Zofia Szmydtowa

"Odprawa posłów greckich" : studium morfologiczne

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 37, 26-47

1947

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

„ODPRAWA POSŁÓW GRECKICH"

STUDIUM MORFOLOGICZNE

W liście do Zamoyskiego Kochanowski nazwał *Odprawę* tragedią zastrzegając się równocześnie, że nie stanowi ona pełnej realizacji gatunku ukształtowanego w starożytności, „bo mistrz nie po temu". Zachowując termin literacki, osiągnięcie swe uznał poeta za niedoskonałe wskutek odmiennych niż przystało na dramaturga dyspozycji twórczych. Spadkobierca wielkich liryków czuł się skromnym debiutantem w dziedzinie dramatu. Czyniąc aluzję do wzorów greckich podkreślił fakt świadomej stylizacji, wysunął *inter caetera* swoją śmiałą próbę zaszczepienia w poezji polskiej wiersza tonicznego. Nie porwał się na współzawodnictwo z tragikami Grecji, ale na ich szkołę się powołał, z nimi porównał. Narzucił przez to potomnym miarę sądu i oceny.

Listy Zamoyskiego naglące o nadesłanie rękopisu zaskoczyły poetę. Nie zastały go bynajmniej wśród pracy na *Odprawą*. Napisana dawniej, odłożona, nieprzeglądana od jakiegoś czasu wymagała w przekonaniu poety poprawienia. A trudno było w ciągu jednej doby przeprowadzić gruntowniejszą rewizję gotowego tekstu. Dopisał więc zapewne poeta ostatnią wypowiedź Antenora dla zaktualizowania sztuki, na co wskazuje niezharmonizowanie końcowego wezwania z całą linią polityka trojańskiego [1]).

Dzieło powstałe z inicjatywy i na zamówienie Zamoyskiego, znane mu już dawniej, miało uświetnić uroczystość zaślubin męża stanu, reformatora wychowania, a nade wszystko wykształconego i zapalonego humanisty.

Kochanowski czuł się zobowiązany dotrzymać danego słowa. Przepisał więc rękopis, może zdążył wprowadzić jakieś nieznaczne poprawki, dołączył list wyjaśniający, że *Odprawy* nie miał zamiaru publikować, że liczył na zwłokę, a nawet sądził, iż przy manuskrypcie zostanie. Powołując się na dawne rozmowy uznał się w pewnej mierze zwolniony od odpowiedzialności za wynik swej pracy. Ale surowej autokrytyki poety, zwłaszcza słów o przeznaczeniu sztuki „molom na pokarm albo na trąbki do apteki" nie można brać na serio. Zwrot ten wnosi bowiem wyraźnie ton żartobliwy do listu. Kochanowski nie był zapewne zadowolony ze swego

[1]) Sinko Tadeusz, Wstęp do wydania: *Jan Kochanowski. Odprawa posłów greckich.* Biblioteka Narodowa nr 3, s. XI.

dzieła, gdy je porównywał z arcytworami tragików greckich. Godząc się jednakże na inscenizację dawał dowód, że *Odprawy* sobie co najmniej nie lekceważy. Wszak podniósł w liście fakt nowatorstwa, a musiał szczególnie cenić drugą pieśń chóralną, skoro umieścił ją nadto w zbiorze swych pieśni.

Gdyby w samym pomyśle dzieła tkwiła konieczność rozrostu, gdyby jego plan był znacznie szerszy niż to, co zostało napisane, Kochanowski nie byłby dopuścił do druku. W liście słowem nie wspomniał o potrzebie rozbudowy sztuki. Wypada więc przyjąć, że poeta nie zamierzał przetwarzać jej w sposób gruntowny, że raczej chodziło mu o drobniejsze uzupełnienia czy poprawki, z których wobec słabości zdrowia, a i braku odpowiedniego nastroju mógł w swym poczuciu artystycznym zrezygnować. Inaczej chyba jego zgodę na druk trudno by sobie wytłumaczyć. Utwór stanowił już całość, choć może niezupełnie wykończoną, gdy Kochanowski zaczął go przepisywać. Staraniem i kosztem Kanclerza ukazał się w osobnej edycji opatrzony w list autora zamiast przedmowy. Cech szkicu w ścisłym znaczeniu dopatrzeć się w *Odprawie* nie można. Nie ma tu żadnej punktacji, sceny niezakończonej czy choćby najkrótszego ustępu ujętego w tymczasowej, prozaicznej redakcji słownej. Można by oczywiście podpowiadać poecie różne sposoby rozwinięcia tematu, pewne poprawki językowe, ale czy szłyby one, zwłaszcza pierwsze, po linii jego zamierzeń, rzecz to co najmniej niepewna.

Nie wdając się w dowolne, dla braku danych, przypuszczenia, należy podkreślić raz jeszcze, że dzieło zostało publikowane za zgodą autora, że więc musiało w jego przekonaniu posiadać zasadnicze cechy utworu poetyckiego godnego zaufania. Na wybór tematu złożyło się wiele czynników. Najważniejsze z nich — to popularność w ówczesnej Polsce *Historii trojańskiej*, upodobanie Kochanowskiego w *Iliadzie*, której księgę trzecią sam w sposób artystyczny przełożył, i w niemałej mierze inspiracja Horacego [1]).

Poeta rzymski radził w swym liście *De arte poëtica* dramaturgom, by nie silili się na szukanie tematów nowych, nieznanych dotąd literaturze, lecz by korzystali raczej z tradycji literackiej Grecji, konkretnie zaś z *Iliady*. Nie tylko ta uwaga ogólna mogła przekonać Kochanowskiego. W tym samym liście znalazł inne jeszcze podniety. Horacy dużo stosunkowo miejsca poświęcił w swych rozważaniach zadaniu pisarza, polegającemu na uwydatnieniu w postaciach utworu dramatycznego właściwości związanych z wiekiem. Po wezwaniu: „aetatis cuiusque notandi sunt tibi mores" dał charakterystykę różnych faz życia człowieka. Młodzieńca scharakteryzował w słowach:

> cerens in vitium flecti, monitoribus asper,
> utilium tardus provisor, prodigus aeris...[2])

[1]) Sinko Tadeusz, *op. cit.*, s. XII, XIII.

[2]) Q. Horatii Flacci *Carmina*. Rec. F. Vollmer. Teubner. Lipsiae, s. 231.

Uwagi te mogły oddziałać na stworzenie sylwety Parysa, zwłaszcza przez swój ton krytyczny. Wymieniwszy cechy wieku dojrzałego z właściwą mu rozwagą i cechy niechętnej wszelkim odmianom starości, Horacy nie opowiedział się za żadnym okresem życia ludzkiego. Uchylił się od rozstrzygnięcia i w konkluzji stwierdził:

> multa ferunt anni venientes commoda secum,
> multa recedentes adimunt..[1])

Kochanowski skorzystał z przewodnictwa swego mistrza, gdy dwukrotnie uwydatnił w *Odprawie* kontrast między bohaterami ze względu na ich wiek (Parys — Antenor, Helena — Pani Stara). Co więcej, tworząc pierwszą pieśń chóralną na temat poruszany wielokrotnie w tragediach Eurypidesa, tematowi temu dał właśnie horacjuszowską konkluzję. Nie była ona ani konieczna, ani nawet oczekiwana. Z sytuacji wynikałaby raczej krytyka młodości. Nie naśladował jednakże poeta formuły łacińskiej, ale stworzył głęboko liryczną skargę chóru, utrzymaną w formie modlitewnego wezwania. Chór uważa młodość za wartość, której przeciwstawia jak Horacy „baczenie" późniejszego wieku, ale jak on nie opowiada się za żadnym okresem życia wyrażając żal, że

> ...jedno płacić
> Drugim trzeba: to dobre, a tego żal stracić.

Mógł także podsunąć Horacy Kochanowskiemu wybór samego tematu i wpłynąć na wysunięcie antagonizmu między Parysem a Antenorem. Według ustępu jednego z listów Horacego wojna grecko-trojańska wybuchła dlatego, że Parys nie usłuchał przewidującego tę wojnę Antenora. O działaniu losu, o zemście czy karze bogów nie ma tu mowy. Wysunięte są jedynie racje ludzkie:

> Antenor censet belli praecedere causam:
> quid Paris? ut salvos regnet vivatque beatus,
> cogi posse negat[2])

Wpływ zacytowanego ustępu jest tym bardziej prawdopodobny, że z tegoż listu pochodzi owa sentencja: „quid delirant reges plectuntur Achivi", którą jak wiadomo, rozwinął Kochanowski w zakończeniu drugiej pieśni chóralnej. W tym również liście wprowadził Horacy omówienie charakteryzujące stosunek Greków do Trojan, które zostało wyzyskane w *Odprawie*. Zwrot: „Graecia barbariae lento collisa duello" mógł nasunąć poecie polskiemu myśl wprowadzenia tej pogardliwej nazwy zastępczej do ataku Iketaona przeciw żądaniom posłów greckich. Antyteza: świat helleński i barbarzyńcy — była znana Kochanowskiemu z innych także źródeł, jak np. *Ifigenia w Aulis* Eurypidesa. Możliwe jest tu współdziałanie tragedii greckiej i listu rzymskiego.

Horacy szczegółowo omówił *(De arte poëtica)* charakter i rolę chóru w tragedii, który według niego winien mieć autorytet moral-

[1]) Sinko Tadeusz, *op. cit.*, s. XIV.
[2]) Q. Horatii Flacci *op. cit.*, Epist. II. 2, s. 187.

ny, odznaczać się ponadto przyjacielskim stosunkiem do bohaterów, by mógł radzić, pocieszać, podtrzymywać i udzielać przestróg. Wystąpienia chóru winny być ściśle związane z akcją. Za wskazaniami tymi poszedł w dużej mierze Kochanowski, choć zadanie swe rozwiązał jak liryk, nie jak dramaturg, o czym będzie mowa później.

Dzielił on z Horacym pogląd, że poezja ma nie tylko wywoływać rozkosz estetyczną, ale i kształcić moralnie, udoskonalać. Jako autor pieśni refleksyjnych i satyr, Kochanowski zdobył sobie technikę pisarską, która zaważyła także na jego pierwszym i jedynym dramacie, zwłaszcza że poetyka renesansowa ceniła wszelkie sentencje widząc w nich „niby słupy całej budowy tragicznej" [1]). Teoria ta łącznie z wpływem Seneki jak też z praktyką współczesnych dramaturgów włoskich i francuskich mogła dodać odwagi autorowi *Satyra* i poezji refleksyjnej.

Kochanowski posiadł oczytanie w dziełach tragików greckich, sam też rozpoczął tłumaczenie *Alcestis* Eurypidesa. Żadnej jednak z tragedii nie wziął sobie za wzór dla dokonania takiej czy innej przeróbki. Wybrał metodę trudniejszą przetwarzając materiał pochodzący głównie z dzieł epickich dla skonstruowania dramatycznej fabuły. Oparł się na rygorystycznie przez Horacego nakazywanej zasadzie trzech jedności. Z przyjęcia tej konwencji wynikała konieczność przegrupowania materiału, koncentracji zdarzeń, zastąpienia epickiego *post hoc* przez dramatyczne *propter hoc*.

Cokolwiek mógłby Kochanowski w dziele swym zmienić, gdyby je zdążył i zdołał poprawić, zasadnicza jego struktura nie uległaby zmianie, głównym przedmiotem pozostałby konflikt polityczno-moralny i jego tragiczne konsekwencje dla państwa. W takim układzie musiało chodzić o wysunięcie na plan pierwszy bynajmniej nie ról charakterów.

* * *

Fabuła *Odprawy* jest prosta. Wywodzi się głównie z *Iliady* i z *Wojny trojańskiej*. W *Iliadzie* znalazł Kochanowski krótką wzmiankę o stanowisku Antenora względem Heleny i o tym, że u niego zatrzymali się przed laty posłowie greccy (księga III). W księdze VII, przedstawiającej wśród innych zdarzeń wiec trojański, Antenor wzywa zgromadzonych do oddania żony Menelausowi, by w ten sposób przerwać wojnę. Wtedy Parys wybucha gniewem, odsądza Antenora od rozumu i zapowiada stanowczo, że Heleny nie wyda.

Z *Wojny trojańskiej* dowiedział się poeta o przebiegu zdarzeń poprzedzających konflikt zbrojny między państwami. Wstępem do niego były kolejno po sobie następujące wypadki: porwanie Medei, pierwsze zburzenie Troi, porwanie Hezjony, poselstwo Antenora celem jej odzyskania, drugie w tej samej sprawie poselstwo Parysa,

[1]) Sinko Tadeusz, Wstęp, s. XXXIX.

które doszło do skutku mimo sprzeciwu wieszczka Helenusa i wróżki Kasandry, wreszcie uprowadzenie Heleny przez Parysa. Od tego momentu zaczyna się o nią gra dyplomatyczna. Grecy oburzeni złamaniem prawa międzynarodowego i familijnego wysyłają poselstwo do Troi. W czasie nieobecności Parysa odbywa się pierwsze przesłuchanie posłów. Po paru dniach, gdy Parys i Helena wracają, Kasandra ujrzawszy ją przepowiada zgubę Troi za jej powodem. Priam nie zwraca uwagi na wróżbę córki, posłom zaś tłumaczy, że przychylając się do życzenia Heleny postanowił odmówić ich żądaniom. Odmowa oburza Greków, którzy poprzysięgają zemstę. Po raz drugi przybywają posłowie greccy do Troi z propozycją wymiany wziętego przez nich do niewoli syna Priama, Polidora za Helenę. Na naradzie złożonej ze starców uzyskują odpowiedź przychylną, ale synowie Priama nie dopuszczają do wykonania uchwały. Sprawa Heleny powraca raz jeszcze po zgonie Hektora, gdy Achilles zapytuje władcę Troi, dlaczego nie chce jej nawet teraz wobec tylu strat oddać Grekom. Otrzymuje odpowiedź, że to bogowie zaślepili umysły ludzkie, tak że wszyscy Trojanie, prócz Antenora ucieszyli się z przybycia Heleny. Gdy państwu grozi ostateczna klęska, Priam złamany ciosami oddaje władzę w ręce Antenora.

Kochanowski korzystając z *Iliady* i z *Wojny trojańskiej* śmiało zerwał ze szczegółowością epicką. Na pierwsze miejsce wysunął konflikt Antenora z Parysem. Skoncentrował całą grę dyplomatyczną w jednym dniu i dlatego też ograniczył się do jednego poselstwa. Nie uwzględnił ani posłuchania Greków, ani udziału Heleny w ostatecznej decyzji. Wprowadził także jedno wystąpienie Kasandry, ale nadał mu szczególnie doniosłe znaczenie.

W *Odprawie* mowa jest o zdarzeniach poprzedzających właściwą akcję. Powołują się na nie w sposób odmienny dwie walczące ze sobą strony. Antenor celowo przemilcza wszystko, co mogłoby wywołać nienawiść ku Grekom. Spory minione uważa za nieistotne, uwzględnia jedynie sprawę aktualną. Zupełnie odwrotnie postępuje Parys i jego stronnik Iketaon. Wydobywają oni na wierzch wszystkie winy Greków zaczynając od porwania Medei. Mocny nacisk kładą na los siostry królewskiej, Hezjony, która dotąd znajduje się w niewoli greckiej.

W stosunku do źródeł epickich poeta okazał dużą samodzielność. Dokonał wyboru elementów fabuły, skupienia wypadków w czasie. Część materiału wyzyskał dla podparcia argumentacji walczących ze sobą obozów. Odmiennie niż w źródłach przedstawił starcie się Parysa z Antenorem. Szeroko rozbudował scenę rady, tak że to, co ją poprzedza w sztuce, stanowi przygotowanie; to, co po niej następuje — jej konsekwencję.

Taka scena musiała być według dramaturgii greckiej i według opartej na niej poetyki nie przedstawiona, ale opowiedziana. W *Odprawie* uzyskała ona miejsce centralne i tak szerokie, jak w żadnej tragedii greckiej. Jedynie Seneka mógł swoim przykładem upoważ-

nić niejako poetę polskiego do rozbudowania relacji gońca, choć sam w tej mierze jej nigdy nie rozwijał.

Już w ekspozycji zastosował Kochanowski technikę Eurypidesa[1]) rozpoczynając sztukę swą od prologu (monolog informacyjny). Zawiązał akcję przy pomocy dynamicznego dialogu wprowadzając, jak często Eurypides, stichomitię. Najwięcej jednak skorzystał z jego tragedii pt. *Orestes*. Wywiódł z niej następstwo scen przechodząc od momentu oczekiwania bohaterki na wynik obrad do relacji gońca. Przedmiot narady, jej znaczenie dla akcji są w obu utworach różne, ale motywy postępowania radnych podobne. I tu i tam przewagę uzyskują ludzie uzależnieni od władców, przegrywają zaś bezinteresowni. W obu wypadkach mimo to ścierają się dwie racje. W *Odprawie* występują one wyraźniej wobec faktu, że Grecy przez swą wyniosłość, przez poczucie wyższości nad innymi ludami mogli wywołać w nich zupełnie naturalny sprzeciw.

Zgoła odmienna jest waga opowiedzianej sceny w ogólnym układzie dzieł. Sprawozdanie obejmuje bowiem w *Odprawie* z górą trzecią część całości tekstu, gdy w *Orestesie* zaledwie dwudziestą. W obu utworach zawiera ono cały przebieg narady z wyszczególnieniem stanowisk mówców i ich sposobów argumentowania. Goniec grecki sam oświetla sytuację, charakteryzuje członków zebrania, wyraża o nich sąd. Inaczej w *Odprawie*. Poseł stara się tu jak najściślej przedstawić to, co widział i słyszał. Ta tendencja ściśle sprawozdawcza wywołuje większą niż w *Orestesie* ilość przemówień wtrąconych. Gdy w tragedii Eurypidesa *oratio recta* pojawia się poza krótkim zagajeniem herolda tylko w części mowy rozumnego rolnika i w zwięzłej mowie obronnej Orestesa, w *Odprawie* przemawiają swoimi słowami: dwukrotnie Priam zagajając i zamykając obrady, Parys, Antenor, Iketaon i wreszcie ktoś bezimienny wzywający do głosowania. Następstwo przemówień także jest inne. W tragedii Eurypidesa ostatnie słowo ma Orestes, a przedostatnie jego obrońca. Mimo to jednak przechodzi wniosek pewnego draba. Na radzie trojańskiej przemówienie końcowe wygłasza Iketaon, który porywa całe niemal zgromadzenie, tak że po nim nikt już wskutek wrzawy nie może dojść do głosu. Reakcja zebranych ujawnia się nadto w przytoczonych przez posła okrzykach. Reżyseria sceny uwzględnia rozmieszczenie zebranych (jedni siedzą, inni stoją), ruch i zgiełk poprzedzające głosowanie oraz rozejście się głosujących na dwie strony.

Kochanowski mocniej skonkretyzował i udramatyzował w stosunku do greckiego wzoru opowiadanie Posła. Wysuwając na sam koniec przemówienie Iketaona wzmógł prawdopodobieństwo takiego, a nie innego wyniku obrad. Stworzył samodzielnie świetną mowę wiecową i ożywił samą postać mówcy — demagoga. Osiągnął w wysokim stopniu iluzję obecności opowiedzianej sceny każąc

[1]) Sinko Tadeusz, Wstęp, s. XXXI.

sprawozdawcy odgrywać niejako rolę ważniejszych mówców. Świetnie zastosował technikę epicko-dramatyczną.

Na charakterze tej sceny zaważyły wyraźnie polskie zwyczaje parlamentarne mimo pewnej stylizacji rzymskiej, na którą zwrócił uwagę prof. Sinko. Słusznie też zauważył prof. Krzyżanowski: „Słuchacz lub czytelnik tej długiej opowieści śledzący za tokiem wydarzeń czuł się u siebie, słowo poetyckie z wybrzeży Małej Azji przenosiło go do Polski Jagiellońskiej, świat grecki nabrał cech swojskich“ [1]).

Trudniejsze zadanie miał poeta polski z wprowadzeniem katastrofy, która nie mogła nastąpić w dniu toczącej się akcji. Trudno było wbrew podaniom greckim i greckiej tradycji literackiej zburzyć tego dnia Troję. Kochanowski trudność tę rozwiązał bardzo pomysłowo, wprowadzając jako odpowiednik katastrofy wróżbę Kasandry. Prawdopodobieństwo zagłady państwa uzasadnił artystycznie przez szereg monologów, przemówienie Antenora na radzie i trzecią pieśń chóru. Wstępne słowa Kasandry nadały jej wieszczbie bezwzględny autorytet. Dzięki niemu katastrofa zostaje jak gdyby rzutowana z dalekiej przyszłości w teraźniejszość. Działa ona zarówno przez swą nieodwołalność jak przez konkretny charakter wizji. Sugestia przepowiedni wzrasta, gdy nadchodzi wieść o pierwszych działaniach wojennych Greków. Tak pomysłowego wykorzystania daru nieszczęśliwej córki Priama nie poddał Kochanowskiemu żaden pisarz starożytny. Monolog Kasandry poprzedzony szeregiem opinii zapowiadających klęskę państwa, stanowi w utworze *analogon* do owego przejścia ze szczęścia w nieszczęście, które Arystoteles tak cenił w tragedii.

* * *

Akcję zarysował Kochanowski bez jakichkolwiek powikłań. Po krótkiej ekspozycji wywołał konflikt, wprowadził moment zawieszenia i napięcia, dał rozstrzygnięcie walki stron, zapowiedź katastrofy i jej potwierdzenie w pierwszych sygnałach wojny. Schemat ten uwydatnia wszystkie cztery części akcji, które Scaliger uważał za niezbędne dla tragedii: *protasis*, „w której się przedstawia stan sprawy bez zdradzenia wyniku. W drugiej części: *epitasis* podnieca się tłum albo napręża! Część trzecia *catastasis*... zawiera jądro akcji i wprowadza w nią działanie losu. W części czwartej, *catastrophe* (zwrot), następuje nagła zmiana losu“ [2]).

Zawiązanie akcji w dialogu między Parysem a Antenorem doskonale oświetla ogólną sytuację, przedstawia charakter konfliktu i metody postępowania antagonistów. Przy pierwszym jest energia młodości, środki materialne i wpływy, przy drugim racje moralne i polityczne. Pierwszy jest inicjatorem akcji i organizato-

[1]) Krzyżanowski Julian, *Jan Kochanowski i humanizm w Polsce*. Spółdz. wyd. Czytelnik 1947, s. 9.
[2]) Sinko Tadeusz, Wstęp. s. XXXII.

rem stronnictwa, drugi występuje sam. Tamten agituje, ten poprzestaje na obronie sprawiedliwości i racji stanu. W akcie drugim nie ma działania, tylko odbicie naprężonej sytuacji w świadomości Heleny, która liczy się z przegraną Parysa. Akt trzeci przynosi omówienie sceny obrad, na której ważą się sprzeczne racje i zapada decyzja łudząca możliwością dalszych pertraktacji z Grekami. W akcie czwartym, podobnie jak w drugim, nowa sytuacja znajduje odbicie w reakcjach Ulissesa, Menelausa i chóru. O działaniu i tu nie ma mowy. Akt piąty nawiązuje do trzeciego. Antenor usiłuje skłonić Priama do przygotowań wobec zbliżającej się wojny. Król widzi w tym zrazu objawienie nieuzasadnionego strachu, ale sam zaczyna się niepokoić pod wpływem wróżby Kasandry, aż raport Rotmistrza otwiera i jemu oczy na rzeczywistość.

W całym przebiegu wydarzeń sytuacje górują nad działaniem. O działaniu można mówić w odniesieniu do pierwszego dialogu, kiedy Parys atakuje Antenora, a także wobec omówionej przez Posła sceny obrad. Wypowiedź Kasandry z założenia nie może wpłynąć na akcję, gdyż wolą boga jest, by nikt jej wróżbom nie wierzył. Antenor nawet tylko dlatego radzi liczyć się z jej słowami, że na podstawie znajomości realnych faktów sam przewiduje nieszczęście. Rozwój akcji dokonywa się więc w większym stopniu przez następstwo sytuacji niż wskutek aktywności bohaterów. Parys zjednywa sobie zwolenników poza sceną i jedynie z Antenorem mierzy się wprost tuż przed rozpoczęciem obrad, na których ujawniają się skutki jego agitacji i trafnego wyboru pomocnika. Kierunek działania i przeciwdziałania oraz próba sił — to nikłe motory akcji w sztuce.

*
* *

W *Odprawie* chodzi także o charaktery. Ważne są w niej stanowiska postaci wobec sprawy polityczno-moralnej płynące z ich interesów, poglądów, stanów wewnętrznych związanych z daną sytuacją. Że sądy Priama zależą od okoliczności, to widać wyraźnie. Osłania on Parysa swoją powagą królewską na radzie, bo nie spostrzega jeszcze wówczas niebezpieczeństwa („Syn mój w Grecyej żony dostał, nie wiem jako"). Gdy jednak zaniepokoił się wróżbą Kasandry, żałuje, że syn nie umarł w dzieciństwie. Kasandrę wchodzącą na scenę nazywa „nieszczęśliwą córą", natchnioną „duchem Apollinowym", ale gdy go swym strasznym proroctwem wyprowadziła z równowagi, zwie ją „przeciwną wiedmą". Co zakłóca spokój, wymaga napięcia myśli, przewidywania na przyszłość, jest mu niemiłe. Priam orientuje się po niewczasie, jakby go zbudzono ze snu. To wierzy we wróżby, to znów je sobie lekceważy. Podobnie zachowuje się Helena. Jak w *Trojankach* Eurypidesa złorzeczy ona Parysowi. Boi się, że przez niego spotka ją ze strony Greków najsroższa kara. Gdy jednak obawę przed karą rozprasza Poseł, z radosnym pośpiechem udaje się na spotkanie Parysa. Roz-

dwojenie wewnętrzne Heleny jest bardziej przekonywające niż chwiejność Priama. Wypływa ono z poczucia obecności w kraju o innej kulturze (jak w *Helenie* Eurypidesa), z tęsknoty za swoimi. Wywołuje to stan rozgoryczenia. Helena żałuje tego, co straciła, boi się przyszłości. Rysuje się przed nią smutny obraz doli ludzkiej, w której zło musi z konieczności przeważać nad dobrem. Znajduje pewną ulgę w tym włączeniu własnego losu w los powszechnie ludzki. Nie od razu pod wpływem wieści Posła otrząsa się z przygnębienia. Gdy opuszcza śpiesznie scenę, trudno się zorientować, czy przeważa tu stłumiona tylko strachem miłość, czy też działa radość, że uniknęła odpowiedzialności i kary. Monolog Heleny i dialog jej z Panią Starą podkreślają sytuację niepewności wobec wyniku toczących się właśnie obrad, a równocześnie ujawniają skutki postępku Parysa. Ukazuje się zgubność miłości zrywającej związki małżeńskie. Królewicz trojański unieszczęśliwił kobietę, którą zabrał mężowi. Helena sama czuje się raczej przedmiotem niż osobą. Została porwana, będzie ukarana przez swoich. Sławnym upominkiem, pamiętnym, nazwie ją chór. Bierności natury bohaterki odpowiada jej bezwolność wobec toczącego się o nią sporu. Piastunka Heleny odgrywa wobec niej rolę oddanej powiernicy i pocieszycielki. Obie kobiety w akcji udziału nie biorą. Nie uczestniczą w niej także posłowie greccy, którzy w ogóle nie stykają się z Trojanami na scenie. Wiemy o nich tylko, że zamieszkali w domu Antenora, że wnieśli skargę na Parysa. Wygłaszają oni swe monodie wobec widzów [1]). Ulisses — niemal jak patriota trojański — maluje ponury obraz zepsucia i przekupstwa, które doprowadza Troję do upadku, i dopiero w ostatnich słowach wyraża radość, że z takimi przeciwnikami będzie miał do czynienia. Występuje w tym patetycznym monologu pewne nieskoordynowanie treści z rolą. Menelaus powierza sprawę swą bogom jak człowiek pokrzywdzony, do żywego dotknięty, pochłonięty jednym pragnieniem zemsty.

Postać Kasandry służy do wywołania obrazu katastrofy. Zjawia się na scenie jako wróżka udręczona, budząca współczucie, ale i wstręt we własnym ojcu, by przez swój dar tragiczny uprzedzić wypadki. Można mówić o jej głęboko uczuciowej naturze, o przywiązaniu do rodziny, do ojczyzny, ale nie podobna nic bliższego powiedzieć o jej charakterze. Nie chodziło o to poecie, gdy przedstawiał wyjątkowy stan psychiczny swej bohaterki. Punktem wyjścia jest tu bezskuteczna obrona świadomości przed zadawanym jej gwałtem. Gdy świadomość gaśnie, zapada mrok i z niego w świetle dwóch słońc wyłania się podwojona Troja. Przemożna siła zmusza Kasandrę do wpatrywania się w straszne obrazy i tłumaczenia ich sensu. W zagadkowych wizjach odsłania się przed nią historia Troi od przybycia Heleny do zburzenia grodu i rozpaczy

[1]) Sinko Tadeusz, Wstęp, s. XXXVII. Salustiusz podaje słowa Jugurty przy wyjeździe z Rzymu: „Urbem venalem ex cito perituram".

Hekuby nad losem dzieci. Kasandrą włada gniewny bóg, który zapowiada przez nią zagładę Priamowego grodu [1]).

W przeciwieństwie do pozbawionej przez boga świadomości i wpływu na bieg spraw Kasandry, Parys jest wybitnie czynny i właśnie pokazany w działaniu. On to prowadzi akcję, w której osiąga upragniony przez siebie cel. Dąży do niego wytrwale i energicznie nie przebierając w środkach. Z gwałtownością łączy przebiegłość. Zna się na ludziach i umie ich użyć. Wie, że Antenora trzeba zaszachować jakąś wyższą racją, dlatego powołuje się wobec niego na szczytne obowiązki przyjaźni. Chcąc go zaskoczyć zapewnia na wstępie, że już mu niemal wszyscy obiecali pomoc przeciwko posłom greckim. Gdy go nie może przekonać, niecierpliwi się, pomawia o zazdrość, a wreszcie wpada w pasję i w sposób wręcz niepoczytalny zarzuca patriocie zdradę stanu. Parys trafia łatwo do ludzi o słabych charakterach. Jego zwycięstwo jest dowodem upadku moralnego Trojan, ich lekkomyślności i braku wyrobienia politycznego. Tylko na tle ogólnej anarchii i nierządu w państwie mógł królewicz trojański przeprowadzić swój wniosek na radzie. Warunkiem koniecznym było tu bowiem zorganizowanie uprzednio własnego obozu, uzyskanie zawczasu przeważającej większości. A przecież Parys ma za sobą nie byle jaką rację, którą wysuwa jako pierwszy argument w swoim przemówieniu. To sama bogini dała mu Helenę, gdy prowadził surowy żywot pasterski, na jej więc opiece teraz polega. Był inny z natury i z trybu życia. Zmianę w nim wywołała Wenus. Jakim jest teraz, o tym dowiadujemy się w utworze z sądów potępiających, moralistycznych. Parysa pogrążonego w zbytkach, czy Parysa zakochanego autor nam nie pokazał, jak nie pokazał zakochanej Heleny. O Parysie ciągle się mówi w *Odprawie*. Nie są to jednak coraz to nowe ujęcia postaci rzucające światło na różne cechy charakteru, ale opinie krytyczne. Dotyczą one bądź postępków bohatera, bądź też ich następstw. Potępia go Antenor, potępiają posłowie greccy, Helena i w końcu także Priam. Łączy się z nimi w ubolewaniu i ostrzeganiu Chór.

Przy boku Parysa pojawia się jako prowodyr jego stronnictwa Iketaon. Domyślamy się, że to jeden z przekupionych. Nie

[1]) Prof. Sinko zajął się z całą gruntownością rodowodem literackim Kasandry wykazując, że Homer nic nie wspomina o jej proroctwach, „które wymyślili... dopiero późniejsi poeci, a wprowadził na scenę Eschylos w *Agamemnonie*. Elementy treści wróżby wywodzą się z *Iliady*. Stopniową utratę przytomności wróżki wystudiował Kochanowski na podstawie *Agamemnona* Seneki. Styl proroczy (symbolika zwierzęca) przejął z tragedii Lykofrona pt. *Aleksandra*. Walka Kasandry z gwałtem zadawanym jej przez boga przypomina podobną walkę w *Eneidzie* Wergiliusza (Sinko Tadeusz, Wstęp, s. XLV—XLIX).

Kochanowskiemu zależało na uwydatnieniu rysów nadanych Kasandrze przez antyczną tradycję literacką. Uwerturę do wróżby właściwej, ową skargę bohaterki przepoił głębokim liryzmem. Elementy zaczerpnięte ze źródeł greckich i rzymskich złączył w całość jednolitą dzięki utrzymaniu nastroju. Uniknął szczęśliwie monotonii, jednostajności tonu.

o charakter tu znowu idzie, tylko o ważną rolę na radzie. Iketaon to mówca-działacz. Zna on siłę sugestywną słów. Bije nimi w przeciwnika, przetrąca jego argumenty. Zapala i pociąga słuchaczy. Mówi z taką siłą, z taką pewnością siebie, jakby kierował nim gniew patrioty i wrodzony zapał rycerski. Odwołuje się do prymitywnych porywów, pobudza afekty, wywołuje zaślepiające zgromadzonych uczucie zadowolenia z siebie. Pochlebia bowiem dumie narodowej wyzyskując ostre zadraśnienia panujące od dawna w stosunkach grecko-trojańskich. Jest prawą ręką Parysa.

Przeciwko nim dwóm staje Antenor, człowiek nieugięty i nieustępliwy. Wytrawny polityk, zrównoważony, opanowany i taktowny, odznacza się zarówno odwagą sądu jak poczuciem własnej godności. Wobec chwiejnego Priama zachowuje respekt należny królewskiemu majestatowi, ale opinii swej nie ukrywa. Nie obraża się, gdy król z niego szydzi. Ma na względzie jedynie dobro państwa. Jest przewidujący i dalekowzroczny. Mąż doskonały w sensie horacjańskim [1]), pełni w *Odprawie* urząd królewskiego doradcy, moralnego i politycznego autorytetu. Raz tylko ujawnia osobiste wzburzenie, gdy zrywa rozmowę z Parysem. Kiedy położenie państwa staje się groźne, czyni jedynie dyskretną aluzję do swoich słusznych przewidywań, których Priam nie brał pod uwagę. Nie załamuje rąk, ale rozważa sprawę z całą zapobiegliwością. Surowy moralista łączący ściśle rację moralną z racją państwową nie może tak skutecznie oddziałać na członków rady jak Parys, a zwłaszcza Iketaon. Argumenty i przykłady odwołujące się do instynktów bojowych podniecają tłumne zebranie bardziej niż mądre przestrogi i gorzka prawda. Że na radzie wygrała strona Parysa, to zostało przedstawione w sposób wysoce prawdopodobny. Ale co zrobił Antenor, by się temu przeciwstawić? Gdy Parys zdobywa sobie stronników darami i prośbą, Antenor wypowiada jedynie odmienny pogląd na sprawę. Energii i zapobiegliwości Parysa nie przeciwstawia planowej i zorganizowanej kontrakcji. Przy ruchliwym Parysie wydaje się nieruchomy. Nie wywołuje żadnej sytuacji, tylko nad każdą z kolei głęboko się zastanawia i radzi. Do tego tylko sprowadza się jego aktywność.

Wobec krótkowzroczności czy zaślepienia Priama [2]), wobec upadku moralności i cnót obywatelskich w kraju (opinia Ulissesa), przy braku energii działania w Antenorze, Parys odnosi łatwe zwycięstwo i znika ze sceny. Najważniejsza postać w akcji będzie nieobecna w dwóch ostatnich aktach. Królewicz nie wystąpi nawet

[1]) Q Horatii Flacci *Carmina*, *op. cit.* Carm. III. 3, s. 52. Iustum et tenacem propositi virum non civium ardor prava iubentium, non voltus iustantis tyranni mente qualit solida...

[2]) W postępowaniu Priama Kochanowski nie wyzyskał momentu zaślepienia wywołanego przez bogów, o którym czytał w *Wojnie trojańskiej*. Nie podkreślił też poddania się wypadkom dlatego, że kierują nimi bóstwa (*Iliada*, ks. III).

w roli świadka sytuacji, jaką wywołał. Spełnił swą rolę wszczynając i rozwijając działalność aż do pożądanego przez siebie triumfu. Stał się powodem nieszczęśliwego zwrotu w losie państwa.

Prócz osób nazwanych z imienia występuje w *Odprawie* także grupa stanowiąca chór, podobnie jak w tragedii greckiej. Złożony z panien trojańskich odzywa się on pięć razy. Jego trzy pieśni stanowią zamknięcie aktów. Zapowiada on nadto nadejście Heleny, zwraca uwagę na radość bohaterki z wyniku obrad i z wezwania Parysa, okazuje współczucie wobec Kasandry i uprowadza ją ze sceny. Partie chóralne w *Odprawie* to *stasima* tragedii antycznej, wszystkie ściśle związane z akcją. Mimo to chór żadnego wpływu na nią nie wywiera. Co więcej, nie styka się wcale z bohaterami, nie bierze udziału w dialogu. Przemawia do widzów, nie do aktorów. Oświetla wypadki lub z ich powodu wypowiada ogólne uwagi przeniknięte głęboką emocją. W żadnej tragedii greckiej chór nie jest tak wyłączony ze współdziałania z bohaterami. Nawet u Eurypidesa, gdzie często pieśni chóralne odbiegają od przedmiotu akcji, chór ma stały kontakt z postaciami tragedii, wdaje się z nimi bezpośrednio w rozmowy, podtrzymuje, ostrzega, osłania ich działanie jak np. w *Orestesie* lub usiłuje do niego nie dopuścić jak w *Medei*.

Chór w *Odprawie* przemawia z pustej sceny lub na stronie nie troszcząc się o bezpośredni skutek swych wypowiedzi. Obdarzony mądrością życiową i autorytetem moralnym wie, gdzie jest słuszność, inaczej niż np. w *Antygonie* Sofoklesa. Zbliża się przez powagę w traktowaniu spraw publicznych do stanowiska Antenora. Różni się jednak od niego charakterem i tonem wypowiedzi. Antenor dąży do obiektywizmu, opanowuje reakcje osobiste. Chór, poza krótkimi informacjami o charakterze rzeczowym, przemawia zawsze w tonie podniesionym, w słowach nabrzmiałych wzruszeniem przy udziale apostrof i wezwań modlitewnych. Nie dowodzi, ale przedstawia sprawy od strony wzruszeniowej, konkretyzuje. Jego przewidywania bliskiej wojny przez nastrój lęku, unaocznienie działań wojennych, pewność nieszczęścia zbliżają się w tonie do proroctwa Kasandry. Funkcja chóru w *Odprawie* jest więc w swej najgłębszej istocie liryczna. Takiej wyłączności tragedia grecka nie zna.

Subiektywizm i liryzm cechujące pieśni chóru nadają mu specjalne znaczenie w ogólnej strukturze dzieła. Nie chodzi w nim o charakterologiczną konsekwencję w przedstawieniu grupy jako osoby zbiorowej, chociaż pieśń III zawiera modlitwę szczególnie stosowną dla dziewczęcego zespołu. Pieśni chóru stanowią oddźwięk na sytuacje. Tak więc pierwsza utrzymuje się w tonie ubolewania nad ograniczoną jednostronnością wszystkich faz życia ludzkiego. Z tej świadomości wypływa intymne wniknięcie w położenie Parysa. Postępowanie Królewicza jest złe społecznie, ale zgodne z naturą młodości, która sama przez się stanowi wartość. Ponieważ nikt z młodych — według opinii chóru — nie może być rozsądny, więc jakże się spodziewać „baczenia" po Parysie. Chór widzi zło,

ale okazuje młodemu wyrozumiałość, nie potępia go tak ostro jak Ulisses, Antenor czy Helena. Ku niej zwracają się ze współczuciem panny trojańskie, gdy mówią: „co też teraz nieboga myśli". Jest to przygotowanie do wynurzeń i skarg bohaterki. Słowa chóru dotyczące Parysa stanowią w utworze przeciwwagę dla surowych o nim sądów. Helenę chór wyraźnie otacza współczuciem, gdy zaś mówi o niej po raz drugi, nazywa ją „upominkiem", „pamiętnym". W pierwszym wypadku chór zbliża się do piastunki niosącej pociechę Helenie, w drugim do Kasandry, która także widzi w żonie Menelausa raczej istotę sprowadzającą nieszczęście niż istotę złą. Nikt jej zresztą w *Odprawie* nie atakuje. Całkowita odpowiedzialność za czyn spada na Parysa.

W związku z decydującą dla państwa chwilą podnosi się ton pieśni chóru. Nie ubolewanie, nie wyrozumiała życzliwość brzmi w jego apostrofie do władców, ale surowe, twarde wymaganie, by spełnili swój obowiązek. Chór grozi im strasznymi skutkami błędów i nieuniknioną odpowiedzialnością przed najwyższym Sędzią. Całość utrzymana jest w formie przemówienia do nieobecnych na scenie członków rady. Motywy z pieśni Horacego, z chóru Seneki, z psalmu 82 uzyskują tu nowy wyraz i nowe powiązania, uzyskują nadto doskonałą łączność z sytuacją, uwydatniają ważność zbliżającej się decyzji. Trzecia pieśń chóru oświetla znowu sytuację, tę mianowicie, która nastąpiła po odmowie danej posłom i po ich monologach. Chór wraca myślą i uczuciem do źródła sporu. Ogarnia go lęk na wspomnienie „sławnego upominku bogini". Ironia tkwiąca w tym zwrocie nie prowadzi, jak często u Eurypidesa, do buntu przeciwko rządom nieśmiertelnych. Panny trojańskie są bogobojne na wzór bohaterów Sofoklesa. W pokorze błagają boginię, by oszczędziła im złej doli i pozwoliła cieszyć się spokojnym szczęściem małżeńskim. Uwaga o panowaniu nad żądzami wprowadza ton dydaktyczny [1]).

---

[1]) Nehring Wł., *Studia literackie*. Poznań 1884. *„Odprawa posłów" J. Kochanowskiego*. W pracy tej Nehring zwrócił uwagę na odmienną w stosunku do Eurypidesa rolę chóru w *Odprawie* nie rozciągając jednakże tego sądu na wszystkie tragedie greckie. Poprzestał na zbliżeniu go do chóru Sofoklesa. Zauważył trafnie, że „u Kochanowskiego chór jest upominającym lub karcącym sumieniem, gdy tymczasem chór Eurypidesowych tragedii jest wspólnikiem bohatera" (s. 68). Uwzględnił motywy pochodzące z *Andromachy* Eurypidesa, jak ubolewanie nad tym, „że młodości baczenia nie dostaje" (s. 69), że szkodliwe i zgubne jest rozrywanie związków rodzinnych. Zwrot o „białoskrzydłej morskiej pławaczce" wywiódł z *Hipolita* Eurypidesa. „Głównie jednakże — stwierdza Nehring — Kochanowski porównywując chór III z greckimi, miał zapewne formę na myśli. Chór ten da się rozłożyć na dwie części, z których pierwsza idzie do wiersza 21 i zawiera słowa skargi zwróconej do owej łodzi, która Helenę na brzegi trojańskie przyniosła..., druga część... zawiera sentencje ogólne o niezgodzie, jednożeństwie i wreszcie przepowiednie. Każda z dwóch części, które odpowiadałyby dwom strofom, da się znów rozłożyć na dwie połowy, niejako strofę i antistrofę, każda po 10 wierszy...; strofa i antistrofa nie są równo

Chór w *Odprawie* uwydatnia zarówno stany wewnętrzne bohaterów, o które nie może się troszczyć racja stanu — choć sam tę rację podpiera — ale podtrzymuje nadto poczucie działania sił nadziemskich (wraz z Kasandrą). Wnosi w motywację czynów ton intymności. Nie tylko sądzi, ale i tłumaczy zbliżając się z litością zarówno do Heleny jak do Kasandry, strwożony nie tylko losem państwa, ale i losem jednostki. Bohaterowie *Odprawy* pochodzą wyłącznie ze świata ludzkiego. Przez Kasandrę jednakże przemawia bóg, a udział bogini miłości w porwaniu Heleny jest kilkakrotnie wspomniany. Wchodzi też w retrospekcji wróżba ze snu Hekuby o dziecku-pochodni, które przyniesie zgubę krajowi. Dzieckiem tym jest Parys. Skazany na śmierć przez ojca, ocalony przez matkę, prowadzi on surowy żywot pasterski do chwili, gdy go boginie wciągają w swój spór. Wtedy to zadowolona z wyroku pasterza Wenus daje mu w nagrodę Helenę. Parys, który o niej nie myślał i o nią nie prosił, przyjmuje ten upominek z wdzięcznością, tak jak według powszechnego mniemania należało przyjmować dary bogów. Na tym fakcie opiera królewicz trojański obronę swojej sprawy wobec członków rady.

Sytuacja przedstawia się podobnie jak w *Orestesie*. Orestesowi Apollo nakazał zamordowanie matki, Parysa na drogę bezprawia popchnęła Wenus. W pierwszym wypadku z winy boga cierpi sam bohater, w drugim całemu państwu grozi zagłada, a cierpi Helena. W tragedii Eurypidesa w porządku wyższym oskarżony jest bóg, w porządku ludzkim narzędzie jego woli, Orestes. Bóg ściągnął na człowieka moralne i fizyczne męczarnie i dopiero z końcem sztuki przybywa, by się zrehabilitować i powetować mu krzywdę. W *Odprawie* Wenus wywołała czyn Parysa, ale sama do wydarzeń się nie miesza. Parys cieszy się jej darem i nie chce się go wyrzec. Ściąga przez to nieszczęście na kraj. Zły los ściga Troję z innego jeszcze powodu. Ojciec Priama, Laomedon, złamał prawo gościnności. Zakłócił przez to jakiś wyższy ład moralny strzeżony przez bóstwa, o czym w duchu monoteizmu mówi Antenor na radzie. W *Odprawie*, jak w tragediach Sofoklesa, bohaterowie nie buntują się przeciw bogom. Nawet Antenor nie atakuje Wenery, tylko zwraca uwagę Parysowi, że pozyskał wprawdzie względy jednej bogini, ale dwie obraził.

Świat nadziemski nie bierze bezpośredniego udziału w akcji *Odprawy*, nie wpływa też na nią pośrednio w sposób wydatniejszy, gdyż w motywacji czynów ludzkich brak tu wyraźniejszych momentów: zaślepienia, oczarowania, otumanienia. Człowiek jest

---

budowane. Natomiast można w rytmice tego chóru upatrywać podobieństwo do greckich" (s. 71, 72).

Prof. Sinko w związku z chórem III uwzględnił jeszcze chóry z *Medei* i *Ifigenii z Aulis* Eurypidesa. Omawiając zaś chór II stwierdził, że go napisał poeta „mając przed oczyma chór starców myceńskich w Seneki *Thyestesie*... „Wy, którym rządca morza i ziemi dał wielkie prawo życia i śmierci...", *op. cit.*, s. 20, 40.

w tragedii Kochanowskiego w pełni odpowiedzialny za swoje czyny i za nie jest sądzony. Góruje zaś w ocenie postępowania punkt widzenia moralno-polityczny, gdy chodzi o właściwą akcję. Siłę sugestywną mają przecież głosy o tajemnym wyroku boskim (Antenor na radzie), o nieszczęsnym upominku, o ostrzegawczym śnie i o związanej z nim wróżbie. Apollo objawia przyszłość przez usta Kasandry. Jest to zastąpienie świadomości ludzkiej przez boską, a nadto jest to zemsta boga. Apollo dręczy swoją ofiarę dając jej bezskuteczne widzenie prawdy, w którą nikt z otoczenia nie będzie wierzył. Priam reaguje na słowa córki sprzeciwem i odrazą, choć sam twierdzi, że ją „duch Apollinowy... nagarnął". Antenor dlatego tylko przykłada wagę do proroctwa Kasandry, dlatego powołuje się na sen Hekuby i wróżbę, że sam spodziewa się klęski i nieszczęścia wychodząc z obserwacji życia społecznego i stosunków międzynarodowych, a więc z czysto ludzkich danych. Nawet Parys powołując się na dar bogini przechodzi następnie do argumentów natury politycznej. O bóstwach czy przeznaczeniu ani słowem nie wspomina zręczny agitator, Iketaon. O arcyludzkich machinacjach Parysa uprzedził nas w pierwszym monologu Antenor.

Ale gdyby nie było mowy w *Odprawie* o wróżbie, o wmieszaniu się Wenery w stosunki grecko-trojańskie, nie byłoby w niej atmosfery tajemniczości, akcentów fatalizmu, tragicznego napięcia, choć akcja potoczyłaby się tym samym torem. Rozkład wewnętrzny poprzedzający polityczny upadek państw z większą jeszcze siłą niż Antenor zasygnalizował w stosunku do Troi Ulisses.

Kilkakrotne oświetlenie wewnętrznego stosunku Troi w duchu satyry[1]), położenie mocnego nacisku na rozpowszechnianie się przekupstwa, na upodobania młodzieży w strojach, w zbytkach, w próżniactwie — to czynniki, które przytłumiły w utworze działanie bóstw i przeznaczenia. Wypowiedzi zaś o charakterze monoteistycznym, typowe dla dzieł renesansowych o tematyce greckiej, odnoszą się do takich atrybutów bóstwa jak: wszechwładza, wszechwiedza, najwyższa sprawiedliwość. O stykaniu się bóstwa z ludźmi nie ma w nich mowy. Ważne są one w utworze dla umocnienia praw moralnych w świecie ludzkim. Mimo to wspaniały liryzm Chóru III i wróżby Kasandry wnoszą do dzieła tchnienie głębokiego tragizmu.

* * *

Struktura słowna *Odprawy* jest owocem wysiłku artysty, który konsekwentnie dążył do stworzenia osobnego języka poezji odcinającego się wyraźnie od języka prozy[2]). W zakresie języka po-

[1]) Na związek między *Satyrem* Kochanowskiego a monodią Ulissesa wskazał Nehring w cytowanej wyżej rozprawie, s. 78.

[2]) O tej tendencji Kochanowskiego pisał prof. Windakiewicz: „Kochanowski miał podobne wyobrażenie o języku poetyckim co Ronsard; uznawał on język uczony, patetyczny, bardzo różny od języka potocznego za język poezji i przeważnie zwłaszcza w liryce podniosłej go sto-

etyckiego Kochanowski ujawnił dwie główne właściwości. Z jednej strony osiągał on lapidarność, a niekiedy i dosadność w wyrażeniu myśli przy pomocy zwrotów aforystycznych, sentencji czy przysłów, z drugiej zaś uzyskiwał ton podniesiony i kunszt słowny (zawsze dyskretny) przez powtórzenia, ożywienia lub przez epitety liryczne, apostrofy, przez wszelkie formy wyrazowe i zwroty szczególnie lub jedynie właściwe poezji. Gdy pierwsza właściwość znalazła głównie wyraz w utworach żartobliwych, satyrycznych czy dydaktycznych, druga przejawiła się w sposób różnorodny pod względem nastroju w pieśniach religijnych, miłosnych, w *Trenach*. Obie właściwości — choć nie w pełnej skali — wystąpiły w języku *Odprawy*: pierwsza głównie w partiach satyryczno-dydaktycznych, rzeczowych, informacyjnych, druga w lirycznych.

Wyjątkowo tylko wprowadził Kochanowski, i to dla wywołania efektu komicznego, czynniki właściwe mowie potocznej. Znalazły one najpełniejsze zastosowanie w przemówieniu Iketaona, o czym będzie mowa później [1]).

Anachronizmy *Odprawy* dotyczące życia publicznego, wprowadzone z umiarem uprzystępniają i ożywiają temat obcy, pochodzący z odległych czasów. Nazwy urzędów polskich ułatwiają zrozumienie związanych z nimi funkcji. Mimo oparcia centralnej sceny obrad na stosunkach polskich, w całości sztuki wybija się świadoma stylizacja antyczna. Podkreślenie tego faktu uchyla łatwy zarzut naśladowania wzorów obcych w sensie prymitywnym, scholarskim. Tłumacząc *Psałterz Dawidowy* Kochanowski naginał wprawdzie swoją polszczyznę do jego struktury słownej, ale wśród utworów oryginalnych *Odprawa* stanowi unikat.

W leksyce sztuki nie ma wyrazów obcych w przeciwieństwie do listu, który ją poprzedza. Brak tu jakiejkolwiek mieszaniny językowej. Uderza natomiast częstsze niż w innych utworach stosowanie składni łacińskiej i greckiej. Pojawiają się charakterystyczne dla łaciny zwroty z *res* wymienionym lub domyślnym. Jak w zdaniu łacińskim, wysuwa się niekiedy na pierwsze miejsce zaimek wskazujący czy względny („Tę jeśli wrócisz", „który, skoro ucichnął"...). Występuje także *genetivus qualitatis* („gładkiej twa-

sował". Windakiewicz Stanisław, *Program literacki Kochanowskiego. Przegląd Warszawski*, 1921, nr 2, s. 196.

[1]) Zagadnienie indywidualizacji mowy bohaterów poruszył Weintraub zestawiając ze sobą prozę i poezję Kochanowskiego, jak też poszczególne utwory poetyckie. Zwrócił uwagę na swoisty język fraszki: *Nagrobek opilej babie*, widząc w niej odpowiednik w stosunku do przemówienia Iketaona. Polemizując z K. Krajewskim w kwestii wyróżnienia przez poetę wypowiedzi kobiecych i męskich przez odmienny metr, stwierdził: „Świadomej pracy nad indywidualizowaniem mowy każdej z osób nie można w *Odprawie* dostrzec. Spotykamy się jednak raz z zupełnie wyraźnym indywidualizowaniem, a raz z jego również dość wyraźnym śladem". Autor ma tu na myśli odrębność mowy Iketaona i w mniejszym już stopniu zindywidualizowanie przeprowadzone w monologu Kasandry (Weintraub Wiktor, *Styl Jana Kochanowskiego*. Kraków 1932, s. 131. *Prace historyczno-literackie*).

rzy", „bladej twarzy"), *accusativus cum infinitivo* („w tym się mieć rozumieją").

Wyraźne grecyzmy pojawiają się bądź w postaci zwrotów: „zachowa mię tego Bóg mój", „milczeli tego" (*genetivus separationis* [1]), bądź też w postaci wyrażeń zaczerpniętych z poezji greckiej. Mówi się więc o oddaniu Heleny „mężowi w ręce" jak w *Iliadzie* „ojcu w ręce". Przyjaciel jest portem przyjacielowi zgodnie z grecką przenośnią o „porcie przyjaźni". W *Odprawie* pojawiają się także wyjątkowe w innych utworach Kochanowskiego złożenia, których unikał on nawet w tłumaczeniu *Iliady*. Wyraźnie więc zależało mu na grecyzacji, gdy tworzył *composita:* staradawny, trupokupiec, białoskrzydła, stokorodny. Skomplikowana, jak w żadnym innym utworze poety, inwersja uderzająca w trzeciej pieśni chóru wiąże się zarówno z właściwościami języków starożytnych jak też w większym może stopniu z charakterem antycznego wiersza.

Latynizmy *Odprawy* wynikają z silnego oddziaływania języka łacińskiego na polszczyznę renesansową, w szczególności zaś z wpływu Seneki i Horacego. Ciekawe, że porównanie homeryckie przeszło do *Odprawy* za pośrednictwem *Eneidy* Wergiliusza, a nie wprost z *Iliady* [2]).

Ponad czwartą część tekstu — jak obliczył prof. Sinko — zajmują w *Odprawie* zdania ogólne, sentencje, przysłowia. Nadają one językowi dzieła cechę pewnej abstrakcyjności właściwej utworom o tendencji satyrycznej i dydaktycznej. Przy bliższym wejrzeniu w sprawę okazuje się, że poeta daje zdaniom ogólnym w swojej tragedii różne funkcje. Wchodzą one w skład informacji czy rzeczowego uogólnienia. Częściej jednak przejawia się w nich owa „symbioza z refleksyjnością", którą Weintraub uważa za charakterystyczną cechę poezji Kochanowskiego [3]). W dialogu Heleny z Panią Starą czy w pieśniach chóru refleksja splata się nierozerwalnie z emocją. Ale zdania ogólne spełniają w *Odprawie* inną jeszcze funkcję. Stają się one narzędziem walki słownej i jako przejrzyste, ostre aluzje wzmagają siłę ataku. Tak jest w dialogu Parysa z Antenorem, tak jest również w mowie Iketaona, tylko że tutaj zwroty przysłowiowe uprzystępniają słuchaczom zawiłą sprawę. Działają nadto przez swą stronę zmysłową. I w mowie tej i w wymienionym wyżej dialogu stają się one czynnikiem przedstawienia dramatycznego, występują bowiem w momentach największego napięcia akcji.

Do konsekwentnej indywidualizacji języka, ze względu na odrębności postaci Kochanowski nie dążył. Zaznaczyło się jednak w *Odprawie* pewne cieniowanie wypowiedzi bohaterów. Tak więc jedyne w utworze zdrobnienie wystąpiło w odezwaniu się Pani Sta-

[1]) O oddziaływaniu składni łacińskiej i greckiej na język *Odprawy* pisał prof. Sinko w swoim komentarzu do wyd. Bibl. Nar. Stamtąd też pochodzą powyższe przykłady dotyczące składni.

[2]) Sinko Tadeusz, *op. cit.*, s. 28.

[3]) Weintraub Wiktor, *op. cit.*, s. 164.

rej do Heleny: „Nie frasuj mi się moje dziecię miłe"... Czułość i intymność tonu wzmogła się tu przez wprowadzenie owego „mi". *Dativus ethicus* powraca jeszcze w tym właśnie dialogu dla zaznaczenia poufałości i zażyłości dwóch kobiet. Ze sfery zainteresowań kobiecych pochodzi taka np. przenośnia: „nierównoż to tego Wieńca pleciono" albo porównanie: „wszystkom ja to widziała jako we zwierciadle".

Szczególne właściwości wypowiedzi Kasandry wiążą się ściśle nie z naturą, ale ze stanem psychicznym bohaterki. Zarówno pytania jak apostrofy i powtórzenia wynikają z przedmiotu wizji i czynności wrażenia. Kasandra ogląda naprzód obrazy, a potem pod naciskem obcej siły musi ich sens tłumaczyć. Stąd uzasadnione są jej pytania, wezwania, wykrzyknienia. Szybkie następstwo obrazów zmusza ją do zrywania z jednym przedmiotem, by zająć się następnym, do nadążenia słowami za coraz nową wizją. Miarkującym ten szybki bieg obrazów czynnikiem są powtórzenia. Utrwalają one niejako okropne fakty.

Wypowiedź Kasandry, składająca się z dwóch odmiennych części, ujmujących dwie fazy psychiczne, jest także pod względem językowym zróżnicowana. Gdy działa jeszcze świadomość bohaterki, zdania płyną swobodnie, szeroko rozwinięte, mają jasną i harmonijną konstrukcję. W części drugiej natomiast uderza ciągła zmienność formy zdaniowej, powiązań składniowych i intonacji. Pojawiają się zdania krótkie, połączone bezspójnikowo, zdania wykrzyknikowe i pytajne o mocnym podkreśleniu siły pytania czy wykrzyknienia. Powtarzają się dla nadania wagi sprawom wyrazy lub całe części zdania („Wielki ogień ma powstać, tak wielki ogień, Że wszystko, jako w biały dzień, widać będzie, Ale nazajutrz zaś nic widać nie będzie"). Z tych słów wynika, że Kasandra nie tylko widzi okropności, ale o niektórych z nich słyszy.

Najwyraźniejszą indywidualizację języka widzimy w mowie Iketaona. Tu już nie tylko wchodzi w grę intonacja, ale sygnalizuje się wprost natężenie głosu. Jest to może najważniejszy środek stylizacji na język mówiony, specjalnie zaś na język sporu [1]). Iketaon zaczyna od zaczepki jakby przerywał komuś wywód. Wykrzyknik „owa", na początku pierwszego zdania, o charakterze przysłowiowym wprowadza w tok bezpretensjonalnej, a nawet gminnej mowy, w której bije się w sedno sprawy bez troski o styl. Takie jest też odparcie argumentów przeciwnika: „Bo co Antenor mówi, że

[1]) Wprowadzam ten termin dla zaznaczenia szczególnej odmiany języka mówionego, którą stosuje Kochanowski w przemówieniu wiecowego szermierza. Trafnie zauważył Weintraub analizując mowę Iketaona: „Wprost słyszymy jak Iketaon wykrzykuje te zdania, bo takich zdań mówić nie podobna, trzeba je krzyczeć. W pasji, chcąc się jak najprędzej wygadać, śpieszy się, nie kończy myśli gładkim frazesem, byle iść dalej: mowa jego staje się chropawa, niezręczna... Co więcej, rzecz w poezji Kochanowskiego niesłychana, spotykamy się tutaj z anakolutem: „Mówiono zawżdy o to i do końca będą" — w danej sytuacji najzupełniej usprawiedliwionym" (W e i n t r a u b Wiktor, *op. cit.* s. 132)

nam nic do tego: Ba i bardzo do tego". Trudno wyrazić się bardziej niedbale, ale i bardziej dosadnie, bardziej lapidarnie. Zwroty takie przełamują sztywność ceremoniału narady toczącej się pod przewodnictwem króla. To też Iketaon nie do niego się zwraca (inaczej niż Parys czy Antenor), ale do zgromadzonych. Wyolbrzymiając pretensje Greków rozciąga je na wszystkie żony, a nadto i na dzieci trojańskie. Wprowadza liczbę mnogą, aby wywołać wrażenie powszechnego niebezpieczeństwa. Stale zastępuje abstrakty konkretami w przysłowiach czy porównaniach (chciwość jak powódź) rozwiniętych w cały obraz lub stanowiących do niego aluzję. Przenośnia: „umykać rogów" przynosi spotęgowanie, a nie tylko zobrazowanie zjawiska gwałtu. W sposób prymitywny, ale właśnie dlatego mocny i dosadny ujmuje Iketaon politykę Greków: „Daj, chceszli, alboć wydrą, taka to jest prosto". Słownictwo Iketaona obfituje w czasowniki uwydatniające energię, jak: miotać się, wydrzeć, wyciskać. Cała mowa mogłaby ze względu na swój język znaleźć się w komedii. Tworząc ją przełamał Kochanowski — świadomie czy nieświadomie — konwencję poetyki renesansowej (Scaliger), która wymagała od tragedii stylu poważnego i górnego.

Udramatyzowana relacja Posła dała okazję do uwydatnienia kontrastu między obmyślanymi przemówieniami a improwizacją, napastliwą wypowiedzią demagoga.

W *oratio recta* znalazły się: zagajenie, mowa obronna, mowa perswazyjna, mowa agitacyjna i przemówienie zamykające obrady — główne typy przemówień odpowiadających praktyce parlamentarnej, rozwiniętej już wówczas w Polsce.

Poza tym ważnym dla dzieła opowiadaniem Posła z wtrąconymi mowami mamy w *Odprawie* dialogi i monologi.

Jedyny dialog *sensu stricto* dramatyczny, zasadniczy dla akcji, liczący zaledwie 38 wierszy, to utarczka słowna Parysa z Antenorem. Zbudowany przy pomocy *stichomitii* przejawia wyraźny wpływ techniki tragedii greckiej, w szczególności zaś Eurypidesa. Dialog prowadzący do uzgodnienia poglądów dwóch rozmówców, z których jeden przezwycięża opór drugiego i przeciąga go na swoją stronę — częsty typ u Eurypidesa np. w *Orestesie* czy w *Hipolicie* — występuje w rozmowie Priama z Antenorem. Kochanowski rozmowę tę dwukrotnie przerywa wprowadzając wróżbę Kasandry i raport Rotmistrza. Obie te wypowiedzi wzmacniają pozycję Antenora i przyczyniają się do uzgodnienia stanowiska rozmówców.

Typowy dla tragedii greckiej dialog rzeczowy, informacyjny, przypadający w momencie największego napięcia niepokoju występuje w krótkiej rozmowie Heleny z Posłem. Bohaterka pyta o szczegóły zdarzenia trzeźwo i powściągliwie, choć skora jest do skarg i narzekań. Taka struktura dialogowa jest może najbardziej charakterystyczna dla tragedii greckiej. Wyraża się przez nią trudne niekiedy do przyjęcia opanowanie w wypadkach, gdy idzie o straszne dla bohatera wieści jak np. w *Persach* Eschylosa. Kró-

lowa pyta posła rzeczowo i spokojnie o rozmiary klęski, żąda dokładnego sprawozdania i dopiero po wyczerpującej odpowiedzi podnosi lament wraz z towarzyszącym mu chórem. Tragedia ta nie dlatego jest wybrana tu jako przykład, żeby dowieść jakiegokolwiek jej związku z *Odprawą,* ale żeby stwierdzić, iż nawet w utworze o tak wyraźnej przewadze liryzmu znajduje zastosowanie ów typ rzeczowego dialogu. Podobną rolę pełni on w *Edypie Królu* Sofoklesa, gdy bohater dociekа z całą dokładnością prawdy wówczas także, gdy się już jej okropności domyśla. W *Odprawie* ani takiego napięcia nie ma, ani dialog nie toczy się dość długo, by efekt mógł być równie silny, niemniej jednakże typ jest ten sam. Ogólnie biorąc tak w tragedii greckiej jak w *Odprawie* dialogi odznaczają się tonem spokojniejszym i językiem mniej wyszukanym niż kunsztowne pieśni chóru.

Co do monologów, możemy w sztuce Kochanowskiego wyróżnić dwa zasadniczo odmienne typy: monolog informacyjny i monolog liryczny. Pierwszy wygłasza Antenor. Pełni on rolę prologu. Język tu nieznacznie odbiega od prozy literackiej. Nieznacznie też odbija od niej przez silniejsze zabarwienie wzruszeniowe monolog Heleny. Inne monologi mają ton podniesiony. Polot oratorski uderza w monodii Ulissesa. Liryczny charakter mają wypowiedzi Menelausa i Kasandry. Można też uważać za monologi liryczne pieśni chóru.

Dialog w *Odprawie* — przy uwzględnieniu jego kilku odmian, właściwych tragedii greckiej — został zredukowany do minimum. Przewagę nad nim uzyskały: udramatyzowane opowiadanie i monologi.

*

* *

Pisząc tragedię, która miała przedstawić nie tylko temat zaczerpnięty z literatury greckiej, ale dać także jego stylizację antyczną, Kochanowski nie mógł pozostać przy tradycji rodzimej w dziedzinie metru. Odrzucił on za dramaturgami włoskimi rym, bo nie znała go poezja starożytna. Zostawił go tylko w dwóch wypowiedziach chóru, co odpowiadało wskazówkom Trissina, autora pierwszej tragedii włoskiej opartej na wzorach greckich (*Sofonisbe*). Trissino gwałtownie zwalczał rym w poezji dopuszczając go jedynie w pieśniach. On to wprowadził jedenastozgłoskowiec nierymowany, zwany później powszechnie wierszem białym. Za nim poszedł Kochanowski. Do zastosowania nadto bezrymowego trzynasto- i dwunastozgłoskowca mógł go pobudzić przykład innego Włocha. Speroni mianowicie użył w swej tragedii mitologicznej (*Canace)* oprócz jedenastozgłoskowca także dziesięcio- i czternastozgłoskowców nierymowanych [1]). Poeta polski nie naśladował literalnie miar przez niego wprowadzonych, realizując jedynie zasadę urozmaicenia typów wiersza bezrymowego. Do greckiego try-

[1]) Sinko Tadeusz, *op. cit.* s. XLV, XLVI, XLVII.

metru jambicznego zbliżył się najbardziej Kochanowski w monologu Kasandry, układając go w dwunastozgłoskowcach. Prof. Sinko łączy z metrem tragedii greckiej także trzynastozgłoskowiec bezrymowy z tego względu, że trafiały się trymetry jambiczne trzynastosylabowe [1]).

Chór trzeci jest śmiałą próbą zerwania z systemem sylabicznym, na którą nie odważył się Kochanowski tłumacząc *Iliadę*. Dopiero więc w *Odprawie* przeszczepił na grunt polski metr toniczny. Metodę poety ujął prof. Sinko pisząc: „Kochanowski nie kopiuje tu wiernie żadnego wzoru, ale stara się wywołać takie wrażenie, jakie sam odebrał, gdy czytał głośno drugą strofę trzeciego *stasimon* w *Hipolicie* Eurypidesa, tę strofę, której początek przetłumaczył w pierwszym wierszu swego chóru". Ważna jest także dla zrozumienia metody pisarskiej Kochanowskiego w ogóle, a w zakresie jego pracy nad metrem w szczególności inna uwaga prof. Sinki: „Wiersz krótszy zamykający grupy dłuższych o formie Sss Ss znał Kochanowski i z tragików greckich i z ulubionego Horacego, boć on zamyka każdą strofę saficką. Dwa razy wzięty daje wspomniane metrum polskie". Tak więc i na kształtowaniu nowego metru odbił się jak na innych stronach *Odprawy* wpływ rzymskiego poety.

* * *

Kochanowski nie był z natury swego talentu dramaturgiem. Podejmując się napisania tragedii nie poszedł przecież drogą łatwą. Nie dokonał bowiem ani przeróbki gotowego dzieła, ani kompilacji. Zdecydował się za wskazaniem Horacego udramatyzować wątek zaczerpnięty z utworów epickich. Zdołał skoncentrować w sposób prawdopodobny akcję w ramach jednego dnia. Z dużą pomysłowością wyzyskał wróżbę Kasandry czyniąc z niej przekonywający i sugestywny odpowiednik katastrofy. Posunął dalej niż Eurypides w *Orestesie* udramatyzowanie relacji posła.

Upoważniony niejako przez Senekę do wysunięcia w tragedii na plan pierwszy problematyki moralnej i politycznej, główny nacisk położył na sytuacjach, stanach wewnętrznych bohaterów i ich sądach. Charaktery zeszły przy tym na plan ostatni, zostały krótkie role i akcja uległa maksymalnemu uproszczeniu. Rozrosło się dysproporcjonalnie opowiadanie posła. Poeta w pewnej mierze dysproporcję tę zrównoważył ożywiając i urozmaicając scenę obrad aż do sięgnięcia — wbrew konwencji poetyki renesansowej — do środków ekspresji języka mówionego, specjalnie zaś do „języka sporu".

Przy motywacji czynów i zdarzeń mocno podkreślił motywy czysto ludzkie. Na peryferiach właściwej akcji, a więc nie w sposób dramatyczny, tylko liryczny przedstawił działanie bóstw i przeznaczenia. Nie dochodzi w *Odprawie* — inaczej niż u Eurypidesa — do buntu przeciwko bogom. Bohaterowie jej skarżą się wobec nie-

[1]) *Op. cit.*, s. XLV.

śmiertelnych, modlą się do nich, ale im nie złorzeczą. Postawę tę wytrzymywał konsekwentnie w tragediach swych Sofokles i ona uderza w *Odprawie*. Akcent fatalizmu osłabiają w niej sądy moralne piętnujące społeczeństwo trojańskie, zwłaszcza ową „młódź wszeteczną", którą za gnuśność atakował także Horacy. Sądy te sugerują wrażenie, że nawet bez wmieszania się czynników nadludzkich w stosunki grecko-trojańskie, Troja upadłaby z winy samych ludzi.

Odprawa zrodziła się pod auspicjami tragików greckich oraz Seneki i Horacego. Pisał ją Kochanowski z zamiarem zachowania kolorytu antycznego nie tylko w tematyce dzieła, ale i w jego kompozycji, w języku i w wierszu. Dążności tej nie można utożsamiać z biernym naśladowaniem wzorów. Dzięki niej właśnie zastosował poeta wiele środków technicznych, które uwydatniły egzotyzm tematu. Z pieśni chóralnych i monologów wydobył głęboki liryzm korzystając z prawa tragików greckich.

Używając terminu poety (tragedia) musimy dodać do niego ograniczający go przymiotnik. *Odprawa* nazwana tragedią renesansową [1]) należy jako gatunek do określonej szkoły poetyckiej. W tych skromnych ramach osiąga poziom swoich czasów w literaturze powszechnej. Nie traci na porównaniu z współczesną sobie produkcją dramatyczną Francji i Włoch, a w partiach lirycznych sięga poziomu tragedii greckiej. Na tle stosunków polskich jest zjawiskiem odosobnionym i imponującym, objawem inwencji i wielkiej kultury literackiej. Wysiłek poety w świetle historycznym — przy braku poprzedników w tej dziedzinie — wywołuje podziw dla jego inicjatywy twórczej, nowatorstwa, gustu.

Zofia Szmydtowa

---

[1]) Krajewski Kazimierz, *„Odprawa posłów greckich" jako tragedia renesansowa. Pamiętnik Literacki* XXVI, 1929, s. 374—379.