

Zofia Głombiowska

"In scribendo assequi quod summum est" : Ajschylosowa koncepcja dramatu w "Odprawie posłów greckich"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 70/1, 193-209

1979

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.

II. M A T E R I A Ł Y I N O T A T K I

Pamiętnik Literacki LXX, 1979, z. 1
PL ISSN 0031-0514

ZOFIA GŁOMBIOWSKA

„IN SCRIBENDO ASSEQUI QUOD SUMMUM EST” AJSCHYLOSOWA KONCEPCJA DRAMATU W „ODPRAWIE POSŁÓW GRECKICH”

W *Odprawie posłów greckich* podjął Jan Kochanowski próbę przesczepienia na grunt polski dramatu antycznego — jest to chyba jeden z nielicznych pewników, jakie można sformułować o tym tak kontrowersyjnym utworze. Nie chodzi tu oczywiście o to, że tematem *Odprawy* są losy mitycznej Troi, ale o kształt tego dramatu. Struktura *Odprawy* nie odzwierciedla wprawdzie wszystkich zasad budowy tragedii greckiej — nie wprowadził np. poeta wstępnej pieśni chóru (*parodos*), a usuwając chór ze sceny przed końcem dramatu, zrezygnował także z pieśni wyjścia (*exodos*) — istnieje jednak wiele innych czynników, które zadecydowały o tym, że związek *Odprawy* z tragedią antyczną nie budził nigdy wątpliwości. Wystarczy przypomnieć wersyfikacyjną stronę utworu (wiersz biały), trzy pieśni chóralne, z których jedna według przekonania samego poety „greckim chorom przygania” (list dedykacyjny do Jana Zamoyskiego)¹, prolog w postaci monologu Antenora, *agon* Antenora z Aleksandrem, w dużej części stanowiący stychomytię, dialog Heleny z Panią Starą, który nawiązuje wyraźnie do tradycyjnych scen „*dominatrix*”, przedstawienie przebiegu obrad poprzez relację posła, zasadę prowadzenia rozmowy wyłącznie przez dwóch aktorów przy ewentualnej milczącej obecności dwóch innych, jak w *epeisodion* piątym, zachowanie Arystotelesowskich trzech jedności, przy czym jedność czasu, posunięta aż do granic prawdopodobieństwa, jest jednak przez poetę wyraźnie podkreślana: „Słyszałeś, jako cię dziś posłowie żegnali / I nas wszystkich przy tobie” — mówi do Priama Antenor w *epeisodion* piątym (w. 472—473), za chwilę zaś obaj dowiadują się od rotmistrza o rozpoczęciu działań wojennych, a więc i odprawienie posłów, i pierwsza potyczka z Grekami mają miejsce wyraźnie tego samego dnia.

¹ Wszystkie fragmenty utworów polskich J. Kochanowskiego cytuję według edycji: J. Kochanowski, *Dzieła polskie*. T. 1—2. Opracował J. Krzyżanowski. Wyd. 8. Warszawa 1976.

Już jednak sprawa ustalenia bezpośrednich wzorów Kochanowskiego, wskazanie konkretnych zależności od utworów tragików starożytnych okazała się trudniejsza do uzgodnienia. W poszukiwaniach brano pod uwagę dramaty Sofoklesa, Eurypidesa i Seneki. Przyjrzenie się związkom między *Odprawą* a tragediami Seneki wydawało się konieczne wobec ogromnej popularności rzymskiego dramaturga w dobie renesansu — i poeci, i teoretycy poezji stawiali go przecież na ogół wyżej niż tragików greckich. Ten właśnie kierunek badań podsuwała także biografia Kochanowskiego — wyjeżdżając do Padwy ofiarował poeta Stanisławowi Grzepskiemu egzemplarz dramatów Seneki. I rzeczywiście udało się wykazać wpływ zretoryzowanych tragedii Seneki na konstrukcję agonu Antenora z Aleksandrem i dialogu Heleny z Panią Starą². Stwierdzono także pewną zależność monologu Kasandry w *Odprawie* od monologu Kasandry w *Agamemnonie* Seneki³ i sporo jeszcze innych, drobniejszych zapożyczeń frazeologicznych.

Z kolei myśl o wpływie dramatów Eurypidesa nasunąć musiał dokonany przez Kochanowskiego przekład fragmentu *Alkestis*; tłumaczenie to stanowiło przecież wyraźny dowód zainteresowań poety twórczością tego właśnie tragika greckiego. Przypuszczenia dość łatwo znalazły potwierdzenie w tekstach. Dostrzeżono związek *Odprawy* z dramatem Eurypidesa w szczegółach, np. pierwszą pieśń chóru w *Odprawie* zestawiono z drugim *stasimon* w *Oszalałym Heraklesie*; relację posła ze sprawozdaniem (także z narad) w *Orestesie*; trzecią pieśń chóru z drugim *stasimon* w *Hippolicie*⁴; wskazano nawet pośrednią zależność monologu Kasandry i opowiadania Antenora o śnie Hekabe od nie zachowanej tragedii *Aleksander*⁵. Wpływem tragedii Eurypidesa wyjaśniono też naturalność i prostotę stylu Kochanowskiego, odbiegającą w istocie znacznie od patetycznego, silnie zretoryzowanego stylu Seneki⁶.

Natomiast o zależności *Odprawy* od dramatów Sofoklesa nie mówi się nic bliższego, choć niemal we wszystkich opracowaniach wymienia się przecież i tego tragika jako poetę, którego twórczość wywarła wpływ na dzieło Kochanowskiego. Sprawa staje się mniej ogólnikowa jedynie w sporach o rolę pieśni chóralnych. Jerzy Ziomek np., opierając się zresztą prawdopodobnie na opinii Tadeusza Sinki, twierdzi, że „Kocha-

² W. Weintraub, *Teatr Seneki a struktura „Odprawy posłów greckich”*. W: *Rzecz czarnoleska*. Kraków 1977, s. 322—331.

³ J. Kallenbach, „*Odprawa posłów greckich*” Jana Kochanowskiego, jej wzory i geneza. „*Rozprawy AU*”, Wydział Filologiczny, t. 10 (1884), s. 321—323.

⁴ T. Sinko, wstęp i przypisy (*passim*) w: J. Kochanowski, *Odprawa posłów greckich*. Kraków 1919. BN I 3.

⁵ W. Strzelecki, *Jeszcze jedno źródło „Odprawy” Kochanowskiego*. „*Pamiętnik Literacki*” XXXIX, 1950.

⁶ W. Weintraub, *Hellenizm Kochanowskiego a jego poetyka*. W: *Rzecz czarnoleska*, s. 280 n.

nowski w tym względzie [...] poszedł za praktyką Eurypidesa”⁷. Odmiennego zupełnie zdania jest natomiast Tadeusz Ulewicz, wyraża mianowicie przekonanie, że Kochanowski „chóry swoje powiązał ściśle z akcją utworu, a nawet epizodycznie nadawał im funkcję aktora (w. 84—87, 379—382, 557—558), idąc tutaj za przykładem Sofoklesa, wbrew zaś Eurypidesowi”⁸.

Rezygnując w tej chwili z bardziej umotywowanego rozstrzygnięcia tej spornej kwestii (choć racja zdaje się jednak leżeć po stronie związków z Sofoklesem), trzeba zwrócić uwagę na inny jeszcze problem. Otóż to zestawianie *Odprawy posłów greckich* z dramataми antycznymi doprowadziło, po pierwsze, do przyznania istotniejszego znaczenia wpływom greckim; po drugie — do wykazania stosunkowo dużej samodzielności polskiego poety. Udało się bowiem odszukać albo szczegółowe, drobne zależności, albo dość odległe analogie, np. związek relacji posła w *Odprawie* z relacją gońca w *Orestesie* polega tylko na tym, że obie są sprawozdaniami z narady nad losami bohaterów. Sytuacja wygląda więc pod tym względem trochę podobnie jak w *Trenach*, w których także odnaleziono sporo zależności od tekstów starożytnych, ale jako całość uznano je za dzieło w pełni oryginalne.

Z drugiej jednak strony porównanie *Odprawy* z tragediami greckimi Eurypidesa i Sofoklesa przyniosło niejednokrotnie opinie deprecjonujące w dużym stopniu dzieło Kochanowskiego. Stąd właśnie nazywanie *Odprawy* „ćwiczeniem literackim”, „ćwiczeniem szkolnym”⁹, stąd zarzuty, że Kochanowski nie umiał wydobyć z tematu pierwiastków dramatycznych¹⁰, że akcja jest nikła i niespoista¹¹, że postaci nie mają podbudowy psychologicznej¹², a nawet że poeta nie wprowadził sceny spotkania Menelaosa i Heleny albo przynajmniej Parysa i Heleny¹³, stąd wreszcie traktowanie serio wypowiedzi Kochanowskiego w liście do Zamoyskiego¹⁴. Przy założeniu bowiem, że Kochanowski chciał dorównać psychologizującym dramatom Eurypidesa czy Sofoklesa, musi się dojść do wniosku, że uczynić tego nie zdołał.

⁷ J. Ziomek, *Renesans*. Warszawa 1973, s. 244.

⁸ T. Ulewicz, wstęp w: J. Kochanowski, *Odprawa posłów greckich*. Wyd. 12, przejrane i uzupełnione. Wrocław 1974, s. LXXVIII. BN I 3.

⁹ J. Krzyżanowski, *Historia literatury polskiej*. Warszawa 1939, s. 163. — C. Backvis, „*Odprawa posłów greckich*”. *Tragedia klasyczna i dramat polski*. W: *Szkice o kulturze staropolskiej*. Wybór tekstów i opracowanie: A. Biernacki. Warszawa 1975, s. 101 (przeł. J. Prokop).

¹⁰ Krzyżanowski, *op. cit.*, s. 163. — Weintraub, *Hellenizm Kochanowskiego a jego poetyka*, s. 279.

¹¹ Weintraub, *Hellenizm Kochanowskiego a jego poetyka*, s. 279—280.

¹² Backvis, *op. cit.*, s. 100. — Weintraub, *Hellenizm Kochanowskiego a jego poetyka*, s. 280.

¹³ Backvis, *op. cit.*, s. 100—101.

¹⁴ Weintraub, *Hellenizm Kochanowskiego a jego poetyka*, s. 279. — Backvis, *op. cit.*, s. 116, przypis.

A przecież jednocześnie wszyscy komentatorzy dzieła Kochanowskiego przyznają, że *Odprawa* ma zupełnie inny charakter, że jest tragedią nie o losach jednostki, lecz o losach państwa, że chodzi w niej o problem polityczny, a może raczej moralno-polityczny — choć to uzupełnienie jest właściwie zbędne, Kochanowski bowiem, tak jak Sokrates w Platónskim *Gorgiaszu* (464 B)¹⁵, traktuje politykę jako sztukę dotyczącą duszy. Nie można zatem kształtować oceny *Odprawy posłów greckich* w oparciu o kryteria stosowane do tragedii Sofoklesa czy Eurypidesa.

Wśród siedmiu zachowanych dramatów Sofoklesa nie ma bowiem ani jednego, który nadawałby się do bezpośredniego zestawienia z *Odprawą*, nie ma takiego i wśród siedemnastu tragedii Eurypidesa, choć wyróżnia się w nich nawet grupę dramatów patriotyczno-politycznych (*Heraklidzi*, *Błagalnice*, *Trojanki*, w pewnym sensie *Herakles szalejący*). Może najbardziej wchodziłyby w grę *Trojanki*, ale i ten dramat nie przedstawia losu państwa, lecz los ludzi — Hekabe i wszystkich branek trojańskich, niewinnych ofiar wojny, zepchniętych ze szczytów powodzenia na dno nieszczęścia, i los Greków, którzy zdobyli Ilion, ale odebrany im będzie dzień powrotu, bo upojeni zwycięstwem przekroczyli granice zła. Problem państwa, jego organizacji i polityki, nie mieści się zupełnie w polu widzenia autora. Nie ma wreszcie i wśród dziesięciu tragedii przypisywanych Senecce dramatu, który mógłby stanowić pełniejszą analogię do *Odprawy posłów greckich*.

Natomiast jedną spośród zachowanych tragedii antycznych, dotyczącą bardziej losów państwa niż losów jednostki, jest dramat pierwszego z wielkich tragików greckich, Ajschylosa, pt. *Persowie*. Tragedia wystawiona była w r. 472 p.n.e., w parę lat po słynnych zwycięstwach Greków nad Persami pod Salaminą (480 r. p.n.e.) i pod Platejami (479 r. p.n.e.). I właśnie tematem dramatu jest ta świeżo doznana przez Persów klęska. Akcja tragedii toczy się w Suzach, stolicy Persji. Władca kraju Kserkses, syn Dariusza, jest nieobecny — z ogromnym wojskiem wyruszył na Helladę — niezliczone oddziały żołnierzy i imiona wodzów Kserksesa wylicza chór w *parodos*. W Suzach pozostała Atossa, królowa-matka, żona nieżyjącego już Dariusza, i rada starców, którym Kserkses polecił czuwać nad krajem w czasie swojej nieobecności. Dramat zbudowany jest tak, jak typowe wczesne tragedie Ajschylosa — na scenie nie ma prawie zupełnie akcji.

W *parodos* chór starców wyraża niepokój o los władcy i wojsk perskich, bo od długiego już czasu nie nadchodzą żadne wieści z wyprawy. Jednocześnie wypowiada swą wiarę w potęgę armii, której nikt nie zdoła się oprzeć.

¹⁵ Platon, *Gorgiasz*. Przełożył oraz wstępem, objaśnieniami i ilustracjami opatrzył W. Witwicki. Warszawa 1958, s. 47: „Ponieważ dwa są przedmioty, więc dwie, powiadam, istnieją sztuki. Tę, która duszy dotyczy, nazywam polityką [...]”

W *epeisodion* pierwszym na scenie zjawia się Atossa — kazała jej wyjść z pałacu troska o powodzenie wyprawy, a przede wszystkim troska o syna. Przybycie królowej nie tylko nie łagodzi niepokoju chóru, ale wręcz przeciwnie potęguje znacznie jego obawy, Atossa bowiem opowiada o złowróżbnym śnie (Kserkses zaprzął do rydwanu dwie klójące się siostry, Helladę i Persję; Persja zносиła to spokojnie, Hellada zerwała wędzidła i Kserkses spadł z rydwanu) i o drugim, jeszcze wymowniejszym znaku: gdy szła składać ofiarę, zobaczyła przed ołtarzem Apollina orła ginącego w szponach jastrzębia. Chór radzi zatrwożonej matce złożyć ofiary bogom i ceniom Dariusza, błagać o zyczliwość dla Kserksesa i całej Persji. Na prośbę królowej starcy udzielają jej także paru wyjaśnień o kraju Hellenów — tu właśnie pada słynne zdanie o Ateńczykach: „Nie nazywają się niewolnikami ani poddanymi żadnego męża” (w. 242)¹⁶. Atossa jeszcze nie zdążyła odejść, gdy zjawia się goniec z wieścią o klęsce. Pierwsze jego słowa o zagładzie wojska perskiego: „Zginęło bowiem całe wojsko barbarzyńców” (w. 255) wywołują lament chóru, potem jednak poseł podejmuje swą relację, przerywaną czasem pytaniami Atossy — opowiada obszernie o bitwie pod Salaminą, całkowitym zniszczeniu floty Kserksesa i o trudnym odwrocie nękaney przagnieniem i głodem armii lądowej.

Pierwsze *stasimon* chóru przynosi obrazy rozpaczki kobiet perskich i rozprężenia w kraju, rozpamiętywanie śmierci żołnierzy ginących z rąk greckich lub w morzu, oskarżenia pod adresem Kserksesa.

W *epeisodion* drugim Atossa składa ofiary na grobie Dariusza, chór wzywa zmarłego pieśnią. Zjawia się widmo starego króla. Pyta o powód rozpaczki, chór jednak nie ma odwagi wyjawić nieszczęścia dawnemu władcy, Dariusz dowiaduje się więc o nieudanej wyprawie Kserksesa od Atossy. Wyjaśnia wtedy przyczyny klęski i zapowiada nową, jeszcze straszliwszą, tym razem wojsk lądowych, pozostawionych przez Kserksesa w Beocji (chodzi o bitwę pod Platejami).

W trzecim *stasimon* chór wspomina potęgę Persji pod rządami Dariusza. I wreszcie w ostatnim *epeisodion* przybywa Kserkses — tragedię zamyka *kommos* władcy i chóru.

Na czym polegają podobieństwa między tym dramatem Ajschylosa, wyjątkowym także ze względu na tematykę historyczną, a *Odprawą* Kochanowskiego? Poruszyć by tu można, jak się zdaje, parę problemów. Zaczniemy od sprawy bohatera. W *Odprawie* — zgadzają się co do tego wszyscy chyba komentatorzy — indywidualnego, jednostkowego boha-

¹⁶ Ponieważ z przyczyn technicznych okazało się niemożliwe umieszczenie w artykule cytatów w języku greckim, wszystkie fragmenty z *Persów* podaję we własnym tłumaczeniu, oczywiście prozaicznym, chodziło mi bowiem o jak najdalej idącą wierność w stosunku do oryginału (tak, by czytelnik w razie potrzeby łatwo odnalazł w tekście greckim odpowiednik danego zwrotu), czego istniejące przekłady poetyckie zapewnić nie mogą.

tera nie ma. Nie ma tam postaci, która — by posłużyć się sformułowaną przez Arystotelesa definicją bohatera tragedii (*Poetyka* XIII 4) — doznawałaby zmiany losu, ze szczęścia w nieszczęście, z powodu wielkiego błędu. Takiej właśnie zmiany losu doznaje natomiast cała Troja i oczywiście razem z miastem wszyscy jego mieszkańcy.

W *Persach* indywidualny bohater także nie występuje. Nie jest bowiem bohaterką tragedii Atossa, jedyna postać, która prawie przez cały czas znajduje się na scenie. Nie jest też bohaterem Kserkses — mówi się o nim wprawdzie dużo w dramacie, ale przed oczyma widzów pojawia się on dopiero na końcu sztuki. Fakt ten nie miałby jednak jeszcze decydującego znaczenia. Istotniejsza jest sprawa inna. Postać króla Persów także nie odpowiada w pełni wyżej cytowanej definicji Arystotelesa. Oczywiście przyznać trzeba, że Kserkses doznaje w dramacie nie-małej odmiany losu — wyruszał z Suz na czele ogromnej armii jako mąż równy bogom (w. 80), potem zaś patrzeć musiał na zagładę swych wojsk i po powrocie na pytania rady starców o wodzów wyprawy odpowiadać, że wszyscy zginęli. Ale jak tę zmianę w losach Kserksesa odbiera Atossa? Tak przecież zatroskana o syna, odczułaby najsilniej i najboleśniej jego katastrofę. Tymczasem na początku dramatu, pełna lęku i niepokoju, pociesza się wobec chóru myślą, że nawet w razie klęski Kserkses nie utraci władzy w Persji:

Dobrze [...] wiecie, że gdyby syn mój / rzecz pomyślnie przeprowadził,
stałby się mężem godnym podziwu; / jeśli mu się źle powiedzie, nie potrzebuje
z czynów swoich zdawać państwu sprawy; / ocalony — władać będzie tak
samo tą ziemią. [w. 211—214]

A potem, gdy dowiaduje się, że Kserkses żyje, straszliwa, przygniatająca niepewność zmienia się dla niej w radość („Zapowiedziałeś memu domowi wielką światłość, / dzień jasny po czarnej nocy”, w. 300—301), choć wie już, że armia królewska doznała klęski, a właściwie uległa zagładzie. W odniesieniu do syna pozostaje jej jeszcze tylko jedna troska, by wyjść mu naprzeciw i odziać go w szaty, jakie przystoją władcy. Zupewnie podobnie reaguje także Dariusz.

Ani więc dawny władca Persji, ojciec Kserksesa, ani Atossa nie patrzą na klęskę w wojnie z Grekami jako na tragiczną katastrofę syna. Wszyscy natomiast widzą zagładę potęgi perskiej. Tak właśnie Atossa przedstawia sytuację zjawiającemu się Cieniowi Dariusza: „Rzecz całą usłyszysz, Dariuszu, w krótkiej opowieści: perska potęga została zniszczona, by wyrzec te słowa” (w. 713—714). Dariusz zaś, dowiedziawszy się o zagładzie armii, uznaje dzieło Kserksesa za największą klęskę w dziejach imperium perskiego:

Dokonali zatem [tj. Kserkses i jego doradcy] czynu największego, pamiętnego na zawsze, jaki nigdy jeszcze / nie spustoszył i nie przywiódł do
upadku miasta Suz, / odkąd władca Zeus zezwolił, / by nad całą Azją, stada
owiec żywiącą, jeden mąż / panował, dzierżąc berło jak ster. [w. 759—764]

Nieudaną wyprawę syna do Hellady uważa zmarły władca wyraźnie za cios wymierzony państwu: „I ja wyprawiałem się nieraz z wielkim wojskiem, / lecz nie sprowadziłem na państwo takiego nieszczęścia” (w. 780—781). Wcześniej już także goniec mówił o zniweczeniu perskiej świetności: „O miasta całej Azji, / o ziemio perska, wielka skarbnico bogactw, / jak w jednej kłęsce niszczeje cała / pomyślność, odszedł kwiat Persów poległych” (w. 249—252). I wreszcie w lamentach chóru powraca myśl: „I potęga została złamana” (w. 1035). Chór zresztą maluje w pieśniach i bardziej konkretne obrazy — przedstawia rozpacz matek, ojców i żon; wyludniony, bezbronny kraj; mieszkańców Azji, których nikt już nie zmusi do ukorzenia się przed zachwianą potęgą Persji. A wyprawa niezliczonych, świętych oddziałów Kserksesa jawi mu się teraz jako przerażający pochód ku śmierci, pochód ludzi gnanych tajemniczą koniecznością (*anánke*). Wypowiedzi więc postaci dramatu dość wyraźnie wskazują na prawdziwego bohatera tragedii: jest nim Persja, jak w *Odprawie* Kochanowskiego — Troja. To pierwsza analogia między tymi utworami, dwie inne tkwią w strukturze dramatu.

Na 605 wersów *Odprawy* 198 wypełnia trzecie *epeisodion* relacją posła z obrad nad sprawą wydania Heleny Grekom. Na 1076 wersów sztuki Ajschylosa 278 zajmuje scena z gońcem, scena, a więc nie sama *rhesis angeliké*, ale i przerywające ją wypowiedzi Atosy i chóru. W każdym jednak razie proporcje są dość podobne. Podobnie także ukształtowane zostały przez obu poetów początkowe partie tych scen. W *Odprawie* wysłannik Aleksandra przedstawia się jako „wdzięcznej nowiny poseł” i dodaje zaraz zwięzłą, rzeczową informację:

Posłowie twoi, jako przyjechali,
Tak odjeżdżają, a ty przedsię z nami. [w. 188—189]

Zapytany przez Helenę, wyjaśnia także, iż był świadkiem całego posiedzenia rady królewskiej. I dopiero po takim wstępie zaczyna się obszernie opowiadanie o przebiegu narad. W *Persach* już pierwsze słowa gońca wskazują, że jest on posłem złej nowiny. Od razu także zostaje podana zasadnicza wiadomość: „Zginęło [...] całe wojsko barbarzyńców” (w. 255), a zapewnienie gońca, że był naocznym świadkiem opisywanych wydarzeń, ma tę niesamowitą wieść potwierdzać.

Podkreślając analogię nie można jednak w analizie pominąć istnienia także i pewnej różnicy między relacjami posłów w obu dramatach. W *Persach* po przedstawionej wyżej partii wstępnej, a przed właściwą *rhesis angeliké* następują jeszcze lamenty chóru i trwożne pytania Atosy o życie Kserksesa — rada starców otwarcie daje wyraz swym uczuciom, królowa usiłowała zachować monarszą powściągliwość (pyta ogólnie o poległych wodzów), ale goniec bez trudu odgaduje jej intencje. Wypowiedzi Atosy wprowadza też Ajschylos i w dalszym ciągu opowieści o bitwie pod Salaminą: królowa zadaje pytania lub komentuje

usłyszane wiadomości. Relacja posła w *Odprawie*, inaczej niż w *Persach* i z reguły w tragedii antycznej i renesansowej, nie jest przerywana pytaniami ani komentarzami Heleny czy chóru.

Rhesis angeliké stanowiła w tragedii antycznej pierwiastek właściwie rodzajowo obcy, była elementem epickim, nie dramatycznym. Przerywanie takiej relacji wypowiedziami interlokutora czy chóru miało formalnie zbliżyć ją ku dramatycznemu dialogowi. Istota pozostawała jednak nie zmieniona: wypowiedzi posła nie traciły charakteru narracyjnego, a stawiane mu pytania nie podnosiły nastroju ani tym bardziej nie wprowadzały dramatycznych spięć. Tymczasem u Kochanowskiego partie narracyjne w monologu posła są bardzo niewielkie rozmiarami, poseł zaś, przytaczając w *oratio recta* wypowiedzi mówców, staje się kolejno Priamem, Aleksandrem, Antenorem, Iketaonem. To przecież okazja do wspaniałego opisu aktorskiego — nie tylko tonem głosu, ale i postawą, mimiką, gestem powinien poseł grać te cztery role. Widzowie mogą zatem nie tylko słuchać, ale powinni te cztery postaci na scenie zobaczyć¹⁷.

W gruncie więc rzeczy relacja posła w *Odprawie* jest bardziej udratyzowana niż u Ajschylosa (oczywiście z punktu widzenia formy, bo w *Persach* działała na widza groza przedstawianych wydarzeń). Mistrzostwo polskiego poety ujawnia się nawet w porównaniu z Eurypidesem, którego goniec w *Orestesie* przytacza wypowiedzi mówców w *oratio obliqua*¹⁸. Kochanowski, nie naruszając tradycyjnych zasad budowy tragedii, realizuje zatem z pełnym powodzeniem swą nowatorską koncepcję. I realizuje z pewnością całkiem świadomie. Nie można bowiem przypuścić, że zadecydował o tym przypadek albo wręcz nieporadność poety i wyjaśniać kunsztowności sprawozdania gońca np. nietrafnym wyborem słuchacza¹⁹. Tym bardziej że w *Odprawie* słuchaczami mogli być przecież wyłącznie Helena i chór. To tylko kobiety nie były na radzie, tylko one nie wiedziały o wyniku obrad, tylko one czekały na decyzję. A obszerność i szczegółowość tej przedstawionej Helenie relacji także nie sprzeciwia się zasadom prawdopodobieństwa. Jako żona syna kró-

¹⁷ Ciekawe możliwości sceniczne kryją się także w tym, że nastrój i reakcje Heleny oraz chóru są w kolejnych momentach sprawozdania posła całkowicie sobie przeciwstawne, przy czym ani chór, ani Helena nie chcą swoich przeżyć drugiej stronie odsłonić, co przecież można znowu widzowi pokazać, tylko aktorzy powinni umieć na scenie wymownie milczeć. Zob. Ulewicz, *ed. cit.*, s. LXXX.

¹⁸ Zob. Z. Szmydłowa, „*Odprawa posłów greckich*”. (*Studium morfologiczne*). W: *Poeci i poetyka*. Warszawa 1964, s. 12—13.

¹⁹ Zob. J. Kułtuniakowa, „*Odprawa posłów greckich*” Jana Kochanowskiego wobec tragedii renesansowej. „Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Prace Wydziału Filologicznego”. *Filologia Polska*, nr 4 (1963), s. 87—88, 109. Podobne stanowisko zajmuje autorka także w swej nowszej pracy: J. Abramowska, *Ład i Fortuna. O tragedii renesansowej w Polsce*. Wrocław 1974, s. 43, 50.

lewskiego, Helena zna z pewnością wszystkich dostojników państwowych, chce wiedzieć, kto poparł sprawę Parysa, kto zajął stanowisko przeciwnie, interesować ją mogą nawet sposoby argumentacji zarówno męża jak i innych mówców, oczywiście także i opinia Priama — to wszystko może się jej przydać, pozostanie przecież wśród Trojan, którzy będą na nią patrzeć czy to oczyma Iketaona, czy Antenora. Gdyby więc poecie na tym zależało, bez trudu mógłby parę pytań czy zdań komentujących dorzucić. Najwidoczniej jednak nie chciał po prostu Kochanowski rozrywać tego wspaniałego monologu posła wypowiedziami słuchaczy.

Wróćmy jednak do analogii między tragediami Ajschylosa i Kochanowskiego. Istotniejsza niż obszerność relacji posłów i podobieństwa w ukształtowaniu partii wstępnych jest funkcja tych sprawozdań w obu dramatach — w każdym z nich relacja posła stanowi punkt kulminacyjny²⁰. W *Persach* wieści od Kserksesa oczekiwała Atossa i chór, w *Odprawie* na decyzję czeka chór i Helena. Sprawozdania posłów wyjaśniają sytuację, z dwóch możliwości pozostaje już tylko jedna. W *Persach* — niepokój, przypuszczenia przeradzają się w pewność klęski; w *Odprawie* — po ujawnieniu decyzji rady wiadomo już, że Troja stoi w obliczu wojny. Konflikt zarysowany w prologu został więc rozwiązany. W obu dramatach relacja posła zawiera zatem rozstrzygnięcie postawionego we wstępnych scenach problemu. Cóż wobec tego pozostaje?

W *Persach* — tylko oplakiwanie klęski, przedłużający się lament nie byłby jednak w stanie przyciągnąć uwagi widza. Ajschylos więc stara się nie dopuścić do tego, by nastrój ku końcowi dramatu opadał. Wprowadza Cień Dariusza, który zapowiada klęskę pod Platejami. Okaze się ona jeszcze bardziej tragiczna, zginą tam bowiem wyborowe oddziały armii lądowej Persów. A dopiero w samym zakończeniu, by tę katastrofę Persji urealnić i by raz jeszcze podnieść nastrój, ukazuje poeta postać Kserksesa — króla, którego wojsk już nie ma. Władca Persji staje przed chórem i przed widzami w podartych szatach, z pustym kołczanem w ręku — ten pusty kołczan to symbol złamanej armii i złamanej potęgi²¹. Przedtem widz o tym tylko słyszał, teraz może tę klęskę w osobie króla zobaczyć.

Kochanowski w *Odprawie* w drugiej części dramatu musi się troszczyć nie tyle o utrzymanie nastroju, ile o jego stworzenie. Nie mogło go bowiem wywołać samo przekonanie o nieuniknionej wojnie. Dopiero z kolejnych scen dowiaduje się widz i bohaterowie dramatu, czym będzie ta wojna dla Troi. Monolog Ulissesa zapowiada zwycięstwo Greków („Boże, daj mi z takimi mężmi zawždy czynić!”, w. 409), monolog Menelaosa uświadamia, że bogowie staną po stronie Hellenów, że będzie to wojna

²⁰ O roli sprawozdania posła w *Odprawie* zob. Backvis, *op. cit.*, s. 115—116.

²¹ Pamiętać trzeba przy tym, że w dramacie przeciwstawia się Hellenów, których orężem jest włócznia, i Persję, kraj łuczników, np. w. 85—86, 147—148, 239—240.

zacięta i krwawa. I wreszcie wizja Kasandry przynosi zapowiedź całkowitej zagłady — zniszczenia miasta, śmierci Hektora i Priama, niewoli kobiet, śmierci Polikseny i rozpacz Hekabe, rozpacz tak nieludzkiej, jak nieludzka była jej krzywda. Kasandra jest jednak znana jako wieszczka, której „wszyscy prorocтва / Na wiatr idą” (w. 503—504), wobec tego w dramacie przydaje wagi jej słowom dodatkowa wzmianka o śnie Hekabe. Warto może przypomnieć, że w *Persach* była mowa o śnie *Atossy* — motyw ten jednak wykorzystał Ajschylos w pierwszej części dramatu; to zupełnie zrozumiałe — trzeba było jakoś wywołać i uzasadnić nastrój niepokoju, brak wieści od Kserksesa nie wystarczał. W *Odprawie* tego rodzaju motyw nie był w pierwszych scenach potrzebny, dostatecznie dramatycznymi czynił je *agon* Antenora z Aleksandrem i postać Heleny — niepewnej, rozdwojonej, oczekującej wyroku; przydał się natomiast poecie, jak widać, w drugiej partii utworu. I znowu dlatego, by owe zapowiedzi posłów, wizja bliskiej przyszłości i „sny znikome” zyskały wymiary rzeczywistości, w zakończeniu dramatu pojawiają się postaci rotmistrza i więźnia. Ta straszna wojna już trwa, widz może się o tym naocznie przekonać, ma przed sobą żołnierzy, którzy przed chwilą byli na polu walki²². Tylko na razie jak na ironię w niewoli jest Grek.

W *Persach* więc obie bitwy z Grekami, czyli to, czego nie można było pokazać na scenie, zostały przedstawione w formie relacji posła i wróżby Dariusza. W *Odprawie* także dwóch zdarzeń nie można było wprowadzić na scenę — obrad w sprawie wydania Heleny i klęski Troi — przebieg obrad zreferował więc poseł, a klęskę Troi zapowiedziała wizja Kasandry. Na uwagę zasługuje także kolejność scen. Najpierw *rhesis angeliké*, potem prorocтва i dopiero na końcu możliwość naocznego poznania rzeczywistości. I tylko funkcja tych końcowych scen trochę odmienna — w *Odprawie* tworzą one dopiero nastrój grozy, w *Persach* nie pozwalają, by nastrój złagodniał, ścicha.

Oczywiście przy tych wszystkich analogiach istnieje także sporo różnic między obydwoma dramatami. Nie można było, znając osiągnięcia Sofoklesa i Eurypidesa i znając dramat Seneki, wracać do punktu wyjścia. *Persowie* Ajschylosa to najstarsza (wedle ostatnich odkryć papiirusowych) z zachowanych tragedii greckich. Struktura dramatu Kochanowskiego musiała być bardziej nowoczesna. Dla udowodnienia tej nowoczesności wystarczy przypomnieć ograniczenie roli chóru na korzyść aktorów i doskonały *agon* Antenora z Aleksandrem.

Dokładniejszej analizy domaga się jeszcze problem wymowy ideowej obu dramatów. Można by tu wrócić do cytowanej na początku definicji Arystotelesa — jeśli bohaterem dramatu jest ten, kto doznaje

²² Ostatnie sceny piątego *epeisodion* nie są więc ani uspokojeniem, ani powrotem do politycznego dyskursu, jak twierdzi Kułtuniakowa (*op. cit.*, s. 205). Trafnie dostrzegł ich funkcję Backvis (*op. cit.*, s. 116—118).

zmiany losu ze szczęścia w nieszczęście z powodu wielkiego błędu, to jakież to wielki błąd zaważył na losach Persji i Troi?

W *Persach* odpowiedzialność za katastrofę spada przede wszystkim na Kserksesa — jedynowładcę państwa. W drugiej pieśni chóru Azja oskarża króla: „Cała teraz ziemia Azji jęczy wyludniona: / Kserkses prowadził, *popoi*, / Kserkses wygubił, *totoi*” (w. 548—551). Wina jego to *hybris*, pycha — poważył się zbudować most na Hellesponcie, zmienił przeznaczenie mórz, podniósł więc rękę na władzę Posejdona. Tak właśnie wyjaśnia Dariusz przyczyny klęski chórowi starców:

Syn mój tego dokonał niebacznie z młodzieńczą zuchwałością; / sądził, że święty nurt Hellespontu, boże fale Bosforu powstrzyma jak niewolnika więzami. / I zmienił kształt cieśniny, okowami żelaznymi / objąwszy, i z wielkim wojskiem wielką drogę przebył. / Człowiekiem będąc śmiertelnym, nierozsądnie zamierzył bogów // przewyższyć, nawet Posejdona. [w. 744—750]

Ta sama *hybris* ściąga na lądową armię Kserksesa klęskę pod Platejami, Persowie bowiem w swej pysze nie uszanowali greckich świętości:

Gdzie przyjdzie im doznać największej z klęsk, / zapłaty za pychę i bezbożną hardość. / Przybywszy bowiem do ziemi Hellenów, nie lękali się rabować boskich wizerunków ani palić świątyń, / nie widać już ołtarzy, zbezczeszczone świątynki bóstw / wałą się z posad, zburzone do szczętu. [w. 807—812]

W świecie Ajschylosa istnieje sprawiedliwość — wina pociąga za sobą karę: „Bowiem Zeus, mściciel, potężny sędzia, stoi nad zbyt zuchwałymi myślami” (w. 827—828). A jeśli winę ponosi władca kraju, kara spada nie tylko na niego, lecz i na państwo, może nawet przede wszystkim na państwo — to już wymowa nie poszczególnych fragmentów, ale całego dramatu. *Persowie* Ajschylosa są doskonałą ilustracją do drugiej pieśni chóru w *Odprawie*:

Przełożonych występy miasta zgubiły
I szerokie do gruntu carstwa zniszczyły. [w. 179—180]

Odprowa posłów greckich jest także dramatem o odpowiedzialności za losy państwa. Za katastrofę Troi również ponoszą odpowiedzialność ludzie, tylko ich wina na czym innym polega. Pierwszym błędem jest oczywiście porwanie Heleny przez Parysa, a właściwie przede wszystkim złamanie przez niego prawa gościnności. Antenor w prologu tak ujmuje całą sprawę:

Którą [tj. Helenę] w tych czasach przeszłych Aleksander
Będąc w Grecyjej, gość nieprawie wierny,
Uniół od męża i przez bystre morze
Do trojańskiego miasta przyprowadził. [w. 7—10]

W czasie obrad przedstawia winę Parysa jeszcze wyraźniej:

Aleksander, w Grecyjej gościem w domu będąc
Człowieka przedniejszego, na gościnne prawa
Nie pomniąc, żonę mu wziął i przywłaszczył sobie. [w. 267—269]

Drugim krokiem ku klęsce jest fatalna decyzja Rady, decyzja broniąca niesprawiedliwości („a ja wrócić radzę, / Abychmy ku zelżeniu niesprawiedliwości / nie przydali” — przestrzegał Antenor, w. 275—277).

Wina tych, którzy rządzą w Troi, przede wszystkim więc Priama, nie ogranicza się jednak tylko do błędnego posunięcia w sprawie Heleny²³. Idea bowiem *Odprawy* wyrasta, jak się zdaje, z głoszonej przez Kochanowskiego koncepcji państwa. Nie miejsce tu, by tę teorię szerzej przedstawiać²⁴. Ujmując rzecz najkrócej: Kochanowski uzależnia pomysłowość i w ogóle istnienie państwa od moralnej postawy obywateli, od cnoty po prostu, jeśli posłużyć się określeniem poety. Ale z drugiej strony, ponieważ cnota „z niewczasem / I trudnością przychodzi” (*Satyr*, w. 347—348), a „z przyrodzenia wszyscyśmy ku złości skłonni” (*Wróżki*, w. 269), Kochanowski śladem filozofów antycznych, przede wszystkim chyba Platona, nakłada na państwo obowiązek skierowania obywateli na drogę cnoty. Państwo może tego dokonać różnymi środkami, m. in. poprzez wychowanie rycerskie młodzieży i obudzenie w niej pragnienia sławy, poprzez odpowiedni system nagród i kar, otaczanie czcią i wyróżnianie zaszczytami ludzi reprezentujących cnotę, a ściganie występnych prawem, poprzez wreszcie przykład z góry — sam władca powinien w sobie ukształtować cnotę, bo „poddani za panem zawždy pójda snadnie” (*Satyr*, w. 382). A gdy mimo spełnienia tych wszystkich warunków nie da się wyrobić w obywatelach odpowiedniej postawy, nie pozostaje nic innego, jak „wyuzdanej swawoli nałożyć wędzidla” („*Bacchanti inicit frena licentiae [...]*” — *Oda VI*, w. 15).

Odprawa jest dramatem o państwie, które właśnie nie zrealizowało postulatów tej teorii. Jak bowiem wygląda Troja zarówno w charakterystyce bezpośredniej jak i pośredniej? Troja jest państwem, „gdzie ani prawa ważą, ani sprawiedliwość / Ma miejsca, ale wszystko złotem kupić trzeba!” (w. 384—385). Młodzież, pozbawiona wychowania rycerskiego, oddaje się zbytkom i próżniactwu. Nie liczy się prawda, nie ma poczucia wstydu ani cnoty. Taki obraz Troi przedstawia monolog Ulissesa. W rzeczywistości — naturalnie tej literackiej — jest w Troi paru ludzi cnotliwych. Przede wszystkim Antenor, ale i Eneasza, Pantusa, Tymetes, Lampon i Ukalegon — oni nie dali się „spraktykować” Parysowi, popierają na Radzie stanowisko Antenora. Ale w państwie tym nie ceni się cnoty: Antenor jeszcze przemawiał, Ukalegon już tylko „Ukalegontom mówił” (w. 358). Gdyby cieszyli się miernym, wysłuchano by ich i usłuchano. Nawet zresztą Priam, choć Antenor jest jednym z jego doradców, nie traktuje go tak, jak by „z wieku i urzędu” wypadało — ileż ironii w tym zwrocie „dobry Antenorze” (w. 486), jak

²³ Zob. Backvis, *op. cit.*, s. 102.

²⁴ Zagadnieniu temu zamierzam poświęcić odrębną rozprawę.

niegodny jest zarzut tchórzostwa. Cóż wobec tego dziwić się zapalczywemu Parysowi, który oskarża Antenora o przekupstwo i zdradę. O losach państwa decydują ci, którzy dali się „spraktykować”, stronnicy Aleksandra, ci, którzy ulegli demagogii Iketaona. Sprawdziła się więc myśl jeszcze Homerowa, powoływał się na nią Kochanowski we *Wrózkach*: „źle, gdzie ich wiele rządzi” (w. 435) — w takiej sytuacji łatwo dochodzą do głosu ludzie nierozumni i pozbawieni cnoty.

Troja ma wprowadzić króla, ale jakże daleki jest on od ideału władcy. Nie reprezentuje cnoty i nie mógłby dawać przykładu innym. Bo choć w swej mowie otwierającej obrady powiada: „u mnie pospolitej rzeczy / Powinowactwo większe” (w. 203—204), nie potrafi sam zdecydować, gdzie leży dobro państwa, a przede wszystkim nie o to mu chodzi. Całkiem świadomie ukrywa winę syna, nie stawia sprawy jasno jak Antenor, tylko stwierdza: „Syn mój w Grecyjej żony dostał, nie wiem jako” (w. 206). A potem, gdy przychyła się do opinii większości, powraca do argumentu z mów Parysa i Iketaona: „Helena niechaj w Troi zostanie, aż też nam / Grekowie za Medeą nagrodę uczynią” (w. 371—372) — widać, że mu się to dowodzenie podobało. Nie jest rozumnym władcą, nie widzi, że źle rozstrzygnął; cieszy się, że Helena zostaje, bo tego chciał. Król więc sam nie dorósł do swego zadania, nie stworzył też w państwie warunków do kształtowania się cnoty, nie zadbał przede wszystkim o wychowanie młodzieży, dlatego w monologu Ulissesa poeta podkreśla:

Nie rozumieją ludzie ani się w tym czują,
Jaki to wrzód szkodliwy w rzeczypospolitej
Młódź wszeteczna: [...]. [w. 391—393]

Za winę Parysa ponosi zatem odpowiedzialność państwo, nie spełniło bowiem swego zadania. Stworzyło takie warunki, że mógł się Parys tej winy dopuścić, a potem nie ponieść za nią kary, wręcz przeciwnie, państwo tę jego winę osłania. Wina tragiczna w *Odprawie* polega więc nie tylko na tym, że król wraz z Radą podejmują fałszywą decyzję; wina ta tkwi także w złej organizacji państwa, w braku troski o ukształtowanie moralnej postawy obywateli. Mimo analogii z tragedią Ajschylosa jest więc *Odprawa* w znacznie większym stopniu niż *Persowie* dramatem *de re publica*. Katastrofa Troi wyrasta z winy popełnionej przez władców, ale wina ta wiąże się z istotą państwa, inaczej niż u Ajschylosa, gdzie przecież *hybris* Kserksesa bezpośrednio spraw państwa nie dotyczyła.

W świetle tych rozważań stawiane poecie zarzuty co do słabości intelektualnej dramatu²⁵ nie wydają się słuszne — jakże można wymagać, by Kochanowski w analizie sprężyn poruszających państwem przewyższył myślicieli antycznych tej miary co Platon i współczesnych

²⁵ Zob. Backvis, *op. cit.*, s. 115—116, przypis 50.

mu teoretyków. Przecież i Frycz Modrzewski uzależnia dobro Rzeczypospolitej od trzech czynników — szlachetności obyczajów, działania sądów i sztuki wojennej²⁶.

Pozostaje jeszcze do omówienia rola bogów i rola *fatum* w obu dramatach²⁷. U Ajschylosa, jak to już zresztą było powiedziane, klęski Persów są karą Zeusa za popełnioną przez ludzi *hybris*. W *Odprawie* nie jest może ta sprawa przedstawiona aż tak wyraźnie. Ale myśl o karze bogów pojawia się w mowie Antenora:

Lecz i natenczas, królu (prawda się znać musi),
Nasza niesprawiedliwość do tego upadku
Nas przywiodła, że się i dziś lękać muszę,
Aby to sąd tajemny jakiś boży nie był,
Nam prze niesprawiedliwość zawsze pomstę odnieść
Od Greków. Czego tobie przestrzegać się godzi,
O królu, a tym bardziej, żeś i w pierwszej klęsce
Mało małym nie zginął pokutując za grzech
Ojcowski i postępki mało sprawiedliwy. [w. 294—302]

A więc i tutaj klęska doznana od Greków za panowania króla Laomedonta i nowa klęska, która grozi za zatrzymanie Heleny w Troi, ujmowane są jako kara za winę niesprawiedliwości. Grecy są tylko karzącym mieczem w rękę bogów.

W obu dramatach odnajdujemy także wzmianki o wyroczniach dotyczących losu państwa. W *Odprawie* katastrofę Troi zapowiadał sen Hekabe. Po proroczych wizjach Kasandry przypominają go sobie Priam i Antenor:

bo gdy z tym złym synem,
Aleksandrem, chodziła, mało przed złączeniem
Sniło się jej już na dniu, że miasto dziecięcia
Pochodnią urodziła. [...] [w. 566—569]

Wieszczkowie wykładali, że to dziecię miało
Upad ojczyźnie przynieść; [...] [w. 571—572]

W *Persach* zaś Cień Dariusza mówi o istnieniu jakiejś wyroczni, zapowiadającej katastrofę perskiego imperium:

Feu! szybko nadeszło spełnienie wyroczni, mego syna / Zeus ugodził dokonaniem przeznaczenia. Ja zaś / ufałem, że bogowie wypełnią to kiedyś, po długim czasie. [w. 739—741]

Za rychłe urzeczywistnienie się tragicznej zapowiedzi bogów ponoszą odpowiedzialność ludzie, przyspieszyła je wina Kserksesa, bo „Kie-

²⁶ A. Frycz Modrzewski, *De republica emendanda*, ks. I, rozdz. 3, w. 27—29.

²⁷ Niesłusznie pomijają rolę bogów i przeznaczenia w *Odprawie* Ziomek (*op. cit.*, s. 243) i Kułtuniakowa (*op. cit.*, s. 198—201). Zob. też Abramowska, *op. cit.*, s. 42—43, 54.

dy ktoś się spieszy sam, to bóg będzie z nim współdziałał” (w. 742). W *Odprawie* także ludzie fatalną decyzją umożliwili i przyspieszyli spełnienie się snu Hekabe.

W sumie wykazać więc można sporo analogii w strukturze i wymowie ideowej obu dramatów. Znacznie trudniej zdecydować, czy mamy tu do czynienia z genetyczną zależnością *Odprawy postów greckich* od *Persów* Ajschylosa. Wydaje się jednak, że istnieje pewien czynnik sugerujący tę zależność, czynnik równoważny chyba z tymi, które podsuwały myśl o wpływach Eurypidesa i Seneki. Wprawdzie Ajschylos nie cieszył się popularnością w dobie Odrodzenia, niemniej jednak tragedie jego były parokrotnie wydawane. *Editio princeps*, oparta na odpisie *Kodeksu medycejskiego* (*Mediceus*), pochodzącego z w. X czy XI, ukazała się u Alda w Wenecji w 1518 roku — obejmowała jednak tylko cztery dramaty (*Agamemnona*, *Choefory*, *Eumenidy* i *Blagalnice*). Pełne wydanie wszystkich siedmiu tragedii Ajschylosa, oparte na *Kodeksie medycejskim*, opublikował w 1552 r. Francesco Robortello²⁸. Nie tylko nazwisko wydawcy, ale i data jest uderzająca. Przecież właśnie od połowy 1552 r. bawi w Padwie Kochanowski — czyż można przypuścić, że nie sięgnął do edycji słynnego hellenisty, że nie zapoznał się z tekstem Ajschylosa, że nie zainteresował się bliżej dramatami pierwszego z wielkich tragiczków greckich?

Wydanie Robortella nie zawiera, niestety, żadnego komentarza, z którego można by odtworzyć opinię włoskiego hellenisty o tragediach Ajschylosa, opinię przekazywaną przez niego niewątpliwie padewskim studentom. Musimy wobec tego poprzestać na zwięzłych uwagach zawartych w dedykacyjnej przedmowie do edycji. Warto może zacytować parę zdań:

Nam cum ego primus omnium scriptis commentariis in poetice Aristotelis eam artem, quae fere desiderat esse in usu, in lucem revocassem, ut iam cognosci posset, quo artificio veterum poemata constarent, meum quoque esse putavi sedulo efficere, ut Aeschylus tragoediae, quae ad hanc usque aetatem obsoletae ac culpa librorum foedatae iacuerunt, nitore suo pristino illustratae venustiores in hominum manus venirent. Quae vero (malum) seu calamitas, seu vis, et iniuria, haec tantum potuit, ut cum reliqui duo Tragoediarum scriptores, Sophocles et Euripides legerentur, hic qui illos si non artificio usquequaque saltem dignitate et aetate antea incultus et neglectus iaceret? De Aeschylus enim illud vere affirmare posse mihi videor: et si in eo ars non ita perfecta extat, quod eos aetate precesserit, apparere tamen in illius scriptis omnium ornamentorum notas quasdam et artificii totus [!] delineamenta, ad quorum imitationem cum illi sese applicarent, facile potuerunt in scribendo assequi quod summum est²⁹.

²⁸ *Aeschylus Tragoediae septem*. A. F. Robortello Utinensi nunc primum ex manuscriptis libris ab infinitis erratis expurgatae ac suis metris restituta. Venetiis, apud Gualterium Scottum, MDLII, k. A2v, A3.

²⁹ „Gdy ja bowiem pierwszy ze wszystkich, przez napisanie komentarzy do poetyki Arystotelesa, tę sztukę, która prawie przestała być w użyciu, wydobyłem

Jest to, jak widać, ocena spokojnie wyważona, wolna od przesady w zachwycie, pełna uznania dla osiągnięć Sofoklesa i Eurypidesa, ale też i pełna podziwu dla najstarszego greckiego tragika. Młody poeta mógł w tych zdaniach padewskiego profesora znaleźć wspaniałą wskazówkę dla własnej drogi twórczej — naśladować dzieło Ajschylosa, jak czynili to niegdyś Sofokles i Eurypides, by dojść ku pełnej doskonałości: „*in scribendo assequi quod summum est*”.

Tak więc podobieństwa w strukturze i wymowie ideowej obu dramatów, data pierwszego pełnego wydania tragedii Ajschylosa, nazwisko edytora, zawarte w przedmowie nader ciekawe sformułowanie o naśladowaniu dramatów Ajschylosa — wszystko to zdaje się przemawiać za istnieniem między *Persami* a *Odprawą posłów greckich* związków nie tylko w płaszczyźnie analogii, ale i w płaszczyźnie genetycznej.

Nawet jednak stwierdzenie tej zależności, jak i wszystkich innych związków *Odprawy* z tragedią antyczną, nie przekreśla samodzielności dramatu Kochanowskiego³⁰. *Odprawa* bowiem nie jest zwykłą przeróbką żadnego z dzieł starożytnych, w tym także i *Persów*, jest natomiast jeszcze jednym nowym ucieleśnieniem antycznej koncepcji tragedii. Jak próbowano to w niniejszym artykule wykazać, szczególnie zbliża się ku najstarszej, zrealizowanej w *Persach* koncepcji Ajschylosa, ale koncepcja ta ulega u Kochanowskiego znacznej modyfikacji — *Odprawa* jest bardziej u dramatyżowana i bardziej *de re publica*. To właśnie tak, jak zdawał się radzić Robortello — podstawą ma być dzieło Ajschylosa, naśladować je trzeba jednak w taki sposób, by posunąć na przód dokonania mistrza.

Jeśli do tego osiągnięcia polskiego poety dodamy bogactwo i oryginalność miar wierszowych, doskonale dostosowanie języka i stylu wypowiedzi do osób, a nawet do sytuacji, w których głos zabierają (por. np. mowę Antenora na radzie z fragmentem jego wypowiedzi w *epeiso-*

na światło dzienne, by wreszcie można było się dowiedzieć, na jakiej teorii opierały się dzieła poetyckie dawnych [tj. starożytnych] autorów, uznałem także za swój obowiązek dołożyć usilnych starań, by tragedie Ajschylosa, które aż do tego czasu leżały zniszczone i z winy kopistów zepsute, dotarły do rąk ludzkich, dawną swą świetnością i powabem ozdobione. Jakaż zaiste czy to klęska, czy przemoc i krzywda mogła tego dokonać, by podczas gdy dwaj pozostali tragediopisarze, Sofokles i Eurypides, byli czytani, ten, który ich jeśli nie zawsze kunstem, to przynajmniej powagą przewyższa i w czasie wyprzedza, leżał zaniedbany i zlekceważony?

Wydaje się bowiem, że o Ajschylosie to mogę stwierdzić stanowczo: jeśli nawet nie wyróżnia się u niego tak doskonała sztuka, ponieważ ich w czasie poprzedzał, to jednak widoczne są w jego dziełach jakieś oznaki wszelkich piękności i zarysy pełnego kunstu, do których naśladowania gdy tamci przystąpili, łatwo mogli w twórczości osiągnąć to, co jest najdoskonalszego”.

³⁰ O samodzielności, a jednocześnie o wysokiej wartości *Odprawy* w porównaniu z renesansową tragedią typu antycznego zob. Ulewicz, *ed. cit.*, s. LXII, LXVI—LXVIII.

dion piątym, w. 480—485, gdzie wobec zagrożenia wojennego przybiera styl wodza wydającego rozkazy), znakomite ukształtowanie mów w ramach relacji posła (mogą się mierzyć z mowami w *Iliadzie* i *Odysei* oraz w *Metamorfozach* Owidiusza) czy wreszcie zdumiewającą umiejętność połączenia erudycyjnej aluzji z prostotą, a czasem także i z najwyższym akordem patosu, jak w zakończeniu monologu Kasandry („Matko, ty dziatek / Swoich płakać nie będziesz, ale wyć będziesz!”, w. 555—556) — by wymienić tylko niektóre z piękności *Odprawy* — to przyznać trzeba, że zawdzięczamy Kochanowskiemu dzieło niepowседневnej miary.