego. Wcześniejsze tezy dotyczące teatralności *Satyra* zanegował Wiktor Weintraub (*Polityka w poezji Kochanowskiego* [w:] *Jan Kochanowski i epoka renesansu. W 450 rocznicę urodzin poety 1530–1980*, red. T. Michałowska, Warszawa 1984, s. 21). Przeciwnie twierdzenie, ale bez przekonujących dowodów, forsuje Mirosław Lenart (*Patavium, Pawa, Padwa. Tło kulturowe pobytu Jana Kochanowskiego na terytorium Republiki Weneckiej*, Warszawa 2013, s. 158–166). W mojej opinii bliższy prawdy pozostaje Weintraub.

⁴⁵ Por. w. 1–5:

Jako więc orzeł młody, na gniaździe wysokiem
 Siedząc, za ojcem patrza niespuszczonym okiem,
 Kiedy albo wysoko buja pod obłoki,
 Albo prędki zwierz goni i drapieżne smoki,
 Aż się i sam za czasem wylecieć ostraszy.

Por. B. Czarski, *Stemmaty w staropolskich książkach, czyli rzecz o poezji heraldycznej*, Warszawa 2012, s. 42. Autor twierdzi, że jest to opis herbu, lecz trudno się z tym zgodzić.

⁴⁶ Zob. W. Weintraub, *Styl Jana Kochanowskiego...*, s. 71–75.

⁴⁷ Cyt. za: M. Hartleb, dz. cyt., s. 46. Jest to cytat z awiz włoskich w przekładzie uczonego. Na temat tego druku oraz innych świadectw dotyczących dekoracji towarzyszących uroczystości

Charakter opisowy mają także inne utwory Kochanowskiego, które w mniej lub bardziej ewidentny sposób odnoszą się do zmysłu wzroku. Zaliczyć tu należy z pewnością przekład subskrypcji z emblematu Andreasa Alciatusa we fraszce *Na utratne* (I 11, w. 1–4):

Na przykrej skale, gdzie nikt nie dochodzi,
Zielone drzewo słodkie figi rodzi,
Których z wronami krucy zażywają,
Ludzie żadnego pożytku nie mają.

Wiersz nie ma aspiracji unaoczniających, o jego związku z obrazem stanowi w zasadzie tylko ustalona przez badaczy geneza emblematyczna, która czyni utwór nieco bardziej interesującym. Mimo to epigramat byłby zrozumiały, gdyż zawarta w nim refleksja nie domaga się ujawnienia kontekstów.

Subskrypcje w kompozycjach emblematycznych w zbiorze włoskiego autora stanowiły interpretację alegorycznych wyobrażeń ikonicznych, z natury rzeczy należały więc do rodziny epigramatów ekfrastycznych, których popularność w renesansie wzmogła się po publikacji *Antologii Planudejskiej*. Także Jan z Czarnolasu nie stronił od tego rodzaju utworów, włączając je do *Fraszek* i *Foriceniów*. Niektóre z nich wykazują podobieństwa do pomysłów Alciatusa (także zresztą zainspirowanego grecką kolekcją), jak na przykład fraszki *Na pijanego* (I 51) czy *O Miłości* (II 94), w których zauważane jest symboliczne traktowanie motywów budujących przedstawienie, inne pozostają w związku z poetyką epigramatów układanych *in imaginem* (np. *Na obraz Lukrecyje* i *Na obraz Klelij* z *Fragmentów*, fraszka II 47 *Na obraz Andrzeja Patrycego*, fraszka III 3 *Do gościa*, foricenium 9 *In imaginem Mariani*, 26 *In imaginem Andreae Duditii* i 119 *In columnam*)⁴⁸. Te ostatnie jednak nie zawierają elementów obrazowych, zostały ułożone raczej w związku z obrazem, służąc refleksji bądź żartowi towarzyskiemu⁴⁹.

zob. P. Buchwald-Pelcowa, *Dawne wydania dzieł Jana Kochanowskiego*, Warszawa 1993, s. 60–64.

⁴⁸ Foricenium *In columnam* stanowi inskrypcję na pomnik Niobe, której los po stracie dzieci stał się – jak już nadmieniono – dla poety punktem odniesienia dla własnych cierpień. W zakończeniu *Trenu XV* przedstawił autor dokładniej wygląd skały, w którą zmieniała się zboląta matka, stając się dla siebie samej grobem. Obraz z cyklu funeralnego, mocno inspirowany epigramatyką grecką i renesansową, stanowi wariant omawianego typu wierszy. Zob. G. Tomassucci, *Johannes Sambucus (1531–1584): możliwe źródło inspiracji Jana Kochanowskiego?* [w:] *Od „Lamentu świętokrzyskiego” do „Adona”. Włoskie studia o literaturze staropolskiej*, red. G. Brogi Bercoff, T. Michałowska, Warszawa 1995, s. 110–112.

⁴⁹ Szerzej na ten temat zob. M. Hartleb, dz. cyt., s. 41–54; J. Pelc, *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002, s. 123–142; A. Borysowska, *Jana Kochanowskiego wiersze „na obraz” – tradycje, kontekst, kontynuacje* [w:] *Dobrym towarzyszom gwoli. Studia o „Foriceniach” i „Fraszkach” Jana Kochanowskiego*, red. R. Krzywy, R. Rusnak, Warszawa 2014, s. 153–161.

*

Powyższe uwagi stanowią jedynie wstępne rozpoznanie problematyki, gdyż pełne omówienie motywów wizualnych w dorobku poetyckim renesansowego mistrza przekroczyłoby ramy przeciętnej długości artykułu. Z tego powodu w studium nie przebadano wszystkich kontekstów, w których występuje motyw oka, wzroku, patrzenia itp.⁵⁰, odwołano się tylko do najbardziej oczywistych przykładów, pominięto też niektóre utwory⁵¹. Niemniej dokonany rekonesans wydaje się, jak sądzę, oferować godne uwagi wnioski, dotyczące rozmaitych uwikłań zmysłu wzroku w poezji czarnoleskiej: epistemologicznych, estetycznych, religijnych, etycznych, ale też zmysł ten powiązany został z deskrypcjami stanów psychicznych (miłość, rozpacz), przekonując o zasadności przyjęcia perspektywy badawczej proponowanej przez tzw. „studia wizualne” wobec literatury staropolskiej.

Wzrok stanowił dla Kochanowskiego podstawowe źródło wiedzy na temat metafizycznych podstaw rzeczywistości, pozwalając odkryć niezmienny porządek kosmosu oraz rytm natury, których harmonia i piękno świadczą mają w poezji czarnoleskiej o istnieniu Boga, jego wszechmocy i mądrości. Estetyka spotyka się wówczas z prawdą o Absolucie na zasadzie implikacji. Otaczający świat traktował też twórca – zgodnie z biblijną tradycją – jak księgę natury, pozwalającą odczytywać zasady rządzące ludzką egzystencją. Rzeczywistość jest w takich wypadkach nie tyle obserwowana w swojej różnorodności, ile kontemplowana, poddana rozumowym spekulacjom.

Zmysł wzroku odgrywał w jego twórczości poetyckiej niezwykle ważną rolę w sposobie oglądu i prezentacji świata. Istotne są w tym wypadku kierunki patrzenia. Spojrzenie czasem poprzestaje na tym, co doczesne, ale może też prowadzić ku rzeczywistości metafizycznej. Ogląd horyzontalny przenosi się wtedy na oś wertykalną, która przysługuje Bogu, ale także poecie-wieszczowi czy również duszom wyzwolonym z powłoki cielesnej.

Oko jest także w jego poezji narzędziem dającym sposobność odkrywania piękna, zarówno przemijającego, cielesnego, jak i duchowego czy też rozproszonego w ładzie otaczającego świata. Podporządkowane duszy rozumnej prowadzi ono do poznawania tego co wyższe, prawdziwe, niezmienne, ale także stanowi ważny czynnik w narodzinach miłości, wyraźnie przez poetę różnicowanej na ograniczoną do sfery zmysłowej oraz łączącej zachwyty urodą z porozumieniem duchowym.

Szczególna funkcja przypadła zmysłowi wzroku w *Trenach*, więc cyklu pochodzącego z późnego okresu twórczości poety, dotyczącego problematyki

⁵⁰ Dobrym przewodnikiem po tego rodzaju leksyce w twórczości Kochanowskiego jest oczywiście *Słownik polszczyzny Jana Kochanowskiego* (red. M. Kucąła, t. 1–5, Kraków 1994–2012).

⁵¹ Z rozmysłem nie uwzględniono na przykład *Psalterza Dawidowego* czy *Fenomenów*, w których niejednokrotnie pojawiają się odwołania do omawianego zmysłu.

spraw ostatecznych. Widok umierającego, a następnie już martwego dziecka oraz spojrzenie na jego ubranka wywołują wspomnienia, prowokują też do wyrażenia nadziei, które się nigdy już nie spełnią, wzmagając smutek i prowadząc do przejmującego lamentu. Co więcej jednak, ich konsekwencją jest także zakwestionowanie głoszonej we wcześniejszych utworach wiary w poznawcze możliwości ludzi.

W świetle dotychczasowych ustaleń, potwierdzonych przeprowadzonymi w studium obserwacjami, trudno mówić natomiast o wyobraźni plastycznej Kochanowskiego, gdyż poeta w niewielkim stopniu odwoływał się do unaoczniających możliwości słowa poetyckiego. Owszem, znał konwencje ekfrastyczne, interesował się emblematyką czy tendencjami panującymi w twórczości epigramatycznej (w której zasada imitowania dziedzictwa antycznego była niezwykle silna), lecz techniki deskryptywne, które apelowały do zmysłu wzroku, stosował okazjonalnie i bez szczególnego upodobania.

Roman Krzywy

THE SENSE OF SIGHT IN JAN KOCHANOWSKI'S POETRY:
A RESEARCH RECONNAISSANCE

Summary

This study is a research reconnaissance into the visual imagery in the poetry of Jan Kochanowski, Poland's most talented poet before the Romantic Age. Although he was familiar with the technique of ekphrasis and took an interest in emblems, he seems to have been rather sparing in making use of visual potential of the poetic word. However, he does rely on the sense of sight in his epistemological reflection concerning the problem of knowing God, aesthetics (the experience of beauty) and ethics (the visible order of the world as a guide to proper conduct). The eye also plays a major role in his descriptions of the human psychology, especially love. The sight has a special function in his *Treny (Laments)*, a cycle of elegies written after the death of his baby daughter Urszula in 1579. While addressing the fundamental questions of life and death, Kochanowski draws on visual and aural imagery to convey the devastating pain felt by the father after the death of his beloved child and to question his earlier confidence in man's sovereign mind.

Słowa kluczowe: poezja polskiego renesansu, studia wizualne, elegia, ekfrazja, Jan Kochanowski (1530–1584).

Key words: Polish literature of the 16th century – visual imagery – the elegy ekphrasis – Jan Kochanowski (1530–1584).