

Janina Kołtuniakowa

"Odprawa posłów greckich", Jan Kochanowski, opracował Tadeusz Ulewicz,
Wrocław-Warszawa-Kraków 1962,
wydanie dziesiąte, zupełnie zmienione, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich - Wydawnictwo,
Biblioteka Narodowa... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 55/3, 227-232

1964

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.

III. RECENZJE I PRZEGLĄDY

Jan Kochanowski, ODPRAWA POSŁÓW GRECKICH. Opracował Tadeusz Ulewicz. Wydanie dziesiąte, zupełnie zmienione. Wrocław—Warszawa—Kraków (1962). Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo, s. C, 66, 2 nlb. „Biblioteka Narodowa”. Seria I, nr 3.

Fakt nowego wydania *Odprawy posłów greckich* w serii „Biblioteka Narodowa” należy odnotować z głębokim zadowoleniem. Mimo że poprzednie wydanie, Tadeusza Sinki, zawiera wiele ciągle jeszcze nieprzebrzmiałych wartości naukowych, to jednak zostało ono opracowane 40 lat temu. Zarówno świeże spojrzenie na utwór, jak spopularyzowanie dorobku badawczego ostatniego okresu stało się więc palącą potrzebą.

Obydwa te zadania spełnia wydanie Tadeusza Ulewicza. Obszerny, stustronicowy wstęp — takie wstępy-rozprawki stają się już niemal regułą w najnowszych tomikach „Biblioteki” — zawiera obfite informacje o dramacie i teatrze europejskim epoki Renesansu, rozważania na temat genezy i chronologii *Odprawy*, rozdział omawiający inscenizację jazdowską (ten właśnie zakres badań pojawia się jako *novum* dopiero w powojennych pracach teatrolologicznych), analizę historyczno-literacką utworu z omówieniem jego ciekawej wersyfikacji, wreszcie wysoką ocenę dramatu na tle współczesnej mu produkcji polskiej i europejskiej.

Szczególnie starannie opracował Ulewicz swoją próbę rozwiązania problemu „genezy i chronologii” utworu. Niestety, wydaje się, że zaproponowane przezeń przesunięcie czasu powstania *Odprawy* na okres dworski, na połowę lat sześćdziesiątych, pozostaje w dalszym ciągu nieudowodnioną hipotezą.

Ulewicz argumentuje: 1) lata 1564—1566 są okresem szczególnego nasilenia zainteresowań greckich Kochanowskiego; 2) problematyka ideowo-polityczna *Odprawy* wykazuje zbieżności z problematyką *Satyra* i klimatem walk egzekucyjnych; 3) w kole przyjaciół dworskich Kochanowskiego w tych latach można obserwować zainteresowania dramatem antycznym, na ten czas przypadają wykłady Stanisława Grzepskiego o tragedii starożytnej; 4) w kształcie poetyckim tragedii widoczna jest świeżość włoskich doświadczeń teatralnych autora. Wreszcie argument negatywny: okres czarnoleski jako czas powstania *Odprawy* „odpada sam przez się”, ponieważ społeczeństwo szlachecko-ziemiańskie, z jakim związał się Kochanowski w tym czasie, „obce było zagadnieniom teatru i dramatu humanistycznego” (s. XLII).

Rozpatrzmy kontrargumenty w tej samej kolejności.

ad 1. Ulewicz wymienia tu obok *Fenomenów* i współpracy edytorskiej z Nideckim przekład *Alkestis* i *Monomachię*, a więc utwory, które są wprawdzie tematycznie lub gatunkowo silnie spokrewnione z *Odprawą*, ale których chronologii nie potrafimy ustalić. „Rozległa a konsekwentna lektura” z zakresu literatury greckiej nie da się chyba żadną miarą ograniczyć do tych lat.

ad 2. Zbieżności z *Satyrem* rzeczywiście istnieją, ale obok nich są zbieżności z *Wrózkami*. Autor wstępu przeczy sobie pisząc w związku z tym o „charakterystycznej dla poety konsekwencji poglądów oraz zainteresowań politycznych” (s. XLVII). Albo przyjmijmy, że Kochanowski był konsekwentny, ale wtedy wolno nam także sądzić, że wynikiem tej konsekwencji może być i *Odprawa* napisana choćby w r. 1577, albo zaprzeczmy istnieniu owej konsekwencji, a *Wrózki* przenieśmy także w głąb lat sześćdziesiątych.

ad 3. Można by tu przeciwstawić wspomniany i przez Ulewicza fakt, że wszystkie (poza tłumaczeniem *Troas*) próby stworzenia polskiego dramatu typu antycznego powstały w kręgu Zamoyskiego. Nie można wykluczyć jakiejś sugestii mecenasa, dotyczącej gatunku właśnie, a nie problematyki, także w związku z *Odprawą*, która jest pierwszą próbą tego typu.

ad 4. Owa „świeżość” doświadczeń włoskich jest pojęciem zupełnie niewymiernym i zahacza o niebezpieczną sferę psychologii twórczości, w odniesieniu do Kochanowskiego zupełnie nie opracowaną i chyba niewiele obiecującą. Sam Ulewicz wspomina zresztą o obecności pewnych motywów „trojańskich” we wczesnej twórczości Kochanowskiego, pisząc słusznie, że owe czynniki „działać czy fermentować mogły [...] przez całe lata” (s. LXIX). Dlaczegoż to podobnie „działać i fermentować” nie miałyby doświadczenia z podróży włoskich? Studia porównawcze nad tragedią renesansową pozwalają stwierdzić, że *Odprawa*, chociaż wykorzystuje także współcześnie wypracowane konwencje gatunku, a w niektórych punktach ściśle odpowiada wskazówkom poetyk, jest równocześnie zupełnie różna w ogólnej koncepcji. Szczególnie daleko odbiega właśnie od współczesnej tragedii włoskiej zarówno w odrębnym ujęciu tragizmu (zlekceważenie *atrocitas*), jak w pominięciu tendencji do zwiększania roli akcji i najogólniej pojętej widowiskowości. Dramat Kochanowskiego bliższy jest już niektórym tragediom łańskim (Muret, Buchanan), a co dziwniejsze — francuskim (Garnier), których Kochanowski prawdopodobnie nie znał, i angielskim (*Gorboduc*), których nie znał na pewno.

Również ostatni z przytoczonych argumentów Ulewicza musi wzbudzić dyskusję. Autor stanowczo przecenia znaczenie czynników biograficznych. Sławetna przemiana dworzanina w ziemianina nie znaczy przecież, że w Czarnolesie mogła powstać już tylko *Sobótka*. Wreszcie przeczą Ulewiczowi same fakty: nawet jeżeli *Odprawa* powstała wcześniej, to wystawienia doczekała się nie na dworze, lecz dopiero w Jazdowie w roku 1578.

Zastrzeżenia budzi także koncepcja interpretacyjna przyjęta przez wydawcę. Ulewicz słusznie raz jeszcze odrzuca ujęcie *Odprawy* jako utworu doraźnie aktualnego, ujęcie zresztą w nowszej literaturze przedmiotu już przewyciężone (Sinko, Bronisław Nadolski). Takich funkcji nie spełnia dramat Kochanowskiego ani w stosunku do wojny moskiewskiej, ani do żadnego konkretnego momentu historycznego. Słusznie też autor wstępu podaje w wątpliwość dawne przypuszczenie o „dopisaniu” pointy. Linia postępowania Antenora, który najpierw przestrzega przed wojną, a potem, w momencie kiedy stała się ona nieuchronna, nawołuje do skutecznej obrony — nie zawiera sprzeczności. Jego ostatnia kwestia nie jest także — jak to dawniej ujmowano — wezwaniem do niesprawiedliwej wojny zaborczej, ale mieści się w renesansowej koncepcji *defensio utilis*, wojny prewencyjnej, zalecanej np. przez Modrzewskiego, i bynajmniej nie wykracza poza ówczesne pojęcia o *bellum iustum*.

Idea moralno-polityczna *Odprawy* wykazuje pewną ogólność, czy nawet ogólnikowość, jest echem poglądów poety wyrażonych gdzie indziej konkretniej (*Satyr*, *Wrózki*, *Pieśni* II, 5) i motywów powtarzających się wielokrotnie w XVI-wiecznej

literaturze politycznej (por. niedawne zestawienie Claude Backvisa¹). Sam motyw groźby upadku państwa jako następstwa społecznych występków obywateli to popularny, w dużym stopniu zneutralizowany ideowo *topos* występujący u różnych autorów, od Janickiego i Orzechowskiego po Skargę. *Odprawa* stanowi dla Kochanowskiego, a może i dla Renesansu polskiego w ogóle, pewnego rodzaju syntezę myśli o polityce i moralności, i dzięki temu osiąga walor uogólnienia przekraczającego granicę epoki.

Ta idea polityczna jest czynnikiem w *Odprawie* nadrzędnym, organizującym cały materiał literacki, decydującym o strukturze utworu. Dostatecznie wyraźnego podkreślenia tego faktu zabrakło w interpretacji Ulewicza, który przesuwając punkt ciężkości na zagadnienie postaci, doszukując się tutaj właśnie szczególnych wartości. To prawda, że Kochanowski dba o prawdopodobieństwo psychologiczne, że budując postacie z materiału tradycyjnego, czasem nawet je „pogłębia” (Helena). Jednocześnie jednak *Odprawa* jako tragedia psychologiczna musiałaby się spotkać z poważnymi — podnoszonymi zresztą dawniej — zarzutami, z których najważniejszy mówi o braku bohatera. Nie jest nim Parys, pokazany nawet nie jako sprawca zła (praworządna, a fatalna w skutkach decyzję podejmuje przeciw radą), lecz tylko jako twórca „sytuacji probierczej”. Wystąpienie Heleny jest epizodem służącym zaprzeczeniu racji Aleksandra (Helena nie jest w Troi szczęśliwa, miłość tych dwojga nie stanowi wartości, którą by można przeciwstawić racji patriotycznej). Antenor, który wyrasta z konwencjonalnej postaci *consigliere*'a, to przekazujący słuszne poglądy, pozbawiony samodzielnego życia rezoner. Każda z tych osób ma dane, aby stać się bohaterem tragicznym, przeżywającym konflikt i dokonującym wyboru, ale są to dane potencjalne tylko, nie wykorzystane przez autora. Wydaje się, że nie wykorzystane celowo. Kochanowski eliminuje elementy osobistych konfliktów i prywatnych przeżyć postaci, aby tym mocniej podkreślić konflikt i wybór zbiorowy. Dodajmy, że takie rozwiązanie nie znajduje precedensu w żadnej innej tragedii renesansowej. Problematyka polityczna: konflikt zbudowany na starciu interesu prywatnego i publicznego — nie jest tu rzadkością. Zawsze jednak (u Aretina, Garniera czy Nortona i Sackville'a) akcent jest w równej mierze położony na osobiste przeżycia bohaterów, ich tragizm towarzyszy, a czasem nierozdzielnie spleta się z tragizmem zbiorowości.

Również wątpliwa jest kilkakrotnie formułowana przez Ulewicza teza o rzekomym wpływie *Odprawy* na późniejszą polską produkcję dramatyczną, o stworzeniu przez Kochanowskiego pewnego rodzaju szkoły w tym zakresie, podobnie jak w zakresie liryki. Jednak ani *Admetus rex*, ani podobieństwo chórów w *Komedii rybałtowskiej nowej*, ani podnoszone przez Ulewicza pojawienie się po *Odprawie* serii prób przeniesienia na grunt polski gatunków dramatu antycznego — nie jest tu dostatecznym dowodem. *Odprawa* otwiera wprawdzie dzieje polskiego dramatu politycznego, które po długiej przerwie notują takie ciekawe zjawiska, jak polityczna komedia Oświecenia, dramat romantyczny czy *Wesele*. Nikt jednak nie próbował naśladować struktury *Odprawy*, która przy całej swojej oryginalności i konsekwencji, a może właśnie dzięki nim, była niepowtarzalna.

Pozostaje parę spraw drobniejszych.

Ulewicz omawiając mimochodem różnice między Locherowym *Iudicium Paris* a jego polską przeróbką, sprowadza je do dwóch podstawowych zjawisk: do zeswajszczenia nazw i do anachronizmów (s. XII—XIII). Oba te zjawiska można

¹ C. Backvis, *Le renvoi des ambassadeurs grecs. Tragédie classique et drame polonais*. „Annuaire de L'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves”, t. 11 (Bruxelles 1951), s. 43—44.

podporządkować jednej i tej samej tendencji anachronistycznej, typowej zresztą w ogóle dla sztuki i myślenia historycznego w okresie Renesansu, a nawet — choć nie w tak prymitywnej formie — w w. XVII (tragedia Corneille'owska). Chodzi o patrzeć na realia odległych wydarzeń w kategoriach współczesności. Zjawisko to występuje i w *Odprawie*, służąc tu znakomicie konkretyzacji płaszczyzny uogólnienia, przerzucając pomost pomiędzy Troją a XVI-wieczną Polską. Jest to zresztą zjawisko o wiele bardziej uderzające dla nas, niż było dla współczesnego widza czy czytelnika. W przeróbce *Sądu Parysa* widoczna jest natomiast inna — precoczona przez Ulewicza — tendencja, którą można sprowadzić do wyraźnego, choć przeprowadzonego prymitywnymi środkami, „uteatralnienia”. Należy tu zwiększenie ruchu scenicznego: dodane przez tłumacza efektowne sceny pojedynku czy tańca. Nie tendencji anachronistycznej, a właśnie „teatralizującej” trzeba też przyporządkować epilog — typowy dla popularnych utworów scenicznych tego czasu apel do widzów.

W związku z *Sądem Parysa* warto sprostować jeszcze jedno nieporozumienie. Snując domysły na temat kostiumów postaci *Odprawy* użytych podczas premiery jazdowskiej Ulewicz przypuszcza, że Parys i Helena mogli występować w strojach włoskich, „tak jak to później widzimy w *Tragedyi o polskim Scylurusie*” (s. LXI). Przypuszczenie to jest chyba echem poglądów Stanisława Windakiewicza², który podobne analogie przeprowadzał między kostiumem bohatera Jurkowskiego, zjawiającego się, według didaskaliów autora, „po włosku albo po niemiecku z cytharą”, a kostiumem postaci tytułowej *Sądu Parysa*. Analogie te w obu wypadkach są chyba nieuprawnione, bo ów Parys z moralitetu Jurkowskiego nie ma poza charakterem i imieniem, które występuje tu w funkcji peryfrastycznej, symbolizując ów charakter, nic wspólnego z mitologicznym czy pseudohistorycznym bohaterem *Sądu Parysa* i *Odprawy*.

Na stronie XX Ulewicz pisze o „inteligencji twórczej”, które to określenie w odniesieniu do w. XVI jest anachronizmem. Pojęcie „inteligencji” jako warstwy społecznej zaczyna mieć sens najwcześniej w okresie Oświecenia. Byłby to drobiazg, gdyby nie to, że autor wstępu zdaje się mieć w ogóle skłonność do przeceniania znaczenia czynnika biograficznego i czynnika kondycji społecznej w twórczości literackiej.

Jeszcze małe potknięcie erudycyjne: nie tragedia, jak pisze Ulewicz, ale epika stanowi koronę hierarchii gatunków literackich u większości renesansowych teoretyków (Trissino, Vida, Rapin).

Niestety, omyłki wkradły się także do samego tekstu, co jest tym przykrejsze, że mamy do czynienia z utworem dobrze znanym, a nie po raz pierwszy wydobytym ze starego druku czy rękopisu.

Szczególnie przykre są w tych warunkach przestawki wyrazów wbrew podobnie pierwodruku i wcześniejszym, poprawniejszym wydaniom. I tak w. 79 brzmi u Ulewicza:

I ojczyznę zawodzą w ostatnie trudności.

— zamiast:

I ojczyznę w ostatnie zawodzą trudności.

Wiadomo, że inwersja jest w *Odprawie* zjawiskiem częstym, zwłaszcza w partiach chórowych, przywracanie normalnego szyku nie ma więc najmniejszych pod-

² S. Windakiewicz, *Teatr ludowy w dawnej Polsce*. Kraków 1904, s. 5.

staw. Ze zresztą nie taka, choćby niesłuszna zasada, ale zwykle niedopatrzenie stanowi tu przyczynę zmian, świadczą inne przykłady. I tak w podobiznie pierwodruku w. 253—254 brzmią:

Hezjona pamiętać musi, siostra twoja
A moja ciotka, która do tej doby

— co Ulewicz zmienia na: „a ciotka moja”.

Podobnie w. 328:

o sobie niechaj dzierży, żeby tak był groźny

— u Ulewicza brzmi:

O sobie niechaj dzierży, żeby był tak groźny,

Niektóre zmiany łamią regularność sylabowca. I tak w. 598—599:

Albo sny białogłowskie, ale wszyscy przedsię
w jeden cel przedsię biją. Jutro co naraniej

— Ulewicz niesłusznie poprawia na:

Albo sny białogłowskie! Ale wszyscy przedsię
W jeden cel biją... Jutro, co naraniej,

Podobny skutek ma zmiana wprowadzona w w. 605:

Radźmy, jak o kogo bić lepiej niż go czekać.

— Ulewicz daje tu lekcję:

Radźmy, jak kogo bić: lepiej niż go czekać!

Wiersz i tak załamany rytmicznie przez oksytoniczną średniówkę, chyba zresztą celowo użytą dla podkreślenia logicznie ważnego wyrazu „bić”, doznaje przez interwencję wydawcy dodatkowego i już bezcelowego okaleczenia.

Nieuzasadniona także jest poprawka Ulewicza w w. 502, brzmiącym u niego:

Który wieszczego ducha dawszy, nie dałeś

Lekcja pierwodruku „której” była równie sensowna („mię [...] której”).

Dodajmy, że żadna z wymienionych powyżej zmian nie została uzasadniona, czy choćby odnotowana w przypisie.

Wydawca nie jest konsekwentny w zachowywaniu osobliwostek fonetycznych pierwodruku. Zachowuje np. formę „niżli” (w. 38), a zmienia „lża” na „lza” (w. 369, 500). Niepotrzebna chyba także modernizacja wyrazu „prętki” na „prędkie” (w. 218, 437, 536, 539) obok „pręczej”. Nieuzasadniona jest mimo odmiany obu członów wyrazu pisownia „białym głowom” (w. 159) obok „białogłowa” (w. 494), który to wyraz wydawca pisze razem.

Ulewicz wprowadza zupełnie nową, odbiegającą od wydań Sinki czy Krzyżanowskiego, interpunkcję. Ogólnie charakteryzuje się ona większym urozmaiceniem znaków. Zamiast kropki i przecinka więcej tu myślników i wielokropków, na ogół uzasadnionych emocjonalnym charakterem dialogów. Zastrzeżenia budzi jednak

nadużywanie dwukropka. Gdyby wydawca sam nie był autorem artykułu o interpunkcji staropolskiej, gdzie stwierdził przecież, że „s e n s z n a k ó w przestankowania szesnastowiecznej polszczyzny [...] nie p o k r y w a s i ę z ich sensem i znaczeniem dzisiejszym, a raczej pokrywa się z nim tylko c z ę ś c i o w o”³, można by sądzić, że się tu zasugerował interpunkcją pierwodruku. Takie niesłusznie pozostawione dwukropki występują np. w w. 6, 26, 63, 154, 172, 174, 191, 217, 254, 296, 317, 333, 345, 415, 420, 476, 484, 500, 503, 541, 570, 572, 600, 604, 605, a w w. 293, 308, 388, 533, 581 zastępują także inne znaki przestankowe pierwodruku.

Popularnonaukowy charakter wydania i tradycja „Biblioteki Narodowej” wyznacza typ szczególnie dokładnego, obszernego komentarza. W trosce o zrozumiałość tekstu obarcza go jednak często balastem objaśnień niepotrzebnych, które drażnią zamiast ułatwiać, nie pozostawiają niczego domyślności czytelnika. Przeciwno dobrej rozumianej ekonomii grzeszy i komentarz Ulewicza.

Można by śmiało opuścić pewne objaśnienia interpretujące i streszczające tekst, np. przypisy do w.: 378, 401, 451. Dotyczy to również niektórych objaśnień słownikowych: zwrot Heleny „mój Panie” (w. 114) nie wymaga tłumaczenia na „mój Boże”, a zwrotu „z jaką twarzą” (w. 100), możemy użyć dzisiaj z równym powodzeniem, co „z jakim czołem”. Określenie „nieszczęśliwa wróżba” (w. 516) jest również ciągle używane.

Zrywając z erudycyjnym nieco i — zwłaszcza w pierwszych wydaniach — „wpływologicznym” komentarzem Sinki, który odsyłał w wypadku reminiscencji antycznych do konkretnego wiersza konkretnego utworu, Ulewicz ucieka się w takich wypadkach do nic nie mówiących ogólników (np. objaśnienie do wiersza 121). Nie jest chyba słuszne rozszerzanie wiedzy o bohaterach na podstawie innych wersji mitu, *nota bene* właśnie bez wskazywania o jakie — sprzeczne przecież czasem — wersje chodzi (np. w objaśnieniu do w. 101). Wiadomo, że w Eurypidesa *Helenie* czy u Diona z Prusy żona Menelausa jest osobą cnotliwą, a u Diktysa Antenor okazuje się zdrajcą.

Czasem objaśnienie słownikowe wręcz myli czytelnika, nasuwając znaczenie zbyt wąskie i nie mające zastosowania w tekście staropolskim. I tak przypis do w. 90 brzmi: „wczas (stp.) — dziś: wczasy, beztrudnie używanie życia”. Rzadkie formy fleksyjne staropolskie należałoby skomentować przy użyciu ściślejszych terminów gramatycznych. Objaśnienie na s. 6 brzmi: „poseł Parysów (końcówka stp.) — poseł Parysa”; a objaśnienie do w. 595: „Menelaów (stp. końcówka) — Menelausa”. Chciałoby się przeczytać, że chodzi tu nie, jakby można przypuszczać, o dopełniacz l. poj. od Parys, Menelaus, ale o mianownik przymiotnika Parysowy, Menelaowy w formie rzeczownikowej. Przecież -ów jest tu przyrostkiem, nie końcówką. Podobnie w. 566 wymaga objaśnienia formy fleksyjnej, nie tylko znaczenia.

Wytknięte tu pomyłki nie powinny umniejszać wartości edycji. Poprawienie ich będzie zapewne rzeczą aktualną w następnych wydaniach, które wobec wyczerpania pierwszego nakładu niezawodnie nastąpią.

Janina Kułtuniakowa

³ T. Ulewicz, *Jak wydawać poetów Renesansu*. „Pamiętnik Literacki”, 1954, z. 2, s. 517.