

Wiktor Weintraub

Hellenizm Kochanowskiego a jego poetyka

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 58/1, 1-25

1967

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.

I R O Z P R A W Y I A R T Y K U Ł Y

WIKTOR WEINTRAUB

HELLENIZM KOCHANOWSKIEGO A JEGO POETYKA

Henrykowi Baryczowi

Kochanowski jest największym hellenistą spośród poetów staropolskich, a kto wie, czy i nie największym, jakiego poezja polska w ogóle znała.

Już przy bardzo pobieżnej lekturze narzucają się uwadze czytelnika wielorakie związki Kochanowskiego z literaturą grecką. Wystarczy wyliczyć poetów greckich, których przekładał lub parafrazował: Homer, Aratos, Eurypides, Safona, Anakreont (czy raczej to, co podówczas za poezję Anakreonta uważano), poeci Antologii greckiej. Lista, jak widzimy, niemała. Wiemy też, że w jednym ze swoich drobiazgów prozaicznych, *Wzorze pań mężnych*, zapożyczył się u Plutarcha. Sumienne studia Janiny Czerniatowicz¹ pozwalają nam dzisiaj precyzyjniej, niż to dawniej było rzeczą możliwą, odpowiedzieć na pytanie, co Kochanowski przełożył czy sparafrazował z dawnej literatury greckiej i jak to zrobił. Są one tym cenniejsze, że pokazując dorobek translatorski Kochanowskiego na tle grezystyki polskiej w. XVI i XVII, tym wyraźniej unaocniają wyjątkowość pozycji czarnoleskiego poety w dziejach staropolskiej recepcji antycznej literatury greckiej.

Wiemy też, że w późniejszych swoich wierszach łacińskich, *Ad Stephanum Bathorrhheum [...] epinicion* i *In nuptias [...] Ioannis de Zamoscio [...] epithalamion*, starał się naśladować metra Pindara². I z dużą dozą prawdopodobieństwa możemy przyjąć, że nieobce mu były dialogi Platona³.

¹ J. Czerniatowicz: *Recepcja poezji greckiej w Polsce w XVI—XVII wieku*. Wrocław 1966; *Z dziejów grezystyki w Polsce w okresie Odrodzenia*. Wrocław 1965, s. 28 (Plutarch).

² Zob. T. Sinko, „Pindarus Polonus”. W zbiorze: *Szymon Szymonowicz i jego czasy. Rozprawy i studia*. Zamość 1929, s. 41—43.

³ Zob. J. Langlade, *Jean Kochanowski*. Paris 1932, s. 146.

Uderzyć nas także musi, że kilkakrotnie Kochanowski te swoje związki z greckimi wzorami sam wydobywa na jaw. Osiem fraszek nosi tytuł *Z Anakreonta*⁴. Osiem również poeta zatytułował *Z greckiego*⁵. Ten ostatni tytuł miał wśród humanistów charakter powszechnie zrozumiałego skrót. Za pomocą takiego to tytułu, *E Graeco*, epigramatyści renesansowi anonsowali, że wiersz jest przekładem czy adaptacją z Antologii greckiej⁶. Zwyczaj ten stosowany był i w Polsce. Spotykamy takie tytuły w epigramatach łacińskich Roizjusza, polskich Pudłowskiego, Gawińskiego, Inesa. Nie będziemy się też z poetą prawować, że wcale nie zawsze, gdy tłumaczył lub parafrazował z greki, zaznaczał to w tytule, skoro około pięćdziesięciu fraszek wywodzi się z greckich wzorów. *Fraszki* są dziełem nie filologa, ale poety, piszącego w duchu renesansowej poetyki, która miała inne od naszych pojęcia o własności literackiej. Najwyraźniej tam, gdzie Kochanowski uważał, że wierszowi bardziej odpowiada inny tytuł, przystający do jego specyficznej treści, nie troszczył się o podkreślanie greckiej proveniencji epigramatu. Tym niemniej w szesnastu wypadkach to zrobił i — co szczególnie zasługuje na podkreślenie — tylko greckie wzory epigramatów pozaznaczał w tytułach fraszek.

Od samego Kochanowskiego też dowiadujemy się z listu-przedmowy do *Odprawy*, że Chór III owego dramatu „jakoby greckim chorom przygania”.

Nieco inny charakter ma powołanie się Kochanowskiego na grecki wzór w jego łacińskich elegiach. U wstępu pierwszej elegii cyklu zapowiada poeta, że będzie śpiewał wzorem „starożytnego Kallimacha”:

*Solus amor docuit blandos me fingere versus,
Et canere antiquo consona Callimacho*⁷.

W rzeczywistości elegij Kallimacha Kochanowski za wzór nie mógł sobie brać, bo teksty ich były mu niedostępne. Te skromne ich fragmenty, jakie dzisiaj znamy, odkryte zostały w papirusach egipskich dopiero dużo później, bo z końcem w. XIX, a wydane już w naszym stuleciu. Ale rzymskim Kallimachem, „*Romanus Callimachus*”, nazwał

⁴ *Fraszki* I, 4, 8, 40, 76; II, 46, 90; III, 4, 5.

⁵ *Fraszki* II, 12, 24, 32, 38, 50, 54, 58; III, 25. — Obliczenie Czerniatowicz (*Recepcja poezji greckiej w Polsce w XVI—XVII wieku*, s. 62), jakoby dziewięć fraszek miało tytuł *Z greckiego*, a pięć — *Z Anakreonta*, polega na nieporozumieniu.

⁶ Zob. J. Hutton, *The Greek Anthology in Italy to the Year 1800*. Ithaca 1935, s. 43.

⁷ Teksty łacińskie J. Kochanowskiego cytuję z edycji: *Carmina Latina*. Emendavit, argumentis et notis instruxit J. Przyborowski. Varsaviae 1884.

się Propercjusz (IV, 1, 65), który najoczywiściej służył za wzór Kochanowskiemu-elegikowi. I jego musiał tu polski poeta mieć na myśli⁸. Jednakże ma swoją wymowę wybór takiej to właśnie wymyślnej przenośni-aluzji literackiej, za której pośrednictwem Kochanowski ponad głową Propercjusza nawiązywał do jego greckiego mistrza. „Starożytny Kallimach” gra tu więc swoją wieloznacznością: jest to i hołd złożony Propercjuszowi, i nawiązanie do tradycji poezji greckiej.

Nic natomiast nie uprzedza czytelnika, że ma do czynienia z przekładami z greki w *Monomachii Parysowej z Menelausem*, w *Alcestis męża od śmierci zastąpiła* czy w polskiej wersji *Fenomenów*. Ale też wszystkie te trzy przekłady wyszły drukiem dopiero pośmiertnie i swoją oprawę wydawniczą, jak wiadomo, mocno niestaranną, zawdzięczają Januszowskiemu. Jest również rzeczą bardzo prawdopodobną, że tytuły, pod jakimi je dziś znamy, są autorstwa nie Kochanowskiego, ale jego wydawcy.

Ci pisarze, którzy znali grekę i greckich klasyków, należeli do elity świata humanistycznego. Znajomość autorów greckich była tym cenniejsza, tym bardziej podniecająca, że przecież znakomita większość greckich tekstów stała się dostępna dla świata zachodniego dopiero od niedawna, od przełomu XV i XVI wieku. Szczycono się tą znajomością. Jakże chlubił się swoim opanowaniem greki i odczytaniem w greckich pisarzach Ronsard i jakże często to w poezji swojej podkreślał⁹. Tytuły: *Z greckiego*, *E Graeco*, *Z Anakreonta* itp., miały uświadamiać czytelnikowi, że autor z poezją grecką jest obznajmiony, i to z pierwszej ręki, nie poprzez szybko mnożące się w XVI stuleciu, łacińskie przede wszystkim, przekłady. Kochanowski nie należał tutaj do wyjątków. Poezję grecką znał i, choć bez specjalnej ostentacji, raz po raz czytelnikowi o tym przypominał.

Bardzo by jednak płytko hellenizm Kochanowskiego pojmował ten, kto by sprowadzał go do rozszerzenia repertorium tematów i motywów. Wpływy te sięgnęły dużo głębiej. Współzycie z poezją grecką odcisnęło się wyraźnie na wyobrażeniach Kochanowskiego o poezji, zaważyło na jego stylu i w szczególności wpłynęło na ukształtowanie się u poety bardzo niebanalnego stosunku do klasyków łacińskich.

Kulturę literacką wykształconego człowieka XVI w. formowała staranna lektura wybranych klasyków łacińskich. Rozpoczynano ją wcześniej i nie żałowano dla niej czasu, przy czym nacisk położony był na opano-

⁸ Zob. T. Sinko, *Poezja nowołacińska w Polsce*. W zbiorze: *Dzieje literatury pięknej w Polsce*. Wyd. 2. T. 1. Kraków 1935, s. 100.

⁹ Zob. P. de Nolhac, *Ronsard et l'humanisme*. Paris 1921.

wanie pamięciowe tekstów, nieraz obszernych tekstów¹⁰. Podstawę kanonu szkolnego stanowili pisarze złotego wieku literatury rzymskiej, epoki cycerońskiej i augustowskiej, czy też, jak w wypadku Terencjusza, czasów bezpośrednio ów złoty wiek poprzedzających. Dla pewnych rodzajów literackich poza poetów epoki augustowskiej praktycznie nie wychodzono. Tego rodzaju kanon lektury nie mógł nie prowadzić do pewnej absolutyzacji smaku, do uznania *Eneidy* czy ód Horacego za absolutne normy doskonałości, idealne, raz na zawsze skodyfikowane wzory wszelkiej praktyki literackiej.

Tendencja ta znalazła najjaskrawszy bodaj wyraz w *Poetyki siedmiu księgach* Scaligera (1561). Normą dla poety, czytamy tam, powinna być „natura”. Ale — „natura” ta znalazła doskonały wyraz w „boskim poemacie” Wergiliusza. Wergiliusz jest „naturą” i niepodobna lepiej naśladować „natury” niż idąc tropem rozwiązań problemów artystycznych, jakie znaleźć można w *Eneidzie*¹¹. Kiedy traktat Scaligera się ukazał, Kochanowski był już w pełni uformowaną indywidualnością. Ale ogromna popularność tej poetyki czyni z niej książkę reprezentacyjną dla kultury literackiej lat, w których poeta polski tworzył.

De Nolhac w swej książce o Ronsardzie-humaniście podkreśla wyzwolące działanie jego rozległej lektury poetów greckich: „*Le grec lui ouvriera des routes nouvelles et fournira à son génie les conditions de sa liberté*”¹². Coś podobnego możemy powiedzieć o wpływie poetów greckich na Kochanowskiego. Epopea homerycka to coś zasadniczo bardzo różnego od *Eneidy*; Pindar i Horacy to dwa bieguny świata liryki, zarówno jeśli idzie o typy emocjonalności jak i o środki poetyckiego wyrazu¹³; Eurypides i Seneka to dwie różne koncepcje tragiczności, różne struktury dramatu i bardzo wyraźnie różniące się dykcje poetyckie. Lektura klasyków greckich wprowadzała w świat poetycki o wielkim autorytecie kulturalnym — to byli przecież mistrzowie Rzymian — a równocześnie pod wieloma względami inny od tego, jaki przedstawiała

¹⁰ P. Myszkowski pisał w łacińskiej instrukcji dla syna w 1602 r. (cyt. za: *Wybór pism pedagogicznych Polski doby Odrodzenia*. Opracował J. Skoczek. Wrocław 1956, s. 398—399. BN I, 157): „Trzeba, aby się wyuczał na pamięć całych mów i całych komedij [...]”.

¹¹ Zob. B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. T. 2. Chicago 1961, s. 743—750.

¹² De Nolhac, *op. cit.*, s. 8.

¹³ Sam Horacy był tego dobrze świadom:

*Pindarum quisquis studet aemulari,
Iule, ceratis ope Daedalea
nititur pinnis vitreo daturus
nomina ponto. [IV, 2, 1—4]*

rzymska poezja „złotego wieku”. Przez to ogromnie rozszerzała horyzonty artystyczne. Przynosiła przykłady rozwiązań artystycznych odmiennych od tych, jakie znano z lektury klasycznych dzieł poetów łacińskich, ale również mających stempel wzorcowy. Wyzwalała zatem od niewolniczej zależności od Rzymian.

Neoklasycyzm drugiej połowy w. XVIII, znaczony nazwiskami Winckelmanna czy Chéniera, miał wyraźne ostrze antyrzymskie. Był buntem przeciwko naśladownictwu poezji łacińskiej. Dwa stulecia wcześniej sprawy te układały się inaczej. Dla pisarza XVI-wiecznego, obytego z poezją grecką, poeci rzymscy nadal pozostawali przykładami wspaniałych osiągnięć artystycznych, godnych podziwu, studium i naśladownictwa. Ale ich osiągnięcia nie były już wzorami jedynymi, absolutnymi. Studium poezji greckiej stawiało studiującego wobec problemu różnorodności postaci piękna, stwarzało możliwości dystansu, krytycznego stosunku, wyboru. Stwarzało — oczywista — dla tego tylko, kogo stać było na taką samowiedzę krytyczną, na przełamanie postawy estetycznej i nawyków myślowych, wyniesionych ze szkoły oraz silnie ugruntowanych w świadomości współczesnych. Nie było to sprawą łatwą. Ostatecznie i Scaliger, żeby do tego przykładu raz jeszcze się odwołać, był wielkim erudytą literackim, dobrze odczytanym w autorach greckich. Ale leżało w granicach możliwości. Taki był *casus* Ronsarda. I taki też był *casus* Kochanowskiego.

Kochanowski pozostawił bardzo niewiele wypowiedzi, które by orientowały czytelnika w jego poglądach literackich. W sprawy ściśle warsztatowe wprowadzają nas tylko trzy teksty, wszystkie trzy charakteru pozaliterackiego: list do Fogelwedera, list-przedmowa do *Odprawy* i przedmowa do łacińskiego przekładu Arata. Nie zachowały się żadne świadectwa współczesnych, które by informowały nas o jego zainteresowaniach i problemach literackich. W poezji dotykał tych tematów z rzadka tylko i przelotnie. Ale te nieliczne dane, które możemy z jego tekstów, tak literackich jak i pozaliterackich, wyczytać, prowadzą nas wszystkie w jednym kierunku, wskazują mianowicie na wyzwolenie się z zależności od pisarzy rzymskich, na zdolność zaskakująco swobodnego, krytycznego na nich spojżenia.

Był entuzjastą Homera. Poświęcił mu w *Foricoeniach* epigramat (109), który jest przekładem z Antologii greckiej (IX, 575), a który w stylu ekstatyczno-hiperbolicznym, rzadkim na kartach jego poezji, mówi o tym, że prędzej wieczna noc ogarnie ziemię, woda morska zamieni się w słodką, umarli wstaną z grobu — niż zgaśnie sława „boskich pism” Homera. Trudno było uderzyć w górnieszy ton.

W *Satyrze* Charon prorokuje Achillesowi nieśmiertelną sławę, którą zawdzięczać będzie poecie, opiewającemu jego czyny „swoim piórem

złotym" (w. 443—448)¹⁴. A w *Ad Stephanum Bathorrhœum* [...] epinicion czytamy, że pamięć Odyseusza uwieczniły „święte” wiersze Homera:

*nec vero Homeri
versibus ille sacris
clarens [...] [w. 39—41]*

„Boski”, „złoty”, „święty” — wszystko to epitety mające wyrazić najwyższy stopień zachwyty, uwielbienie tak ekstatyczne, że sugerujące religijny kult.

W *Muzie* słowa o sławie, jaką poeta zlewa na opiewanego przez siebie bohatera, zahaczają wyraźnie o jeden z centralnych problemów XVI-wiecznej krytyki literackiej, zwłaszcza włoskiej, sprawę oceny porównawczej Homera i Wergiliusza. Szło o to, jak w świecie, którego wyobrażenia o epepei ukształtowane były na Wergiliuszu, odnieść się do tak różnego odeń Homera, gdzie „uplasować” *Iliadę* i *Odyseę*. Był to więc problem analogiczny do tego, z jakim przyszło porać się Francuzom w. XVIII, kiedy odkryli Shakespeare'a. I rozwiązania były analogiczne. Większość krytyków zadeklarowała, że Homer, owszem, to wielki poeta, ale przy całej swej wielkości nieokrzesany, że daleko mu do poloru i elegancji *Eneidy*. Ileż to dąsów krytycznych wywoływała scena spotkania Odyseusza z Nauzykaą, w której widziano jaskrawy przykład braku poczucia *decorum* u greckiego poety. Byli i tacy, co załatwiali problem przez jego przekreślenie: epepea homerycka i *Eneida* to przykłady dwóch wielkich nieporównywalnych stylów epickich. Do wyjątków należały głosy tych, którzy gotowi byli palmę pierwszeństwa przyznać Homerowi¹⁵. I z tymi właśnie literackimi rebeliantami swoich czasów solidaryzował się Kochanowski:

A choć dobrze Homerus w tej liczbie przedniejszy,
Jednak ma swoją chlubę i wiek pośledniejszy, [w. 77—78]

Ten „wiek pośledniejszy” to gra na dwuznaczności epitetu. Oznacza on tutaj zarówno „wiek późniejszy” jak i „wiek gorszy”. Ponieważ *Eneida* była najpoczytniejszą epepeą w. XVI, więc Kochanowski i Wergiliusza wymienia jako dalszy przykład poety zapewniającego nieśmiertelność opiewanym przez siebie bohaterom. Ale jak!

Kto by był znał tych wieków Turna walecznego
Albo mężną Kamille, albo Lausa cnego?

¹⁴ Polskie teksty J. Kochanowskiego cytuję z edycji: *Dziela polskie*. Wyd. 4. Opracował J. Krzyżanowski. Warszawa 1960.

¹⁵ Obfitą dokumentację znaleźć można w dziele V. Zabughina *Vergilio nel rinascimento italiano* (t. 2. Bologna 1923). Zob. też omówienie tych dyskusji w książce G. Finslera *Homer in der Neuzeit* (Leipzig—Berlin 1912, rozdz. 2: *Italien*). Podsumowane są one w słowach (s. 64): „Im Cinquecento neigt sich die überwiegende Mehrheit auf die Seite des Römers”.

Kto Palanta, kto burdy zaś we Włoszech nowe
Trojańskie, by nie głośne wiersze Maronowe? [w. 81—84]

Chcąc w pełni ocenić ocierającą się o dwuznaczność bylejakość takiej charakterystyki Wergiliusza — „głośne wiersze”¹⁶ — warto zestawić ją z zaraz za nią następującymi pełnymi entuzjazmu słowami o Horacym:

A nie mniej i to sławni, nie mniej znakomici,
Które sprawca łacińskich słodko brzmiących nici
Uzcilił pieśniami swymi, nad złoto droższymi. [w. 85—87]

Temu swemu krytycznemu stosunkowi do Wergiliusza szczególnie jaskrawy wyraz dał Kochanowski we fraszce *Do gościa* (III, 3):

Gościu, własną twarz widzisz przeważnej Dydony,
Obraz pozorny, obraz pięknie wystawiony,
Takam była; ale myśl różna od tej sławy,
Która mię zła potkała za me chwalne sprawy.
Bom Eneasza jako żywa nie widziała
Anim w trojańskie burdy Afryki poznała,
Ale uchodząc łoża Ijarby srogiego,
Puściłam się na ostrość miecza śmiertelnego.
Kto cię na mię podburzył, Maro niechutliwy,
Ześ swym kłamstwem śmiał zelżyć żywot mój cnotliwy?

Do gościa jest parafrazą epigramatu z Antologii greckiej (XVI, 151). Obronę — przeciwko Wergiliuszowi — dobrej sławy Dydony, wdowy, która dochowała mężowi wierności i poza grób, a nigdy nie była miłośnicą Eneasza, podjęto już w greckiej literaturze aleksandryjskiej. Przejęli ten temat humaniści europejscy, poczynawszy od Petrarcki i Boccaccia. Ale choć protestowali przeciwko ujęciu wątku Dydony w *Eneidzie*, czynili to na ogół z respektem dla jej autora. Boccaccio w długim wywodzie swego traktatu mitologicznego bronił praw Wergiliusza do „fikcji”. Z respektem traktuje też autora *Eneidy* grecki epigram, pierwowzór Kochanowskiego. Nazwany on tam jest „*hagnos*”, tzn. ‘czysty, świątobliwy’. Ten hołdowniczy epitet Kochanowski, który skądinąd szedł w swjej parafrazie dość wiernie za tekstem greckim, zastąpił określeniem „niechutliwy”, tj. ‘niechętny’, mającym zupełnie inny, ujemny wydźwięk. Co więcej, mówiąc słowami jego współczesnych, Wergiliuszowi „leż zadał”, może i nie bez wpływu Petrarcki. I tutaj również odstąpił od swego pierwowzoru z Antologii greckiej, w którym nawet cienia niczego takiego nie ma¹⁷.

¹⁶ Natomiast „burda” nie miała w polszczyźnie XVI w. tego pogardliwego znaczenia, jakiego z czasem nabrała. Znaczyła tyle co ‘zapasy, turnieje, walka’.

¹⁷ Obroną dobrej sławy Dydony jest też ustęp w *Dziwostębie*, w. 137—146. Wergiliusza się tam nie wymienia, ale figuruje on jako winowajca w podtekście

Dopiero kiedy się ma w pamięci, iż dla ogromnej większości literackiej publiczności w. XVI Wergiliusz był, tak jak dla Dantego. „*altissimo poeta*”, odczuwa się całą prowokacyjność tak napisanego epigramatu. Dla uszu współczesnych Kochanowskiego musiał on brzmieć tak, jak dla naszych ojców ironiczne potraktowanie przez Boya „wieszczów naszych dzielnej trójki” czy dzisiaj naigrawanie się z Mickiewicza w *Śmierci porucznika* Mrożka.

Jeśli Wergiliusz był czczony jako największy rzymski poeta, to ideał dobrej prozy reprezentował Cyncero. Społeczna doniosłość tego kultu Cyncerona była dużo większa niż Wergiliańskiego. Humanistom daleko było do naiwności pana Jourdain. Wiedzieli, że mówią prozą. Chcieli mówić, a zwłaszcza pisać, dobrą prozą. Wzór tej prozy widzieli u Cyncerona. Od tego, w jakiej mierze zdołał się kto do owego wzoru przybliżyć, zależała jego opinia jako dobrego pisarza, mówcy, czy nawet, bardziej ogólnie biorąc — kulturalnego, wykształconego człowieka.

Nie mamy do tej pory historii cynceronianizmu polskiego i prawdopodobnie długo nam przyjdzie na nią czekać: taki to rozległy temat. Ale w charakterze i temperaturze polskiego cynceronianizmu pozwalają nam zorientować się studia Kazimierza Morawskiego o Nideckim i Jakubie Górskim. Widzimy z nich, z jakim zapalem intelektualiści polscy czasów zygmunto-wskich wgryzają się w pisma rzymskiego oratora, aby im wydrzeć tajemnicę pełnego elegancji, harmonii i dostojeństwa okresu retorycznego. Kultem Cyncerona na pewno Polska nie ustępowała Zachodowi. A wolno nawet podejrzewać, że był on w Polsce żywszy. W kraju, którego ustrój tak bardzo forytował wymowę polityczną, w którym tyle było okazji do popisów oratorskich, w którym talent dobrego mówcy tak wiele znaczył w karierze politycznej i uznaniu wśród szlachty-braci — wielkiego mówcę rzymskiego musiano wertować szczególnie gorliwie i cenić szczególnie wysoko. Drukuje się go też w XVI-wiecznej Polsce dużo i najcieńsze owocne *ingenia* znaleźć można wśród jego wydawców i komentatorów: Nidecki, Kromer, Jakub Górski, Zamoyski, Burski. Osobny, bogaty rozdział tego cynceronianizmu to polskie poszukiwania zagubionych rękopisów Cyncerona. Ale, rzecz znamienne, na język polski tłumaczy się tylko jego traktaty budująco-filozoficzne. Tak Stanisław Koszutski przełożył *De officiis*, i przekład ten okazał się jedną z najpopularniejszych staropolskich książek, a Bieniasz Budny przetłumaczył *De senectute* i *De amicitia*. Na spolszczenie którejkolwiek z mów Cyncerona nikt się nie porywał. Jednym z powodów była tu chyba nabożna cześć, jaką żywiono dla cynceroniańskiej wymowy.

obrony. Bliżej na temat tej obrony Dydony i jej literackich antecedencji pisze w szkicu *Kochanowski Reader of Latin Boccaccio and Petrarca* (w: *Księga ku czci M. Brahmery*. (W druku).

W przyszłej historii polskiego cyceronianizmu nie będzie też mogło zabraknąć, jako szczególnie wymownego wyrazu kultu rzymskiego mówcy, znanej apostrofy do Cycerona z *Trenów*: „pióro anielskie”.

Tym bardziej zaskoczyć nas musi bezceremonialność, z jaką Cycerona, i to właśnie Cycerona-pisarza, Cycerona-stylistę, potraktował Kochanowski w swojej pracy filologicznej, ogłoszonej w r. 1579 pod srogo naukowym tytułem *M. T. Ciceronis Aratus ad Graecum exemplar expensus et locis mancis restitutus*.

Przypomnijmy pokrótce przesłanki tego wydania. W III wieku p.n.e. grecki poeta Aratus napisał w heksametrach traktaty o gwiazdach i pogodzie, *Fenomena* i *Prognostyki*. Traktaty te z kolei młody Cyzero przełożył na heksametry łacińskie. Grecki oryginał Arata dochował się do naszych dni w całości, liczącej 732 heksametry. Z przekładem Cycerona los obszedł się gorzej. Dwa średniowieczne rękopisy dochowały z niego 469 heksametrów. Cyzero był z tej pracy translatorsko-poetyckiej dumny i cytował ją chętnie w swojej prozie. Cytowali też jego przekład i gramatycy. Dzięki tym cytatom w sumie dochowało się z wersji Cycerona około 600 heksametrów¹⁸.

Zadania więc Kochanowskiego-wydawcy były, sądząc z tytułu, dwójakie: przedrukowanie w możliwie najpoprawniejszym kształcie dochowanego tekstu i uzupełnienie własnym przekładem łacińskim brakujących heksametrów. Ponieważ renesansowy model klasycznej łaciny oparty był przede wszystkim na Cyceronie, przekład taki nie wymagał żadnych specjalnych zabiegów stylizacyjnych.

Okazuje się jednak, że wbrew sugestii tytułu Kochanowskiemu bynajmniej nie zależało na wersji przekładu, która w partiach nie dochoowanych byłaby możliwie najbliższa tej, jaka wyszła spod pióra Cycerona. Zabiegał o co innego — o możliwie najlepszy, najbliższy oryginałowi przekład łaciński Arata, i tam, gdzie uważał, że Cyzero nie ze wszystkim trafnie przełożył greckiego poetę-astronoma, tekstu Cycerona nie wahał się poprawiać.

Dowiadujemy się o tym z przedmowy, jaką swoje wydanie łacińskiego Arata poprzedził. Przedmowa ta to bardzo interesujący, a jak dotąd zaniedbany dokument dla poznania poglądów literackich Kochanowskiego.

Aratus, czytamy tam, nie miał szczęścia do swoich łacińskich tłumaczy. Kochanowski znał dwie takie łacińskie wersje, Avienusa i Cycerona. Żadna go nie zadowalała:

Dolebam praeterea Arati ipsius, vel potius linguae latinae vicem, quod is genio tam infelici esset, ut in Latinum sermonem a duobus summis atque

¹⁸ Zob. G. B. Townend, *The Poems*. W zbiorze: *Cicero*. Pod redakcją T. A. Doreya. London 1965, s. 112.

eloquentissimis viris conversus, ne ita quidem durare potuerit, sed foede mutilatus et quasi semivivus ad nos pervenerit.

Dla tłumaczenia Avienusa Kochanowski jest szczególnie surowy. Tekst dochował się w złym stanie, sam przekład jest rozwlekły, zaciemnia sens greckiego poety. Ale i przekład Cycerona nie zyskuje jego aprobaty. Okazuje się, iż Cyzero podjął się zadania ponad swe siły, nie dorównał grekiemu oryginałowi:

Quo in genere noster Cicero, etsi is quoque, mea quidem sententia, Aratum non adaequat [...].

Zgodnie z taką oceną Kochanowski postawił sobie w swojej edycji dwa zadania: i własny przekład brakujących heksametrów, i poprawienie dochowanego tekstu Cycerona tam, gdzie, jak uznał, nie jest on wierny Aratowi:

Quod corpus ipsum et illud quasi γνήσιον Ciceronis attinet, praeter spem nostram, non usquequaque repurgatam, aut cum Graeco Arato consentientem partem illam reperimus.

Ośmielił go zaś do takiej procedury, czytamy dalej w przedmowie, przykład samego Cycerona, który przecież — Kochanowski powołuje się tutaj na świadectwo Euzebiusza — poprawiał tekst Lukrecjusza. Wolno więc, wywodzi nasz poeta, pozwalać sobie wobec tekstu Cycerona na swobodę, z jaką on sam traktował drugich, „jeśli tylko znajdzie się w nim jakieś świadectwo słabości ludzkiej” — „*si quod forte in iis humanae imbecillitatis vestigium exstaret*”.

Zuchwałę to słowa. Toteż autor ich zaraz zastrzega się, iż nie myśli się mierzyć z Cyceronem. Ale nikt nie rodzi się mądrym. Mądrym staje się człowiek dopiero z wiekiem. A Cyzero był bardzo młody, gdy przekładał Arata. A poza tym, choć nie ma wątpliwości, że niektóre błędy trzeba zapisać na karb Cycerona, w dochowanych tekstach są też błędy kopistów i poprawiaczy. Dotychczasowi wydawcy nie poprawiali tekstu Cyceronowego Arata, jeśli tylko nie grzeszył on przeciwko zasadom prozodii. A są przecież w *Fenomenach* ustępy, które chociaż prozodycznie poprawne, paczą sens greckiego oryginału. Sformułowanie Kochanowskiego staje się tutaj szczególnie surowe:

si rem ipsam et veritatem consideres, nihil ineptius neque discrepantius videas.

Jeśli idzie o zachowany tekst wersji Cycerona, Kochanowski opierał się na recenzji Nideckiego. Słowa wyżej przytoczone są więc też i krytyką Nideckiego-wydawcy i dźwięczą w nich niewątpliwie echa dyskusyj dwóch przyjaciół klasyków. Ale bo też każdy z nich miał inny cel na oku. Nideckiemu szło o zebranie fragmentów nie dochowanych pism

Cycerona. Zadaniem zaś, jakie sobie postawił Kochanowski, było umożliwienie czytelnikowi obcowania z tekstem łacińskim poematu Arata możliwie najbliższym oryginałowi.

Kochanowski wydał w wersji łacińskiej nie tylko *Fenomena*, ale także i *Prognostyki* Arata. Tutaj postępował sobie jeszcze swobodniej. Ponieważ w wersji Cycerona zachowały się nieliczne tylko fragmenty, w ogóle je zlekceważył, i nie uwzględniając zupełnie tekstu Cycerona, dał swój własny przekład greckiego oryginału. Oto jak o tym pisał:

*Ut autem meus hic labor eo placatiore invidia uteretur, non „Phaenomena” tantum, sicut a principio statueram, sed „Prognostica” quoque non tam per-purgavi (pauci enim ex hac parte Ciceronis versus sunt reliqui) quam ipsemet ex Graeco transtuli, ut, cum in reficiendo hoc libello tantum operae posuerim, meo quodam jure ex iis Ciceronis ruderibus nonnulla, quae operi suscepto non satis quadrarent, rejicere potuerim*¹⁹.

„*Mea quidem sententia*”, „*meo quodam jure*” — czuje się poza tymi sformułowaniami postawę człowieka, który dumny ze swojej niezależności sądu i dobrze świadom tego, że przeciwstawia się potocznie przyjętej opinii oraz wyrosłym na jej gruncie reakcjom emocjonalnym, zajmuje stanowisko trochę prowokacyjne. Taki też prowokacyjny charakter ma i argument odwołujący się do precedensu: skoro wolno było Cyceronowi poprawiać Lukrecjusza, to i mnie wolno z kolei poprawiać Cycerona. Przecież założeniem takiej argumentacji jest przekonanie, że on, Kochanowski, jest w sprawie poprawności łacińskiego tekstu równie dobrym autorytetem jak Cycero, albo, ujmując rzecz inaczej, że nie ma w tych sprawach autorytetów absolutnych, że wszystko zależy tu od krytycznego rozeznania. Cała przedmowa jest wyzwaniem rzuconym kultowi Cycerona.

Cycero był wielkim prozaikiem, który pisywał też mierne wiersze. Ale to rozróżnienie dla Kochanowskiego nie istnieje. W całym wywodzie nie ma ani cienia dowodu, aby wprowadzał jakiegokolwiek dystynkcje między Cyceronem piszącym mową związaną a Cyceronem-prozaikiem. Lichość przekładu Arata tłumaczy się tu tym, że to Cycerona *iuvenilia*.

W czasach Kochanowskiego zasady nowoczesnej krytyki tekstu były już znane. Za uczonego, który pierwszy je sformułował, uchodzi Robertello²⁰, ten sam Robertello, którego uczniem w Padwie — według starej tradycji, po raz pierwszy zanotowanej w szkicu biograficznym z r. 1612 — miał być Kochanowski. Jako rekonstrukcja tekstu jest *M. T. Ciceronis Aratus* filologicznym skandalem i trudno się dziwić, że ziry-

¹⁹ Wszystkie cytaty z przedmowy w *Carmina Latina*, s. 377—380.

²⁰ Zob. J. E. Sandys, *A History of Classical Scholarship*. T. 2. Cambridge 1908, s. 142.

tował Kazimierza Morawskiego²¹. Równocześnie jednak nie sposób nie czuć respektu dla niezależności intelektualnej Kochanowskiego, jaka z tego rodzaju filologicznej sobiepańskości przebija. Zaciążyła ona na pracy filologa, czyniąc z wydania Arata osobliwą hybrydę, ni to rekonstrukcję, ni to „poprawiony” przekład. Ale okazała się bardzo fortunna dla poety.

Trzeci przykład tej niezależnej postawy wobec klasyka literatury łacińskiej ma charakter odmienny i znaczenie raczej marginalne. Nie jest to już prowokacyjne, bojowe w wyrazie przeciwstawienie się panującej opinii, ale żartobliwa, z lekka ironiczną uwagą krytyczną. Ale bo też i klasyk, o którego tu chodzi, innej jest miary. To już nie pisarz, który stał się przedmiotem kultu.

W *Marszałku* czytamy:

To tylko krótko powiem: dochody szczuplejsze,
Ale myśl bezpieczniejsza i serce wolniejsze.
Tylko, jako ktoś mówi, nie trzeba się zbraniać
Pługu jąć czasem albo i woły poganiać,
Nie lenić się do domu nieść jagnięcia w łonie
Albo jeśli mieć kózki odbieży na stronie.
Tak poeta mój śpiewa, a znam i po rymie,
Że sam roli nie orał ani siadał w dymie,
Ale żywot spokojny i miarę miłował,
W czym bym go rad jako i w rymie naśladował. [w. 47—56]

Wersy 49—52 to wyraźna parafraza z Tybulla (*El.* I, 1, 29—32). On właśnie jest tym „ktosiem”, na którego tu Kochanowski się powołuje i z którego konwencjonalności motywu życia wiejskiego poety — tak jakby to poecie samemu przychodziło robić na wsi czarną robotę, chodzić za pługiem, paść owce — sobie podżartowuje. Żart jest pogodny, obejmujący po trosze i samego poetę. Jest porozumiewawczym mrugnięciem okiem do czytelnika: orientuję się w konwencjonalności motywów idyllicznych poezji elegijnej. Sam przez się niczego by jeszcze nie znał. Nabiera wymowy dopiero na tle wystąpień krytycznych wobec Wergiliusza i Cyserona. Jest jeszcze jednym przykładem swobodnego stosunku do klasycznych poetów łacińskich.

Byłoby jaskrawym anachronizmem, gdyby kto tę niezależną postawę chciał interpretować jako jakiś systematyczny, programowy odwrót od literatury rzymskiej, a więc zjawisko analogiczne do XVIII-wiecznego hellenizmu. Tak nie było. Kochanowski jest dla nas przede wszystkim poetą lirycznym. I w dziedzinie jego „oficjalnej” liryki, tej, którą reprezentują *Pieśni*, jest konsekwentnym uczniem i kontynuato-

²¹ Zob. K. Morawski, *Andrzej Patrycy Nidecki, jego życie i dzieła*. Kraków 1892, s. 377—381.

rem poetyki Horacego. Idzie tu nie tylko o to, że bez mała połowa *Pieśni* to tłumaczenia lub parafrazy liryki Horacego. Topika, rozwijanie tematu lirycznego, postawy emocjonalne, nasycenie wiersza refleksyjnością i typ tej refleksyjności — wszystko to w *Pieśniach* jest stempla horacjańskiego. Tylko liryka miłosna i poezja życia rodzinnego *Pieśni* operuje inną od horacjańskiej topiką i daje wyraz różnym od horacjańskich postawom emocjonalnym. Poza tym wyjątkiem jednak *Pieśni* to próba transplantacji liryki horacjańskiej na grunt polski.

I tu jednak, w dziedzinie poważnej, „oficjalnej” liryki, Kochanowski próbuje pod koniec życia sięgać do wzorów innych, greckich. Dwie jego większe i ambitne kompozycje liryczne, epinicjon *Ad Stephanum Bathor-rheum* i epitalamium *In nuptias [...] Ioannis de Zamoscio*, wzorowane są na odach Pindara. Próba wypadła katastrofalnie. Oba te wiersze to najdotkliwsza chyba klęska artystyczna 'dojrzałej twórczości poetyckiej Kochanowskiego, klęska zaskakująca u poety o tak wysokim stopniu samowiedzy artystycznej. Tym wymowniej świadczą one o sile impulsu eksplorowania nowych możliwości, jakie otwierała poezja grecka²².

Wyłącznie z rzymskich natchnień Tybulla, Propercjusza i — w znacznie mniejszym stopniu — Owidiusza wywodzą się też łacińskie *Elegie* Kochanowskiego²³. Większość elegij to po prostu wypracowania literackie ucznia łacińskich elegików, szkolarskie próby kompozycyj *à la manière de...*, co uwidacznia się zwłaszcza w elegiach miłosnych.

Gdzie indziej jednak, mając do wyboru między dwoma typami wzorów literackich, greckim i łacińskim, Kochanowski nawiązuje do greckiego właśnie. W dwu zwłaszcza wypadkach jest to szczególnie wyraźne i zaważyło na takim a nie innym kształcie artystycznym dzieła.

Jednym z nich są *Fraszki*.

Kochanowski, autor *Fraszek*, miał do wyboru między dwoma klasycznymi wzorami poezji epigramatycznej. Jeden z nich reprezentowała Antologia grecka, drugi — Marcjalis. Antologia grecka stanowi wielki zbiór wierszy o ogromnej rozpiętości tematycznej, pisanych różnymi metrami, których wspólną cechą na dobrą sprawę jest tylko to, że wszystkie one są krótkie. Epigramat Antologii greckiej to po prostu krótki wiersz. Inaczej ma się rzecz z Marcjalisem. Jest on mistrzem pointy, dowcipnego czy po prostu zaskakującego niespodzianką zakoń-

²² Dodatkowym bodźcem mógł tu być przykład pindaryzujących ód politycznych Ronsarda. Kochanowski po francusku nie czytał. Ale wyjechał z Francji pod wrażeniem Ronsarda, jak świadczy *El.* III, 8, i musiał coś niecoś o jego twórczości wiedzieć.

²³ Zob. zwłaszcza J. M. Pawlikowski, *Elegie łacińskie Jana Kochanowskiego*. „Rozprawy Wydziału Filologicznego AU” t. 12 (1887).

czenia. Cały jego epigramat ku tej poincie zmierza i w niej kulminuje. Różnic tych nie należy absolutyzować. Tak Antologia grecka jak i jedenaście ksiąg epigramatów Marcjalisa to wielkie zbiory wierszy o dużej różnorodności tematycznej i formalnej. Trafiają się w Antologii wiersze z pointami. Ale nie one decydują o charakterze stylowym zbioru. Urok epigramatu greckiego to zwięzłość, ekonomia środków artystycznych, zwiewny liryzm, lekkość i przejrzystość rysunku²⁴. Na odwrót, w obszernym dorobku Marcjalisa trafiają się wiersze bez pointy. Ale nie one decydują o charakterze stylowym zbioru. Nastawienie na pointę harmonizuje z typową tematyką epigramatów Marcjalisa. Znaczna ich większość to wiersze ucinkowe, kogoś czy coś wyśmiewające, wiersze-anegdoty i wiersze-komplementy (mające przeważnie panegiryczne zabarwienie), również starające się o osiągnięcie efektu niespodzianki. Liryzm, główny urok wierszy Antologii greckiej, nie jest obcy twórczości epigramatycznej Marcjalisa, zwłaszcza jego wierszom do przyjaciół, ale jeśli czytamy je *en masse*, to przede wszystkim w świadomości naszej wybija się na czoło inna ich właściwość — ich dowcip. Wiersze te chcą być dowcipne i niektóre z nich są bardzo dowcipne.

Kiedy Kochanowski przystępował do pisania *Fraszek*, w literaturze polskiej istniała już tradycja epigramatu typu Marcjalisa. Reprezentował ją Krzycki, bardzo pojętny uczeń rzymskiego epigramatysty²⁵. Jego epigramaty to zwięzłe wiersze ucinkowe, znające efekt zaskoczenia czytelnika, zgrabnie przygotowujące pointę, nieraz bardzo złośliwe.

We *Fraszkach* trafiają się wiersze z pointą. Są wśród nich i arcydzieła epigramatystyki Kochanowskiego, żeby przypomnieć choćby znaną fraszkę *O doktorze Hiszpanie* (I, 79) z jej końcowym wersem „Szedłem spać trzeźwio, a wstanę pijany”. Ale pomijając już tę okoliczność, że dla nas główny urok tej fraszki to nie tyle pointa, ile umiejętność skonstruowania wartkiej, dowcipnej narracji ze strzępów rozmów i oszczędnego komentarza odautorskiego — nie te fraszki z pointą decydują o charakterze stylowym całego zbioru. Jeśli *Fraszki* wysoko cenimy, to nie za ich dowcip przede wszystkim. Są w literaturze staropolskiej zbiory epigramatów dowcipniejsze. Tak ma się rzecz z epigramatami Krzyckiego, Andrzeja Morsztyna czy Korczyńskiego. *Fraszki* to zbiór krótkich wierszy o ogromnej rozpiętości tematycznej i bardzo

²⁴ Ten typ epigramatu musiał mieć na myśli Mickiewicz, kiedy w wykładach lozańskich, *ex re* Katulla, tak charakteryzował epigramat (*Dzieła*. Wydanie Jubileuszowe. T. 7. Warszawa 1955, s. 222): „Epigram jest to wiersz przedstawiający obraz lub wyrażający myśl; nie ma w nim pointy”.

²⁵ C. Backvis, *Un Poète latin de la Pologne humaniste, André Krzycki — Andreas Cricius*. „Latomus” t. 6 (1947), s. 64: „Martial a dû être son auteur de chevet”.

szerokiej skali liryzmu, to XVI-wieczny polski odpowiednik Antologii greckiej. Ten sam „nieporządek miły” i, co najważniejsza, ten sam typ liryzmu, różnorodnego, subtelnego, dyskretnego i oszczędnego w wyrazie.

Jak wiadomo, około pięćdziesięciu fraszek nawiązuje w sposób mniej lub bardziej wyraźny do topiki Antologii greckiej, podczas gdy wpływy Marcjalisa są w nich skromne²⁶. Ale wpływ Antologii nie ograniczył się bynajmniej do tych pięćdziesięciu epigramatów, przełożonych czy sparafrazowanych z greckiego. I nie on jest tu najważniejszy. Najistotniejsze jest tu, że cały zbiór ukształtowany został na wzór Antologii greckiej.

I oto rzecz ciekawa. *Fraszki* były obok *Psałterza* najpoczytniejszym dziełem Kochanowskiego, co zrozumiałe, jeśli się weźmie pod uwagę ogromną popularność epigramatu wśród poetów i wierszopisów staropolskich. Tytuł ich stał się w tamtej dobie nazwą rodzajową epigramatu. Fraszkopisarze staropolscy uważają Kochanowskiego za klasyka polskiego epigramatu, uczą się na nim, stale nawiązują doń we fraszkach hołdowniczych czy aluzyjnych. Ale w recepcji *Fraszek* dokonują swoistego odsiewu. Jesteśmy dziś w tej recepcji nieźle zorientowani dzięki doskonale udokumentowanej i precyzyjnej w analizie książce J. Pelca.

Nietrudno się przekonać — stwierdza Pelc, pisząc o epigramatach następców Kochanowskiego — nawet na pierwszy rzut oka, iż przeważają w nich nie liryki, lecz obrazki satyryczno-obyczajowe i anegdoty²⁷.

Malcher Pudłowski, którego *Fraszki*, tak jak i Kochanowskiego, są zbiorem krótkich liryków, stanowi tu wyjątek. Reprezentatywny dla tej polskiej epigramatyki jest Smolik z jego „moim Martialisem”²⁸ i fraszkopisarstwem, w którym nie ma miejsca na poważne drobne liryki. Epigramatyści staropolscy formowali swe pojęcia o epigramacie na wzorach łacińskich, Marcjalisie (potem i Owenie). Taka kultura literacka zdecydowała o ich recepcji *Fraszek* Kochanowskiego, każąc im forytować fraszki ucinkowe i fraszki-anegdoty. Uprawiali krótki erotyk, wiersz refleksyjny, religijny. Ale to już nie były dla nich „fraszki”. Jako zbiór krótkich liryków, w którym wiersze poważne przemieszane zostały z żartobliwymi, *Fraszki* Kochanowskiego są w literaturze staropolskiej zjawiskiem odosobnionym.

²⁶ Zob. Czerniatowicz, *Recepcja poezji greckiej w Polsce w XVI—XVII wieku*, s. 62—63. — S. Zathay, „*Fraszki*” Jana Kochanowskiego. *Studium literackie*. „Rozprawy Wydziału Filologicznego AU” t. 34 (1902), s. 366.

²⁷ J. Pelc, *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej*. Warszawa 1965, s. 210.

²⁸ J. Smolik, *Do czytelnika*. W: *Wiersze różne*. Wydął R. Pollak. Warszawa 1935, s. 13. — Zob. też A. Fei, *Z poezji staropolskiej*. Jan Smolik. „Pamiętnik Literacki” 1936, s. 818.

Mają natomiast *Fraszki* liczne analogie w renesansowej literaturze europejskiej. Udostępnienie w r. 1494 Antologii greckiej było wielkim literackim wydarzeniem. Antologia otworzyła oczy na nowe możliwości wyrazu i nowe dziedziny piękna. Była też gorliwie studiowana i naśladowana. Walnie przyczyniły się do jej spopularyzowania dwujęzyczne wybory grecko-łacińskie²⁹. Przykładowo można by tu przytoczyć *Epigrammata* Tomasza Morusa (1518), odznaczające się tą samą różnorodnością tematyki i postaw lirycznych³⁰.

Z *Odprawą* rzecz ma się inaczej. Tutaj oryginalność Kochanowskiego w sięgnięciu do wzorów greckich i twórczym wyzyskaniu podniet tam zawartych uderza i wtedy, gdy się ją rzuci na tło europejskie.

Tragedia renesansowa XVI w. wzorowała się na dramacie Seneki. To był model, który naśladowali dramatopisarze o ambicjach literackich, od Neapolu po Londyn.

Zaden autor nie wywarł szerszego i głębszego od Seneki wpływu na elżbietańską mentalność i elżbietańską formę tragedii³¹.

Podobnie miała się rzecz i we Włoszech. I tu tragedia, tak łacińska jak i w języku włoskim, z nielicznymi wyjątkami idzie szlakiem utartym przez Senekę. Silne były jego wpływy we Francji. Zawojował on teatr hiszpański ostatniej ćwierci wieku. Tylko w Niemczech moda nań przysła z opóźnieniem, bo dopiero w następnym stuleciu, w dramacie Opitza³².

Niełatwo zrozumieć współczesnemu czytelnikowi urzeczzenie XVI wieku Seneką-dramaturgiem. Z gruntu to martwy dla nas rozdział literatury rzymskiej. Sztucznie dziś brzmią wyszukane efekty retoryczne jego tyrad, nuży jego natrętna sentencjonalność, drażni stałe dążenie do

²⁹ Obszerną dokumentację podają dwie książki J. Huttona: *The Greek Anthology in Italy* i *The Greek Anthology in France and in the Latin Writers of the Netherlands* (Ithaca (New York) 1946). — Dużą rolę w spopularyzowaniu liryków z Antologii greckiej odegrał wybór z niej wraz z łacińskimi przekładami, ogłoszony pt. *Epigrammata Graeca* przez J. Sotera po raz pierwszy w roku 1525. Zestawienie fraszek Kochanowskiego, które wywodzą się z Antologii greckiej, z wyborem Sotera, łatwe dzięki liście ogłoszonej przez Huttona (*The Greek Anthology in Italy*, s. 278—283), świadczy, iż Kochanowski nie ograniczył się do tych epigramatów, które można było znaleźć u Sotera. Najprawdopodobniej czytał on Antologię w jakimś pełnym wydaniu greckim. Od pierwodruku Lascarisa w r. 1494 aż po r. 1550 było takich wydań pięć.

³⁰ Zob. H. H. Hudson, *The Epigram in the English Renaissance*. Princeton 1947, s. 78—79.

³¹ T. S. Eliot, *Seneca in Elizabethan Translation*. W: *Selected Essays*. New York 1950, s. 51.

³² Zob. *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*. Red. J. Jacquot. Paris 1964. Tam też obfita literatura przedmiotu.

osiągnięcia maksimum patetycznego napięcia. Postaci dramatu dzięki takiemu stylowi przekształcają się w manekiny, służące do wygłaszania uroczystych przemówień i umierania z efektownym aforyzmem na ustach, a sytuacje dramatyczne w preteksty do wzniosłych generalizacji o losie ludzkim. Prostacką perwersją tragicznej grozy widzi nam się hojne raczenie czytelnika czy słuchacza (raczej niż widza, bo prawdopodobnie był to teatr obliczony na recytowanie, a nie spektakl) okropnościami: Thyestes spożywający potrawy z ciał swoich synów, Tezeusz składający w całość porozrywane na części i potwornie zmasakrowane ciało Hipolita.

Czym zatem podbił sobie ludzi XVI wieku? W znacznej mierze Seneca-dramaturgowi musiał tu przyjść w pomoc Seneka-filozof i moralista, ceniony tym bardziej, iż filozofia, jaką reprezentował, stoicka, cieszyła się ogromnym autorytetem. Wielką wagę przywiązywano wówczas do retoryki, a styl dramatów Seneki jest wysoce retoryczny. Widziano też w tych dramatach skarbiec cytatów, repertorium efektownych sentencji. Znajdowano upodobanie, jak świadczy owoczesna włoska noweliстыka, w okrutnych, krwawych tematach, tak charakterystycznych dla teatru Seneki. A poza tym — wolno podejrzewać — zaważyła i ta okoliczność, że innych tragedii literatura rzymska czasom nowszym nie przekazała. To był jedyny teatr tragiczny zredagowany w klasycznej łacinie i otoczony nimbem klasycznej starożytności.

Ale zachowała się przecież tragedia grecka. W oryginale była dostępna już od końca XV stulecia. W ciągu w. XVI tłumaczono ją i na łacinę, i na języki narodowe. Najpopularniejszym i najczęściej tłumaczonym greckim tragikiem był Eurypides, i dla pisarza renesansowego tragedia grecka to nade wszystko Eurypides. Porównanie między tragedią Eurypidesa i Seneki narzucało się więc renesansowej świadomości samo przez się. I oto okazuje się, że z porównania tego zazwyczaj wychodził tryumfator Seneka. Scaliger, konsekwentny w swym entuzjazmie dla autorów łacińskich, nie miał tu wątpliwości. Pisał o Senecie:

*Quem nullo Graecorum majestate inferiorem existimo, cultu vero ac nitore etiam Euripide majorem*³³.

Nie było to zdanie odosobnione. Giraldi uważał, iż Seneka powagą, dostojnością oraz szlachetnością wyrazu w smutku — daleko pozostawia za sobą Greków. Podobnie sądził Alessandro Pazzi. Nie mogli natchwalić się Seneki Varchi czy Bartolomeo Cavalcanti³⁴. Sprzyjała temu

³³ J. C. Scaliger, *Poetices*, VI, 6. Lyon 1561, s. 323.

³⁴ Zob. M. J. Wolff, *Die Theorie der italienischen Tragödie im 16. Jahrhundert*. „Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen” t. 128 (1912), s. 163—164.

uznaniu wyższości Seneki okoliczność, że Arystoteles krytykował Eurypidesa w swej *Poetyce*. Zarzuty jego podejmowali z kolei XVI-wieczni krytycy, jak Castelvetro czy Giraldi³⁵.

Nieliczne były głosy sprzeciwu. Trissino, autor *Sofonisby*, twierdził, że tragedia rzymska nie umywa się do greckiej. Giovanni Battista Pigna w swej wydanej w Wenecji *Poetica Horatiana* miał słowa pogardy dla retorycznej przesady Seneki³⁶. Ale nie oni nadawali ton opinii krytycznej.

Szczególnie wymownym przykładem tego, jak silnie wzór Seneki ciążył na XVI-wiecznej tragedii klasycznej, jest szkocko-łaciński poeta Buchanan. Znał on dramat grecki i dwie tragedie Eurypidesa przełożył na łacinę. Ale mimo to styl swoich oryginalnych tragedii *Baptistes* (1554) i *Jephthes* (1578)) wzorował na Senece³⁷.

Dopiero kiedy rzutujemy *Odprawę* na takie tło, możemy w pełni ocenić niezależność Kochanowskiego od panującej mody i oryginalność rozwiązań artystycznych, jakich ten dramat jest przykładem.

Nie znaczy to, aby *Odprawy* nie tknęły wpływy dramatu Seneki. Kochanowski z tekstem dramaturgii Seneki był spoufalony³⁸. Miał w pamięci poszczególne z niej zwroty, i echa tej lektury można znaleźć w *Odprawie*. Najwięcej ich w prorocztwie Kassandry, dążącym do wywołania nastroju grozy, tak charakterystycznego dla teatru Seneki³⁹. Te echa frazeologiczne były jednak zbyt błahe, aby na kształcie stylowym dramatu mogły zaważyć.

Wymowniejsze są pewne wpływy strukturalne. Rozmowa Heleny z Panią Starą to typowa dla teatru Seneki scena „*domina — nutrix*”. Rozmowa Aleksandra z Antenorem ujęta jest w równoważne partie dialogowe. Jej część środkowa to stychomytia. Stychomytię znał dramat Eurypidesa. Od Eurypidesa zaczerpnął ją Seneka i nadał jej swoisty retoryczny charakter: rozmówca przejmuje w replice centralne słowo z kwestii swego oponenta i nadaje mu odrębne znaczenie. Otóż sty-

³⁵ *Ibidem*, s. 165. Zob. też F. L. Lucas *Euripides and His Influence*. Boston 1923, s. 92—95.

³⁶ Wolff, *op. cit.*, s. 163.

³⁷ Zob. H. de la Ville de Mirmont, *Les Tragédies religieuses de Buchanan*. W zbiorze: *George Buchanan: A Memorial. 1506—1906*. Wyd. D. A. Millar. St. Andrews — London b. r., s. 123—125.

³⁸ Wiemy też, że w Królewcu ofiarował Grzepskiemu egzemplarz bazylejskiego wydania tragedii Seneki. Zob. J. Kallenbach, *Książka ofiarowana Grzepskiemu przez Kochanowskiego*. „Przegląd Polski” 1884, t. 3, s. 365—368.

³⁹ Zob. J. Kallenbach, „*Odprawa posłów greckich*” Jana Kochanowskiego. (*Jej wzory i geneza*). „Rozprawy Wydziału Filologicznego AU” t. 10 (1884), s. 321—323. — W. Strzelecki, wstęp do: L. A. Seneca, *Fedra*. Wrocław 1959, s. LXXII—LXXIII, BN II, 118.

chomytia dialogu Aleksandra z Antenorem ma taki właśnie charakter, z Seneki rodem ⁴⁰.

Wszystko to jeszcze za mało, aby można było *Odprawę* zaliczyć do dramatu wywodzącego się z Seneki. Ani struktura *Odprawy* nie przypomina teatru Seneki, ani rodzaj konfliktu dramatycznego. A już w dziedzinie stylu Kochanowski wyraźnie przeciwstawia się dykcji poetyckiej Seneki-dramaturga. Jedyną zbieżność tutaj to pewien nałot sentencjonalności, tłumaczący się zresztą organicznie moralno-polityczną tendencją dramatu i zredukowaniem jego postaci do tej właśnie funkcji. Zresztą jesteśmy tu na antypodach tego, co uchodziło za wzniosły styl tragiczny w oczach Seneki i jego nowożytnych naśladowców.

Tragedia XVI-wieczna zawdzięcza nowożytnym wydaniom Seneki podział na pięć aktów. Idąc za sugestią Horacego *Ars poetica*, wydania te, począwszy od edycji z r. 1492, przynosiły podział na akty, który stał się miarodajny dla oryginalnych nowożytnych tragedii ⁴¹. Kto więc z podziału tego rezygnował, dzielił swój dramat na prolog-monolog jednej z postaci oraz epizody, poprzedzielane występami chórów, ten *eo ipso* demonstrował, iż z tego dziedzictwa Seneki rezygnuje i nawiązuje do innych wzorów, do tragedii greckiej.

Nawiązanie takie nie rysuje się wyraźnie w dziedzinie konfliktu dramatycznego, budowy akcji i konstrukcji charakterów. I to z dwóch względów. *Odprawa* nie jest tragedią losu. Jest swoistym dramatem moralno-politycznym, dramatem-*exemplum*, które na przykładzie Troi ma unaocznic groźne skutki niemoralności w życiu politycznym. Taka koncepcja dramatu jest bardzo daleka od świata greckiej tragedii.

A poza tym Kochanowskiego technika dramatyczna jest jeszcze rudymenarna. „Mistrz nie po temu” było wyrazem nie kokieterii autorskiej, ale świadomości poety, że wkroczył na teren, na którym czuje się niepewnie. Akcja dramatu jest nikła i nawet w jej szczupłych ramach Kochanowski nie umiał — czy nie chciał — wyzyskać tkwiących w fabule możliwości spięć dramatycznych. I mimo że tak uboga, akcja ta jest niespoista. Rozmowa Heleny z Panią Starą istnieje w dramacie na prawach dygresji. Jest tylko po to, aby wypełnić puste miejsce akcji. Charaktery? Raczej uosobienia pewnych typowych postaw politycznych: syn władcy kierujący się prywatą i przez to wciągający kraj w nieszczęście, demagog, prawy, rozważny i odważny patriota, słaby król ⁴².

⁴⁰ Bliżej o tym w szkicu *Teatr Seneki a struktura „Odprawy posłów greckich”* (w: *Studia staropolskie i osiemnastowieczne*. (W druku)).

⁴¹ Zob. W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*. Wyd. 2. T. 2. Halle 1918, s. 453—454.

⁴² Dobrze pokazała to J. Kultuniakowa w swym studium „*Odprawa posłów greckich*” Jana Kochanowskiego wobec tragedii renesansowej (Poznań 1963, rozdz. 3: *Struktura postaci*).

Odprawa nie była dramatem książkowym. Pisana była z myślą o scenie⁴³. Ale nie ma śladu w tekście prób dbałości o efekty sceniczne, ba, nawet dowodów świadomości możliwości takich efektów. Przecież i z iluzją sceniczną w *Odprawie* nie jest najlepiej. Do kogo zwracają się w swoich tyradach Ulisses i Menelaus? Nie pokazuje ich poeta w dialogu, uwikłanych w sytuację dramatyczną. Najpierw występuje Ulisses i deklamuje — do publiczności chyba? — swój monolog. Gdy on zamilknie, przychodzi kolej na analogiczny występ Menelausa, po czym obaj posłowie znikają ze sceny. Zaiste, „mistrz nie po temu”.

Proces formowania się nowożytnej tragedii europejskiej był długi i uciążliwy. Z jakim trudem np. i jak powoli formował się w niej dialog, który by był autentycznym dialogiem, a nie serią przemówień, włożonych w usta postaci dramatu⁴⁴. W Polsce życie teatralne było bardzo słabym tętnem. Pisarz polski o ambicjach literackich zdany był przede wszystkim na to, czego się mógł nauczyć z lektury dramatu klasycznego i włoskiego. Trudno się zatem dziwić, że jeśli idzie o strukturę dramatu, *Odprawa* należy jeszcze bez reszty do tego poczwarczego okresu nowożytnej tragedii.

Ale będąc jeszcze nieporadnym dramaturgiem, w dziedzinie dykcji poetyckiej Kochanowski zdobył się na rozwiązanie, które jest osiągnięciem artysty o dużej niezależności sądu, subtelnej kulturze artystycznej i wielkiej pewności ręki. Przypomnijmy słowa, którymi dramat się zaczyna:

Com dawno tuszył i w głos opowiadał,
 Że obelżenia i krzywdy tak znacznej
 Cierpieć nie mieli waleczni Grekowie:
 Teraz już posły ich u siebie mamy,
 Którzy się tego u nas domagają,
 Aby Helena była im wydana,

Spokojna, naturalna w swej prostocie dykcja. Składnia tych zdań jest staranna, wyważona. Ale przy tym — jakże to prosto powiedziane, stylem rzeczowej informacji, bez żadnych figur retorycznych, tropów. Jedyny epitet „waleczni Grekowie” nie ma bynajmniej charakteru

⁴³ Świadczy o tym zapowiadanie nowych postaci — bądź przez postaci już obecne na scenie, bądź przez chór (w. 29, 84, 381, 494—500, 578). Raz (w. 494—500) sytuacja staje się z lekka absurdalna, kiedy Priam przedstawia Kassandrę Antenorowi. W dramacie przeznaczonym do lektury tego rodzaju anonowanie nie byłoby potrzebne, bo drukowany tekst przynosił odpowiednie informacje.

⁴⁴ Proces ten został świetnie zanalizowany w książce W. Clemena *Die Tragödie vor Shakespeare, ihre Entwicklung im Spiegel der dramatischen Rede* (Heidelberg 1955). Pierwsza jej część poświęcona jest tragedii na kontynencie europejskim, we Włoszech i we Francji.

zdobniczego. Waleczność Greków jest istotną przesłanką rozumowania Antenora. Właśnie dlatego, że Grecy są waleczni, należy się starać ich nie drażnić. Mogą być niebezpieczni.

Tego rodzaju dykcja przeważa w partiach dialogowych. Oto przykłady:

Jako mi niemal wszyscy obiecali,
Cny Antenorze, proszę, i ty sprawie
Mej bądź przychylnym przeciw posłom greckim. [w. 30—32]

To Aleksander. A Pani Stara:

Barziej do serca to, co boli, człowiek
Przypuszcza, niżli co g'myśli się dzieje.
I stądże się zda, że tego jest więcej,
Co trapi, niżli co człowieka cieszy. [w. 124—127]

Zacytujmy jeszcze Priamusa:

Jeszcze tego nieprawie ta przeciwna wiedma
W mię wmówiła, żebych się miał bać; ale przedsię
Przestraszyła mię nieco, zwłaszcza że mi przyszedł
Sen na pamięć żony mej; bo gdy z tym złym synem,
Aleksandrem, chodziła, mało przed złączeniem
Sniło się jej już na dniu, że miasto dziecięcia
Pochodnią urodziła. [...] [w. 563—569]

Zauważmy tu jeszcze znaczną ilość przerzutni, które są w *Odprawie* częstsze niż gdziekolwiek indziej w poezji Kochanowskiego. Kochanowski posłużył się w *Odprawie* trzema miarami białego wiersza. Z wyjątkiem prorocstwa Kassandry, które i treściowo, i stylowo wyodrębnia się z kontekstu tragedii, wszystkie monologi i partie dialogowe pisane są 13-zgłoskowcem z średniówką po siódmej i 11-zgłoskowcem z średniówką po piątej zgłosce, a więc miarami tradycyjnymi, do których publiczność literacka była już przyzwyczajona i które bez trudu musiała w dramacie rozpoznawać. Z drugiej strony jednak brak tradycyjnego sygnału końca wiersza, rymu, łącznie z częstymi przerzutniami nie mógł nie tuszować w recepcji widzów lub czytelników wrażenia mowy wiązanej, zbliżał dykcję poetycką *Odprawy* do prozy. Podkreśla to jeszcze efekt jej naturalności⁴⁵.

Nawet i w tych partiach tekstu, w których Kochanowski nie unika efektów retorycznych, czyni to z umiarem. Oto np. początek monologu Menelausa:

Wieczne światło niebieskie i ty, płodna ziemi,
I ty, morze szerokie; wy, wszyscy bogowie,

⁴⁵ Zob. też uwagi o wersyfikacji *Odprawy*: M. Dłuska, *Próba teorii wiersza polskiego*. Warszawa 1962, s. 159—161.

I wysocy, i niscy, świadki mi dziś bądźcie,
 Żem rzeczy sprawiedliwej od Trojanów żądał,
 Abych był krzywdy wielkiej i zelżenia swego
 Nagrodę jaką wziąć mógł; nicem nie otrzymał,
 Jeno śmiech ludzki a żal serdeczny tym większy. [w. 410—416]

Monolog zaczyna się od patetycznej, szeroko rozpracowanej, grającej efektami nagromadzenia apostrofy, szybko jednak przechodzi w dykcję bliską partiom dialogowym. Takich zresztą miejsc w *Odprawie* jest niewiele.

Naturalność dykcja ta umiała skojarzyć ze szlachetnością. I jest zwięzła, wartka. Z wyjątkiem dialogu Pani Starej z Heleną — obywa się bez dłużyzn, amplifikacyj.

Taka dykcja to przeciwieństwo stylu tragedyj Seneki i rozlicznych jego renesansowych naśladownictw z ich koturnowością i retorycznością, patosem, hiperbolizmem, upodobaniem do efektownych przeciwstawień. A także i wielosłowiem. Najwyraźniej w dziedzinie dykcji Kochanowski się z Seneką radykalnie rozszedł.

Wszyscy krytycy Seneki, nawet ci, którzy znajdują w stylu jego tragedii upodobanie, zgadzają się w jednym. W stylu tym nie ma miejsca na indywidualizację mowy. Wszystkie postaci jego dramatów mówią tym samym językiem, koturnowym, kunsztownym, epigramatycznym. W *Odprawie* partie dialogowe i monologi liczą sobie po odjęciu pieśni chórów niewiele ponad 500 wersów. I na tej niewielkiej przestrzeni znajdujemy pewne próby indywidualizacji mowy. Monolog Kassandry, z jego obsesyjnymi pytaniami i powtórzeniami, ma stylowo kształt inny od reszty tekstu dramatu. Nieco inny jest tu też i profil wiersza z wersami o silnie zaakcentowanym początku⁴⁶. Z innego typu indywidualizacją mowy mamy do czynienia w mowie Iketaona (przytoczonej *verbatim*, a nie zrelacjonowanej tylko przez Posła, tak że w płaszczyźnie stylu Iketaon egzystuje w *Odprawie* na tych samych zasadach co inne *dramatis personae*). Mowa to dosadna, szorstka w wyrazie, operująca zwrotami potocznymi. Trafi się w niej i anakolut, mający tu pełne uzasadnienie artystyczne⁴⁷. „Cała mowa mogłaby ze względu na swój język znaleźć się w komedii” — pisze o niej arcytrafnie Zofia Szmydtowa⁴⁸. I znowu stwierdzić trzeba, że na tego rodzaju stylizację i tego typu akcenty komediowe nie ma miejsca w tragedii Seneki, czy też w tragedii renesansowej, z Seneki się wywodzącej. Nastrój tam jest

⁴⁶ Zob. M. Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*. T. 1. Kraków 1948, s. 227—228.

⁴⁷ Bliżej o tym w *Stylu Jana Kochanowskiego* (Kraków 1932, s. 131—133).

⁴⁸ Z. Szmydtowa, „*Odprawa posłów greckich*”. *Studium morfologiczne*. W: *Poeci i poetyka*. Warszawa 1964, s. 32.

konsekwentnie i stale uroczysty. Postaciom ich nigdy z koturnów zejść nie wolno.

Był natomiast antyczny dramaturg, który w tragediach swych nie bał się akcentów komediowych — Eurypides. Żeby daleko nie sięgać, wystarczy przypomnieć komiczne sceny związane z postacią Heraklesa w jego *Alceście*, tej samej *Alceście*, której pierwsze 84 wersy Kochanowski przełożył. Przełożył prawdopodobnie w związku z pracą nad *Odprawą*.

Styl Eurypidesa charakteryzuje się wielką naturalnością i swobodą dykcji. Na tle tej zasadniczo prostej dykcji odcinają się ustępy, zwłaszcza dłuższe przemowy, o wyraźnie retorycznym zacięciu. Tłumaczy się ich obecność otraskaniem ateńskiej publiczności z wymową sądową. Oczywiście też retoryczne piętno mają pewne utarczki słowne. Zasadniczo jednak jest to dykcja dramatyczna, odznaczająca się dużą naturalnością. Dlatego właśnie mogła ona służyć za wzór stylu komedii, i greckiej Menandra, i łacińskiej Terencjusza⁴⁹.

Na ogół przyjmuje się, że Kochanowski napisał *Odprawę* wierszem nierymowanym, idąc za wzorem *endecasillabo sciolto* tragedii Trissina *Sofonisba*. Trissino należał do tych wyjątkowych pisarzy renesansowych, którzy niewysoko cenili dramat Seneki. W tragedii swej starał się on nawiązać do wzorów greckich, tj. do Eurypidesa. Niektóre chóry jego tragedii również „greckim przyganiają”, jakkolwiek na inny sposób niż Chór III w *Odprawie*: starają się one naśladować budowę stroficzną ody Pindara. Jest więc rzeczą bardzo prawdopodobną, że *Sofonisba*, która cieszyła się we Włoszech dużą popularnością, była dla Kochanowskiego bodźcem do analogicznych polskich eksperymentów wersyfikacyjnych. Ale też tutaj rola tragedii Trissina jako wzoru czy podniety się kończy. W dziedzinie dykcji poetyckiej nie miał on nic Kochanowskiemu do dania. Zachował się egzemplarz *Sofonisby* z uwagami marginesowymi Torquata Tassa, gwałtownie atakującymi styl partii dialogowych tragedii (w przeciwieństwie do chórów, które spotkały się z jego aprobatą). „Wada dykcji, której często brak powagi i szlachetności, jaka przystoi tragedii”, „*sermo pedestris*”, „zwykła płaskość i trywialność”, „to proza, a nie poezja, zwykła wada autora” — oto typowe tu uwagi⁵⁰. Przytwierdzają

⁴⁹ Zob. Lucas, *Euripides and His Influence*, s. 24—27. — G. Murray, *Euripides and His Age*. Wyd. 7. London 1927, s. 203: „*Inside the stiff metrical form the language is clear, simple and direct*”. — A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*. Göttingen 1956, s. 296: „*Wo uns die Sprache des Euripides in den Dialogpartien packt, ist es gerade die Einfachheit der Rede von der die Wirkung ausgeht*”.

⁵⁰ G. Trissino, *La Sofonisba*. Con note di T. Tasso. Wyd. F. Pagliarani. Bologna 1884, s. 6, 7, 10, 11.

im nowsi historycy literatury, zgodnie oceniając język *Sofonisby* jako ciężki i nieudolny ⁵¹.

A tu właśnie, w dziedzinie dykcji poetyckiej, talent Kochanowskiego święci największe swe tryumfy. Ponad głowami Seneki czy Trissina sięgnął on do tragedii greckiej, do Eurypidesa ⁵², i na jego wzór stworzył polską wersję dykcji dramatycznej, która umiała połączyć szlachetność wyrazu, potoczność wiersza z naturalnością wysłowienia i która w granicach tej naturalności zdobyła się na dużą różnorodność. W stylu *Odprawy* stwierdzamy pewne naloty wpływów Seneki. Prawdopodobnie i Seneka przyczynił się do tego, że jest on tak sentencjonalny, chociaż, co trzeba podkreślić, taki styl organicznie wypływa ze struktury postaci, które są funkcjami pewnych postaw polityczno-moralnych i poza tą funkcją nie mają w dramacie swego życia osobistego. W pojedynku słownym Aleksandra z Antenorem posłużył się też Kochanowski jednym z najbardziej wyszukanych chwytów stylowych Seneki, jego efektowną retoryczną stychomytią, jakby demonstrując w ten sposób, że jeśli nie stara się naśladować wypracowanego, retoryczno-patetycznego stylu Seneki, to nie dlatego, że go na takie naśladownictwo nie stać. I tu zresztą, mimo że nałożył sobie trudne rygory, umiał się utrzymać w granicach naturalnej dykcji.

Ta dykcja *Odprawy*, tak szlachetna, naturalna i elastyczna, to była wielka szansa polskiego dramatu poetyckiego. Szansa zmarnowana. Nikt nie podjął tej inicjatywy, podobnie jak nikt przed w. XIX nie wyzyskał twórczo śmiałych, nowatorskich sugestii wersyfikacyjnych wspaniałego Chóru III *Odprawy*, również wywodzących się z greckich natchnień.

Zawdzięcza więc Kochanowski swemu hellenizmowi cenne osiągnięcia artystyczne. I zawdzięcza mu też imponującą niezależność duchową, postawę, w której entuzjazm dla klasyków, intymne współzycie z nimi idzie ręką w rękę ze swobodą śmiałej krytyki.

Słynny jest list Machiavellego do Francesca Vettoriego, w którym pisarz opowiada o swoim życiu we Florencji. Nie jest ono budujące. W dzień, po obiedzie, spędza czas w oberży, gdzie „łajdaczy się” w towarzystwie prostaków: rzeźnika, młynarza, strycharzy. Grają w tryktraka czy inną grę. Stąd klótnie, wyzwiska. Dochodzi i do bójek. Wieczorem wraca do domu i wtedy staje się innym człowiekiem:

⁵¹ Zob. np. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, s. 358. — Podobnie G. Toffanin, *Il Cinquecento*. Wyd. 7. Milano 1965, s. 479: „*I versi sono rigidi e opachi*”.

⁵² Zob. też zestawienie prawdopodobnych zapożyczeń frazeologicznych *Odprawy* z Eurypidesa: T. Sinko, *Literatura grecka*. T. 1, cz. 2. Kraków 1932, s. 359—360.

Wchodzę do mego gabinetu i u wejścia zrzucam tę codzienną odzież, pełną błota i brudu, wkładam suknię królewską i dworską, i tak przyzwóicie ubrany wchodzę do starożytnych dworów starożytnych ludzi, a tam, serdecznie przez nich przyjęty, karmię się tym pożywieniem, które *solum* jest moje i dla którego się urodziłem.

Lektura klasyków nadaje więc sens i godność jego życiu. Ale przy całym kulcie klasyków, jakim list ten dyszy, lektura ich nie jest biernym słuchaniem lekcji mistrzów. Jest dialogiem.

Tam nie wstydzę się rozmawiać z nimi i pytać się ich o racje tego, co czynią, a oni w swej ludzkości odpowiadają mi⁵³.

Kochanowski mógłby się podpisać pod tymi słowami.

⁵³ N. Machiavelli, *Opere*. Wyd. M. Bonfantini. Milano—Napoli 1954, s. 1111 (list z 10 XII 1513).