

Radosław Rusnak

Seneka - Kochanowski, Kochanowski - Seneka

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 99/3, 35-55

2008

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.

RADOSŁAW RUSNAK
(Uniwersytet Wrocławski)

SENEKA – KOCHANOWSKI, KOCHANOWSKI – SENEKA

Tematem niniejszego studium jest wskazanie sieci literackich powiązań łączących naszego najwybitniejszego poetę doby staropolskiej i wielkiego tragika czasów wczesnego Cesarstwa, częściej wszakże kojarzonego ze stoicką moralistyką i burzliwą karierą polityczną, jaką przypieczętować mu przyszło samobójczą śmiercią¹. Znaczenie Seneki dla poetyckiego wzrostu Jana z Czarnolasu nie dorównuje z pewnością pozycji, jaką w tej mierze zajmują chociażby autorzy epoki augustowskiej, ale i tak pokusa pełnego uwydatnienia tej kwestii, a zarazem uzupełnienia poprzednich spostrzeżeń, okazała się zbyt silna, by jej nie ulec. I taka też jest geneza prezentowanego tu szkicu, nie pretendującego jednakże do miana kompletnego, skupia się on bowiem na wskaźnikach najbardziej wyrazistych i rozmyślnie pozostawia na boku ewentualne zależności Kochanowskiego od prac filozoficznych Rzymianina.

Rozważania na temat wzajemnego stosunku obu twórców od blisko wieku sankcjonuje podarek złożony przez autora *Zuzanny* na ręce Stanisława Grzepskiego w kwietniu 1552: starannie wydany egzemplarz *L. Annaei Senecae Cordubensis tragoediae X* (Bazylea 1541)². Ofiarowany serdecznemu przyjacielowi, zdradza, co oczywiste, młodzieńcze zainteresowania lekturowe Kochanowskiego, nie musi wszakże pozostać jedynym argumentem dowodzącym znajomości tego odległego od klasycznej dykcji, ale przecież nieodległego mu światopoglądowo³, autora.

Obycie z dziełami rzymskiego tragika zdobyte w Krakowie, gdzie Senekę od co najmniej dwóch pokoleń nie tylko wykładało się na miejscowej uczelni⁴, lecz także wydawało się i komentowało⁵, po przyjeździe Kochanowskiego do Włoch zosta-

¹ Spośród polskojęzycznych prac przedstawiających życie Seneki-filozofa polecić można: L. Joachimowicz, *Seneka*. Warszawa 1977. – P. Grimał, *Seneka*. Przeł. J. R. Kaczyński. Warszawa 1994.

² Formalne cechy druku, jak i relacje między Kochanowskim a Grzepskim omawia J. Kalenbach (*Książka ofiarowana Grzepskiemu przez Kochanowskiego*. „Przegląd Polski” 1884, t. 1, s. 365–368).

³ Pokrewieństwo ideowe obu pisarzy potwierdza T. Eustachiewicz (*Seneka w Polsce*. „Eos” 1913, f. 2, s. 220) lokujący wobec konsolacyjnych rozważań Rzymianina *Treny*.

⁴ Omówieniom dzieł dramatycznych Seneki zajęcia swe w początkach XVI w. poświęcili m.in. Feliks Łaski, Ambroży de Baruth i Jerzy z Tyczyna. Zob. *ibidem*, s. 213.

⁵ Mowa tu o przygotowanym przez Jerzego z Tyczyna krakowskim wydaniu *Herkulesa szalejącego* (*L. Annaei Senecae Cordubensis Tragoedia quae Hercules Furens inscribitur adnotatiunculis*

ło z dużym prawdopodobieństwem dodatkowo pogłębione. Niebezzasadne będzie przypomnienie, iż w czasie, gdy młody adept sztuki poetyckiej odwiedza Italię, triumfy święci tam, biorący swój początek od Kordubańczyka, model tragedii krwawej.

Przed rokiem 1552 zdażyły już powstać takie utwory, jak ustanawiająca nowe wzorce estetyczne *Orbecche* (1541) Giambattisty Giraldiego Cinzia, *La Orazia* (1546) Pietra Aretina, *Canace* (1546) Sperone Speronego czy *Cleopatra* (1550) Alessandra Spinello, a w wydanym w 1554 r. *Discorso intorno al comporre de i romanzi, delle commedie e delle tragedie* przyznaje się Senecie miejsce wyższe nawet od dramaturgów greckich⁶. Zbliżoną ocenę jego twórczości tragicznej wystawia zresztą i najbardziej reprezentatywne dla epoki dzieło teoretyczne tego typu – *Poetices libri septem* Juliusa Scaligera⁷. Trudno przypuszczać, by nasz „poeta doctus” nie zetknął się z tą zataczającą coraz szersze kręgi modą i – choćby bez większego entuzjazmu – nie dostrzegł zarówno tych nie zawsze udanych literacko płodów, jak i stojącego u ich podstaw antycznego pierwowzoru⁸.

Na Padwę jako na miejsce przyswajania sobie nauk Seneki, choć niekoniecznie tych zawartych w jego dramatach, zwraca zresztą uwagę sam autor *Pieśni*, gdy w elegii III 17 wspomina „pewnego brodatego mistrza” i niemal przytacza popularyzowaną przez Rzymianina teorię prawdziwego bogactwa:

Pamiętam, co mi pewien brodaty mistrz prawił,
Gdym tam, gdzie jest Antenor pochowany, bawił:
Że nie ten jest bogaty, co złotem nadziany
Orze własnymi woły nieskończone lany.
Lecz komu, by żyć, mało dostatku potrzeba
I co o więcej wcale nie uprasza nieba,
Ten przede wszystkim znać się szczęśliwym jest godny,
Bo ma dosyć na swoim, cudzego nie głodny. [KE 127, w. 1–8]⁹

Choć postać Seneki-tragika tematycznie i genologicznie odsyła przede wszystkim do *Odprawy posłów greckich*, od pewnych zależności względem niego nie są wolne również łacińskie elegie Kochanowskiego. Być może, nieprzypadkowo więcej owych punktów stycznych wśród utworów nie tylko językowo bliskich źródłu, ale i powstałych w okresie włoskiej ekskursji poety.

Magistri Georgii Thiczensis illustrata. BJ Cim. 527, 528) z r. 1534, poprzedzonym dwiema wiedeńskimi, acz drukowanymi z myślą o polskim odbiorcy, edycjami *Tiestesa* i *Trojanek* (1513). W swoich filologicznych komentarzach do tragedii o rozwścieczonym Alcydzie zachęca Tyczynianin do rozważania jego ponurych dziejów w okresie wielkopostnej zadumy. Zob. J. A x e r, *Próby literackie Jerzego z Tyczyna*. Cz. 2: *Krakowskie wydanie tragedii Seneki „Hercules furens”*. „Meander” 1973, z. 11/12.

⁶ Zob. A. J. B o y l e, *Introduzione*. „Ramus” t. 12 (1983), nr 1/2, s. 1: „Prawie we wszystkich swoich tragediach przewyższył (o ile mi się zdaje) – w rozwadze, w dostojności, w podniosłości, w sentencjach – wszystkich Greków, jacy kiedykolwiek pisali”.

⁷ Zob. A. P e t r i n i, *La tragedia*. W: *Seneca. Mostra bibliografica e iconografica*. A cura di F. N i u t t a e C. S a n t u c c i. Roma 1999, s. 154: „Pozostało czterech wielkich filozofów [...], z których dla Seneki zachowane jest miejsce osobne, jako że w żadnym stopniu nie uważam go za niższego miejscem od Greków, a prawdziwą oglądą i blaskiem nawet za wyższego od Eurypidesa. Do ich wynalazków należą: dostojność pieśni, brzmienie, własny duch”.

⁸ Włoską karierę Senecjańskich dramatów, ze szczególnym uwzględnieniem *Tiestesa*, nakreśliła Z. Ż y g u l s k i (*Tragedie Seneki a dramata nowożytny do końca XVIII wieku*. Cz. 1. Lwów 1939, s. 122–131).

⁹ Skrót KE odsyła do elegii cytowanych z: J. K o c h a n o w s k i, *Z łacińska śpiewa Słowian Muza*. Przeł. L. S t a f f. Warszawa 1986. Natomiast stosowany tu również skrót KO oznacza: J. K o c h a n o w s k i, *Odprawa posłów greckich*. Oprac. T. U l e w i c z. Wyd. 10, zupełnie zmien. Wrocław 1962. BN I 3. Liczby po skrótach wskazują stronie.

Uwagę zwrócić powinna szczególnie elegia I 2, prawie w całości wypełniona mitologiczną opowieścią o miłosnych rozterkach Fedry. Brak wprawdzie jasnych zapożyczeń słownych z odpowiedniego dramatu Seneki, jednak układ treści i charakterystyczne rozłożenie akcentów nie pozostawiają wątpliwości, że to wersję Kordubańczyka uczyniono podstawą dla rodzimego streszczenia tej dramatycznej w skutkach fabuły.

Zdaniem Władysława Strzeleckiego takie elementy jak wyznanie miłości, następująca po nim ucieczka Hippolita i oskarżenie niedoszłego kochanka przed mężem, ale także wezwanie skierowane do Wenery i Amora, motyw błądności¹⁰ oraz podkreślany mizoginizm młodzieńca dowodzą, że to nie *Hippolytos uwięziony* Eurypidesa ani tym bardziej czwarty list *Heroid* Owidiusza odegrały decydującą rolę w ukształtowaniu tej właśnie elegii¹¹. Dodać do tego wykazu można i zgrabną antynomię, stawiającą obok siebie ojca i syna: „Udając, że za mężem nieobecnym płacze, / Kiedy obecny budził jej łzy i rozpaczę” (KE 35, w. 7–8). Fragment ten znajduje swój odpowiednik w gorączkowych wyznaniach Fedry z aktu, kiedy to postacie obu męskich bohaterów dramatu niemal stapiają się w jedno wyidealizowane wyobrażenie (SF 646–658)¹².

Oparcie się na tej wersji mitu, w której główna heroina wyzbywa się wszelkich moralnych zahamowań, by w imię namiętności sprowadzić na pasierba wyrok śmierci¹³, miało służyć jasnej egzemplifikacji wpisanej w elegię tezy o nieustającym zagrożeniu dla ludzkiej prawości („Cnota nie zawsze służy, mój Barze sie miły”, KE 35, w. 2). Pytanie jednak, czy kierujący się tą myślą Kochanowski rzeczywiście odtwarza Fedrę Seneki, czy może raczej tworzy Fedrę Kochanowskiego, na tamtej tylko wzorowaną.

Mimo bowiem wielu powinowactw obu tekstów trudno zamknąć oczy na pewne istotne różnice. Jak ta dotycząca myśliwskich zapędów bohaterki. „Często w las biegła” (KE 35, w. 9) – stwierdza podmiot mówiący elegii¹⁴, a więc nie tylko raz, lecz wielokrotnie, podczas gdy u Rzymianina zakochana kobieta deklaruje to,

¹⁰ U Kochanowskiego wzmianka o błądności sąsiaduje z porównaniem do wosku i złota, które – jak objaśnia Z. Głombiowska (*Elegie łacińskie Jana Kochanowskiego. Dwie wersje*. Warszawa 1981, s. 53) – zaczerpnięte zostało z Katullusa, a pojawia się ono powtórnie w polskojęzycznej *Pamiętce Janowi Baptyście hrabi na Tęczynie*.

¹¹ Zob. W. Strzelecki, *Przyczynki do wpływu tragedii Seneki na Jana Kochanowskiego*. „Eos” 1959/60, z. 2, s. 173–176.

¹² Dla oznaczenia tragedii Seneki stosowane są następujące skróty – z edycji: L. A. Seneca, *Tragoediae*. Leipzig 1902 (w przekładzie R. R.): SE = *Edyp*, SFn = *Fenicjanki*, SH = *Herkules szalejący*, SHE = *Herkules Etejski*, ST = *Tiestes*, STr = *Trojanki*; z edycji polskich: SA = *Agamemnon*. Przel. E. Wesołowska. Poznań 1997; SF = *Fedra*. Oprac. W. Strzelecki. Przel. A. Świderkówna. Wrocław 2006; SM = *Medea*. Przel. E. Wesołowska. Poznań 2000; SO = *Oktawia. Dramat z czasów Nerona*. Przel. K. Marciniak, D. Oleszczak, A. Karwacka, M. Zawadzka, M. Malinowski. Red., wstęp i noty M. Borowska. Warszawa 2001. Liczby po skrótach oznaczają wersy, w przypadku zaś *Agamemnona* i *Medei* – stronicę.

¹³ Zbliżona do Senecjańskiej *Fedry* musiała być niezachowana tragedia Eurypidesa *Hippolytos Kalyptomenos*, odrzucona przez ateńską publiczność z uwagi na bezwstydną tytułową bohaterki. Zob. W. Strzelecki, wstęp w: SF XXXV–XXXVI.

¹⁴ W rękopiśmiennej wersji utworu kwestia ta postawiona zostaje jeszcze bardziej zdecydowanie (cyt. za: Głombiowska, *op. cit.*, s. 38):

I towarzysząc Hippolitowi chodziła w lasy
Od dawna już, Kupido, nieszczęsna zdobył twoja.

Monografistka *Elegiarum libri IV* dostrzega tu powszechny w poezji rzymskiej motyw wspólnego udziału kochanek w polowaniu (*ibidem*, s. 39, przypis 19).

wyobraża sobie, nawet nakazuje przebrać siebie w męski strój, ale nigdy fantazji swoich nie realizuje. Jej próba wniknięcia w prywatny świat swego wybranka pali na panewce wraz z odrzuceniem, jakiego doznaje. Domeną Fedry pozostają klawstrofobiczne wnętrza ateńskiego pałacu. Za ukochanym podążać może jeszcze tylko w zaświatach jako udręczony i nie mogący zaznać spokoju duch¹⁵.

Ze słów Kochanowskiego trudno zresztą wywnioskować, że Fedra przemierza lasy jako łowczyni. Prawdopodobne jest nawet coś odmiennego. Przeciwwstawienie Wenerze Diany, przywołujące na myśl dwa ołtarze z prologu Eurypidejsowskiego *Hippolita*, wyznacza bohaterce miejsce w orszaku tej pierwszej („nie Dianie oddana, / Lecz Wenerze i wielkiej urodzie młodziana”, KE 35, w. 9–10). Pragnienie bycia jak Hippolit czy też jak jego waleczna matka zastąpione zostaje pragnieniem miłosego zespolenia z nim, pełna jednak godności arystokratka zmienia się w uganiającą się za młodym chłopcem *femme fatale*.

W podobnym tonie prezentuje się scena miłosego wyznania. Poza pewnym ogólnym schematem znów nic się nie zgadza. Fedra Kochanowskiego w kluczowym dla siebie momencie zachowuje się jak wyjątkowo zdeterminowana, wyzbyta niewieściego wstydu uwodzicielka: najpierw wtedy, gdy sama otwiera drzwi do komnaty Hippolita, gdy po chwilowym odrętwieniu rzuca mu się w ramiona i gdy bez ogródek wyznaje swą miłość. W antycznym pierwowzorze królowa natyka się na pasierba niemal przypadkiem, a reakcją na to nieoczekiwane spotkanie jest nagłe omdlenie. Długo skrywany sekret z trudem wypływa z ust przejętej kochanki, moment zaś jego ujawnienia odwlekany jest kolejnymi ambiwalentnymi aluzjami i przeciągającym się niezdecydowaniem. Swoje uczucie bardziej sugeruje niż otwarcie obwieszcza, a miast więzić młodzieńca w uścisku, pada przed nim na kolana, bezskutecznie próbując go dotknąć.

Drogi Kochanowskiego i Seneki rozchodzą się również w innym wskazanym przez Strzeleckiego punkcie. Tu ponownie dostrzegamy działanie tej samej zasady co poprzednio: wierność ogólnemu zarysowi, odstępstwo w szczegółach. To prawda, w tragedii, tak jak w elegii I 2, o rzekomym występku syna Tezeusz dowiaduje się od swej żony, ale kontekst obu tych denuncjacji stanowczo je różni. U Rzymianina to nie królowa knuje spisek przeciw niewdzięcznemu kochankowi zaraz po tym, jak ten odrzuca jej względy. Nie woła też w rozjuszeniu: „Zachowaną niewinność zapłacisz sownic” (KE 36, w. 51), bo w tym czasie niesiona jest nieprzytomna do pałacu. We wszystkich jej działaniach brak choć cienia premedytacji, której z kolei nie sposób odmówić towarzyszącej jej Piastunce. To ona rozgłasza wieść o niedoszłym gwałcie i ona każe sługom zabrać upuszczony miecz. Jeśli Fedra poddaje się tej wersji wydarzeń, to jedynie dlatego, że rozgorączkowany Tezeusz grozi wzięciem na tortury starej mamki.

W elegii podmiot mówiący nie tylko zarzuca Fedrze przy tej okazji przebiegłość („Winowajczyni chytra zamyśla więc zdradliwie, / Że pasierb łoże ojca chciał zhańbić zelżywie”, KE 36, w. 61–62) i przyrównuje do oszalałej Menady, ale i jasno oświadcza: „Fedra odtąd nie żywi już w sercu miłości” (KE 36, w. 55). Jej miłość okazuje się równie gwałtowna i niepohamowana, co całkowicie egoistyczna, przechodząca pod wpływem zawodu we wściekłą nienawiść. Coś, o czym nie może być mowy w przypadku utworu Seneki. Tam bohaterka najpierw rychło uświa-

¹⁵ O opozycji: przestrzeń zamknięta – przestrzeń otwarta, w Senecjańskiej *Fedrze* zob. C. Segal, *Language and Desire in Seneca's „Phaedra”*. Princeton 1986, s. 29–37.

damia sobie popełniony błąd i wśród namiętnych wyznań domaga się dla siebie surowej kary, a następnie sama ją sobie wymierza. Podmiot mówiący elegii I 2 milczy o samobójczej śmierci Fedry. Nie tylko dlatego, że w centrum jego uwagi znajduje się przede wszystkim wiązana z adresatem postać Hippolita, a za cel stawia sobie niedopuszczenie do rehabilitacji występnej królowej¹⁶, ale również po to, by podtrzymać twierdzenie o końcu jej uczucia do pasierba, które tak jak łatwo znajdowało ujście w zachowaniach nazbyt emocjonalnych, tak nie napotykając wzajemności, pryska jak mydlana bańka.

Przygotowując swój zbiór do druku Kochanowski lokuje interesujący nas liryk w grupie tekstów wyraźnie wyodrębnionych, podających u progu księgi pierwszej zasadniczy temat całego tomu. Ponadto próbuje uczynić z antycznej fabuły przekonujące egzemplum dla przestrogi przed drapieżną miłością czyhającą na nieświadomą złą obyczajność¹⁷. Trudno jednak do końca zawierzyć deklarowanym intencjom poety, który przecież o tyle więcej uwagi poświęcił kochającej i nienawidzącej Fedrze, rezygnując nawet na rzecz jej wewnętrznego monologu z dokładniejszego opisu tragicznej śmierci młodzieńca. A cóż bardziej dojmującego od widoku krwawych zwłok tego uosobienia niewinności, jeżeli właśnie na wyeksponowaniu niewinności komuś zależy?

Istotniejsza chyba dla autora jest sama miłość, ukazana w niezwykle gwałtownym i niepojętym wydaniu. W dodatku miłość niezaspokojona, wyzbyta wstydu, ocierająca się o występki, inna od tej, w jaką wierzy i jaką wyznaje w sąsiadujących elegiach I 1 i I 3¹⁸. Jak gdyby już od samego początku w poświęconym miłości zbiorze tkwiły załączki nieszczęścia i goryczy, jakie nieodłącznie z nią się wiążą. Być może, też takie, a nie inne ujęcie tematu ludzkich namiętności zwróciło uwagę Kochanowskiego ku Senece, który w kreśleniu stanów granicznych sięgnął po mistrzostwo. Jeśli zaś sprzeniewierzył się polski poeta propagowanemu przez Rzymianina portretowi Fedry, to z pewnością podążył jego śladem, gdy chodzi o skrupulatność okazywaną uczuciom¹⁹, bo to ich deskrypcja, nie zaś atrakcyjna fabuła, okazuje się prawdziwie istotna w interesującym nas liryku²⁰.

¹⁶ Zob. Strzelecki, *Przyczynki do wpływu tragedii Seneki na Jana Kochanowskiego*, s. 174.

¹⁷ Chybiona wydaje się w związku z tym egzegeza M. Brożka (*O łacińskich „Elegiach” Jana Kochanowskiego*. W zb.: *Cracovia Litterarum. Kultura umysłowa i literacka Krakowa i Małopolski w dobie renesansu. Księga zbiorowa Międzynarodowej Sesji Naukowej w czterechsetlecie zgonu Jana Kochanowskiego (w Krakowie, 10–13 października 1984 r.)*. Red. T. Ulewicz. Wrocław 1991, s. 321), który utrzymuje, że w przyjętym przez Kochanowskiego ujęciu mitu „Wenera sromotnie karze opierających się miłości”. Żadne miejsce kilkuwersowej ramy, jaka spina antyczną opowieść, nie sugeruje takiego odczytania. Przeciwnie, Barzesa przestrzega się przed podobną Fedrze macochą: „Chociaż cię przed macochą los, Barzesie, chowa” (KE 37, w. 81), a względem Hippolita, zamiast słów jakiegokolwiek nagany, używa się określeń „*probum*” (‘miły’, ‘sprawiedliwy’, KE 35, w. 2), „*miseri*” (‘nieszczęsny’, KE 35, w. 4) i „*castus*” (‘niewinny’, KE 37, w. 80).

¹⁸ Trudno sobie wyobrazić, by podmiot mówiący elegii I 2 był w stanie wypowiedzieć słowa, od jakich rozpoczyna się utwór bezpośrednio po niej następujący

¹⁹ To, co Kochanowski przypisuje rzymskiej Fedrze, a więc nagłe porzucenie miłości na rzecz zacieklej nienawiści do niedawnego kochanka, uznać można za znak rozpoznawczy innych heroin Senecjańskiej dramaturgii: Medei, Klitajmestry, w pewnej mierze zaś także i Dejaniry. Tym samym wizerunek bohaterki omawianej elegii zależny byłby niekoniecznie od jednego tylko utworu, lecz od pewnego modelu postaci kobiecej, definiowalnego w oparciu o szerszą grupę reprezentantek.

²⁰ Podobnym wątkiem posłużył się Kochanowski jeszcze w pieśni Panny 7 z *Pieśni świętojańskiej o Sobótce*, w której młoda bohaterka gotowa jest naśladować myśliwskie rzemiosło swego ukochanego: przemierzać gęstwiny, wypuszczać się za zwierzyną, znosić pogodę i niepogodę.

A jeśli już doszukujemy się złowieszczych znaków w początkowych tekstach *Elegiarum libri IV*, to pewnego pola do rozważań dostarcza również elegia I 1, a ściślej końcowa jej partia, gdzie zakochany bohater zachęca do odczynienia nad nim uroku przy użyciu cudownych ziół. Przy tej okazji wymienia trzy miejsca, gdzie zebrać by można odpowiednie ingrediencje: „Jakie zna Pindus, Otrys i Eryks wysoki” (KE 34, w. 42). Zofia Głombiowska dostrzega w tym wyliczeniu aluzję do monologu Piastunki z Senecjańskiej *Medei*, w którym poznajemy tajniki magicznych praktyk tytułowej Kolchijki²¹. Z formalnego punktu widzenia zapożyczenie to dość nikłe, jako że z trzech wspomnianych tu nazw pojawiają się w rzeczonym monologu jedynie dwie. Zarówno „*invius Eryx* [nieдоступny Eryks]” (w. 707), jak i „*Pindus ingens* [Pindus ogromny]” (w. 721) wzbudzać mają grozę i jako „*loci horridi*” służyć za dogodny kontekst dla złowrogich konszachtów bohaterki²².

Jeżeli jednak uznamy wers 42 elegii I 1 za odnośnik do historii *Medei* – co wniosłoby to do odczytania wspomnianego fragmentu? Protagonistka Seneki z zebranych w okolicach Eryksu i Pindu ziół sporządza miksturę, jaką następnie nasącza ofiarowaną Kreuzie suknię; w efekcie tego przygotowująca się do ślubu z Jazonem królowna, a wraz z nią jej ojciec, Kreon, i cały pałac w Koryncie płoną pojawiającym się jakby znikąd ogniem. Żywiół w jednej chwili pochłaniający wrogów Kolchijki wyobraża nie tylko siłę praktykowanej przez nią magii, ale i potęgę wzgardzonego uczucia.

Podmiot elegii, przywołując tę ponurą opowieść w momencie składania żarliwych deklaracji względem ukochanej, chcąc nie chcąc sygnalizuje destruktywną moc, jaka tkwi w afekcie, któremu daje się owoładnąć. I podobnie jak w zaraz potem następującym utworze o Hippolicie i Fedrze, podświadomie antycypuje własny los, kiedy to rozpaczając będzie nad doznany odrzuceniem i niewzruszonością ukochanej kobiety. Gdybyśmy zatem, mimo wątpliwych podstaw formalnych, zdecydowali się na wprowadzenie tego mitologicznego kontekstu, podmiot elegii Kochanowskiego bliższy niż *Medei* czy Jazonowi byłby właśnie gorejącej doszczętnie Kreuzie.

Interesujących nas zależności, jakich nie zabrakło w tekstach niektórych łacińskich elegii Kochanowskiego, mamy prawo z całą pewnością doszukiwać się w jego jedynym ukończonym utworze dramatycznym, *Odprawie posłów greckich*. Takie wstępne założenie możliwe jest nie tylko za sprawą ewidentnych zbieżności tematycznych, związanych z wątkiem trojańskim wprowadzonym przez Senekę w *Agamemnonie* i w *Trojankach*, czy też ogólniej, z zagadnieniem władzy w relacji do osobistych interesów jednostki, ale i z uwagi na niezaprzeczalną pozycję Rzymianina w ugruntowaniu nowożytnego rozumienia tragedii i tragizmu.

Wobec średniowiecznego zaniku wiedzy o dziełach Sofoklesa czy Eurypidesa odradzający się w prerenesansie gatunek zasada swoje genologiczne podstawy na wzorcu senecjańskim, o którym pamięć – ze względu przede wszystkim na bliskie

²¹ G ł o m b i o w s k a, *op. cit.*, s. 57.

²² W dość podobnym kontekście nazwy „*Pindus*” i „*Othrys*” pojawiają się w *Herkulesie Etejskim*, gdzie oba wzniesienia stanowią scenerię dla narodzin centaura Nessusa:

Gdzie drżący Pindus wznosi głowę do gwiazd
I gdzie drętwieje Otrys wyrastający ponad obłoki. [SHE 493–494]

Wziąwszy pod uwagę, że od Nessusa właśnie pochodzi trucizna, która w efekcie przyprawi o śmierć Herkulesa, uznać by można fragment ten za naturalny odpowiednik wzmianki o zbieraniu ziół z *Medei*.

chrześcijaństwu poglądy moralne Kordubańczyka – nigdy nie miała zaginać. Prekursorskie pod tym względem utwory Albertina Mussata (*Eccerinis*) czy Gregoria Corraera (*Progne*) nie kontynuują zatem tradycji, zgodnie z którą o dokonującym się złu przesądza działanie transcendentnego *fatum*, lecz jego źródła upatrują raczej w podejmujących określone decyzje bohaterach. Nie trzeba dodawać, że podejście takie odpowiada też nietragicznej wizji świata doby chrześcijańskiej²³. Fakt wyzbycia się przez Kochanowskiego koncepcji *fatum*, jak i w ogóle aktywnie wpływających na akcję sił wyższych, jest już pierwszym zasadniczym punktem stycznym między *Odprawą* a dramaturgią Seneki. A wzięwszy pod uwagę pietyzm, z jakim autor *Szachów* podporządkowuje się formalnym wyznacznikom obranego przez siebie gatunku, podobieństw takich pojawić się może więcej.

Nie tyle chodzi tu, oczywiście, o takie cechy dramaturgii Rzymianina, jak frenetyzm czy psychologizm postaci (bohaterowie Kochanowskiego grzeszą jednowymiarowością, bo i nie kreślenie złożonych charakterów jest celem poety²⁴), ile o pewne rozwiązania techniczne. Już Strzelecki sugerował, że pomysł „rzutowania przyszłej katastrofy w teraźniejszość” za pośrednictwem wróżby Kassandry zaczerpnięty mógł zostać z przypisywanej początkowo Senecie „praetexty” pt. *Oktawia*²⁵. Tam również zamiast bezpośredniego unaocznienia otrzymujemy sugestywną zapowiedź zguby, która w tym wypadku dotyczyć ma Nerona i jego samobójczej śmierci, a rolę wieszczki spełnia Duch Agryppiny, wcześniej zamordowanej przez swego bezwzględного syna. Propozycja ta może być o tyle do przyjęcia, że faktycznie w żadnym innym znanym dziś dramacie antycznym nie mamy do czynienia z podobnym zabiegiem²⁶.

Rozważania na temat uwarunkowań kompozycyjnej warstwy *Odprawy* kontynuuje Wiktor Weintraub, który skupia swą uwagę na dwóch elementach: wykorzystaniu przez Kochanowskiego stychomytii oraz użyciu w epejsodionie II sceny typu „*domina-nutrix*”. Określana w ten sposób wartka wymiana zdań między dwójką bohaterów o przeciwstawnych poglądach²⁷ stosowana była przez Senekę chętnie i z dużym mistrzostwem. Zawsze wtedy, gdy zależało mu na gwałtownym przyspieszeniu akcji i zdecydowanym skonfrontowaniu odmiennych racji, pełna retoryki dysputa osiągała swą kulminację właśnie w stychomytii.

O ile w kwestiach budowy wersyfikacyjnej Kochanowski w rozmowie Antenora z Aleksandrem podąża śladem Eurypidesa, a zwłaszcza jego *Alcestis*, i to zarów-

²³ Proces „odzyskiwania” gatunku tragicznego w duchu Seneki przedstawiają m.in. E u s t a c h i e w i c z (*op. cit.*) i Ż y g u l s k i (*op. cit.*). Zagadnienie tragicznej wizji świata z kolei rozważa J. A b r a m o w s k a (*O szesnastowiecznych koncepcjach tragizmu*. W zb.: *Estetyka – poetyka – literatura. Materiały z konferencji naukowej poświęconej zagadnieniom literatury staropolskiej*. 3–4 maja 1972. Red. T. Michałowska. Wrocław 1973, s. 55–75).

²⁴ Zob. J. K u l t u n i a k o w a, „*Odprawa posłów greckich*” Jana Kochanowskiego wobec tragedii renesansowej. Poznań 1963, s. 66–92.

²⁵ Włączamy anonimową *Oktawię* w krąg naszych zainteresowań, mimo iż już w czasach Kochanowskiego podważona została jej pierwotna atrybucja, nie tylko z racji formalnego pokrewieństwa z dramatami Seneki, ale i dlatego, że niezmiennie była wspólnie z nimi drukowana.

W ostatnim czasie ukazał się polski przekład *Oktawii* przygotowany przez zespół pod kierunkiem M. B o r o w s k i e j (zob. przypis 12).

²⁶ Zob. S t r z e l e c k i, *Przyczynki do wpływu tragedii Seneki na Jana Kochanowskiego*, s. 176–178.

²⁷ O funkcjach stychomytii zob. m.in. M. K o c u r, *Teatr antycznej Grecji*. Wrocław 2001, s. 166–167.

no jeśli chodzi o nierozczłonkowanie poszczególnych wersów, jak i o nieco akademickie podporządkowanie tej sceny układom symetrycznym²⁸, o tyle za Kordubańczykiem czyni prowadzoną dysputę sporem o właściwe rozumienie konkretnych pojęć. Istotnie, podczas gdy cały teatr Seneki ugruntowany jest na pewnych kluczowych dla danej fabuły słowach, wokół których organizuje się zasadnicze konflikty, wracające po wielokroć, w różnych momentach i w ustach różnych osób, dopełniając i modyfikując swoje znaczenie²⁹, stychomytie stanowią przypadki, by tak rzec, wyizolowanego konfrontowania odmiennych zapatrywań na dane pojęcie.

W uzupełnieniu do podanych przez Weintrauba przykładów zasygnalizować można i pewne ekstremum, ku któremu zmierza dramatopisarstwo Rzymianina. W słynnym fragmencie z *Medei* skrajnemu uproszczeniu ulega składnia poszczególnych wypowiedzi, by wraz z maksymalizacją tempa uwydatnić warstwę *stricte* pojęciową. Jak się okazuje, polem sporu między tytułową bohaterką a jej Mamką jest odmienne waloryzowanie określeń takich, jak „*rex*” (‘król’), „*arma*” (‘wojak’), „*mors*” (‘śmierć’), „*fuga*” (‘ucieczka’), a wreszcie „*Medea*” i „*mater*” (‘matka’):

PIASTUNKA	PIASTUNKA
Króla się lękaj.	Uciekaj!
MEDEA	MEDEA
Mój ojciec był królem.	Wstyd wzbrania.
PIASTUNKA	PIASTUNKA
Nie strach ci wojaku?	Medeo!
MEDEA	MEDEA
Nawet rodem z ziemi.	Będę nią...
PIASTUNKA	PIASTUNKA
Umrzesz.	Tyś matką!
MEDEA	MEDEA
Chcę tego.	(z <i>rozpaczą</i>) Czyją? [SM 9–10]

Podobnie u Kochanowskiego, który – choć w bardziej tradycyjnej formie – tak samo nakazuje obu dyskutantom rozważać pojęcia przyjaźni, sumienia, prawdy i sprawiedliwego osądu, a także znaczenie słowa „Grek”:

ALEKSANDER
W potrzebie, mówią, doznać przyjaciela.
ANTENOR
I toć potrzeba, gdzie sumnienie płaci.
ALEKSANDER
Piękne sumnienie – stać przy przyjacielu.
ANTENOR
Jeszcze piękniejsze, zostawać przy prawdzie.
ALEKSANDER
Grekom pomagać, to u ciebie prawda.
ANTENOR
Grek u mnie każdy, kto ma sprawiedliwą.

²⁸ Zob. W. Weintraub, *Teatr Seneki a struktura „Odprawy posłów greckich”*. W: *Rzecz czernoleska*. Kraków 1977, s. 328–329.

²⁹ Ten płodny kierunek badań nad Senecjańską dramaturgią wyznaczają m.in.: D. J. Mastronarde, *Seneca’s „Oedipus”*. *The Drama in the Word*. „Transactions and Proceedings of the American Philological Association” 1970, s. 291–315. – Segal, *op. cit.* – A. Schiesaro, *The Passions in Play. „Thyestes” and the Dynamics of Senecan Drama*. Cambridge 2003.

ALEKSANDER

Widzę, żebyś mię ty prędko osądził.

ANTENOR

Swoje summienie każdego ma sądzić. [KO 12–13, w. 46–53]

Umieszczenie tak skonstruowanej sceny w początkowych partiach utworu tym bardziej świadczy o swego rodzaju doktrynalnym czy też ściślej: etycznym, charakterze zasadniczego konfliktu *Odprawy*. Po odjęciu emocjonalnego tonu, który u Seneki służy m.in. literackiemu dopracowaniu postaci, znany z lektury *Medei* czy choćby *Herkulesa szalejącego* model dobrze sprawdził się w rodzimej próbie klasycznej tragedii.

Dość podobnie wygląda sprawa sceny typu „*domina-nutrix*”, jakiej słusznie doszukać się powinniśmy w rozmowie Heleny i Pani Starej z epejsdionu II (KO 18–20, w. 115–160). Na powinowactwo z rzymskim dramaturgiem wskazuje nie tylko częstość, z jaką Kordubańczyk wprowadza do swych utworów Piastunki – towarzyszą one głównym bohaterkom *Medei*, *Fedry*, *Agamemnona* i *Herkulesa Etejskiego*, a w anonimowej *Oktawii* pojawiają się nawet dwie takie postaci – ale i wyznaczone im role. Podobnie bowiem jak w Senecjańskim modelu tragedii, Pani Stara z *Odprawy* zyskuje status samodzielnej, acz ściśle powiązanej z Heleną bohaterki, która wchodzi w żywą interakcję ze swą podopieczną.

Od razu jednak trzeba podkreślić, że w stosunku do swoich rzymskich odpowiedniczek, które nierzadko zwodzą, podburzają do nienawiści, a nawet współuczestniczą w zbrodniczym spisku³⁰, powiernica uprowadzonej Spartanki znaleźć powinna dla siebie miejsce wyraźnie na uboczu, jako że jej obecność na scenie uwarunkowana jest zasadniczo dwiema funkcjami: asystowaniem zbolącej Helenie i spieszeniem z pokrzepiającą odpowiedzią na jej żale oraz anonsowaniem Posła i jego relacji z przebiegu Rady³¹. Nie da się ukryć, że ze względu na szkicowy zaledwie charakter wątku i mimo to, że w utworze wypowiada się „własnym głosem”, a jej uwagi na temat nieszczęścia wprowadzają do dyskursu istotne elementy, Pani Stara nie wychodzi z cienia swej młodszej interlokutorki, bez niej zaś postać Pani Starej nie miałaby większej racji bytu. W tym sensie bliżej jest jej do Nutrices z *Oktawii*, których rola podobnie nie wykracza znacząco poza wspieranie cesarskiej córki i doradzanie jej tudzież ambitnej Poppei³².

³⁰ Cechami Senecjańskich Piastunek, wraz z przypisywanymi im rolami w rozwoju akcji dramatu, zajmuje się R. T a r a n t i n o (*Il personaggio della „Nutrix” nelle tragedie di Seneca: spunti di analisi*. „Quaderni di cultura e di tradizione classica” 6/7 (1988–1989)).

³¹ Zarówno w *Medei*, jak i w *Fedrze* Piastunki zapowiadają wejście tytułowych bohaterek na scenę. W *Odprawie* anonsowanie to odbywa się pośrednio, bo, po pierwsze, sam Posel nie zostaje przez Panią Starą wspomniany, lecz jedynie sugeruje ona bliski koniec obrad, a po drugie, zaraz po jej słowach głos zabiera Chór. A zatem, choć zasadniczo mamka Heleny wskazaną tu rolę spełnia, mówić by należało w jej przypadku raczej o wprowadzaniu nowego tematu niż o faktycznym wywoływaniu przed oczy widzów konkretnej postaci.

³² Na bliższe pokrewieństwo z „praetextą” wskazują – zdaniem Weintrauba (*op. cit.*, s. 330) – również czule wezwania, jakimi obdarzają się obie rozmówczynie, wprowadzające wręcz rodzinne relacje między Panią Starą a Heleną. „Moje dziecię mile” (w. 115) oraz „O matko moja” (w. 121) stanowią by miały odpowiednik „*nutrix*” (SO 75, 713) i „*alumna*” (SO 691) z *Oktawii*. Trudno jednak do końca zgodzić się z tym spostrzeżeniem, skoro podobnych określeń używają wobec siebie i postaci dramatów Seneki, a żadne z nich nie niesie tyle ładunku emocjonalnego co kwestie rodzimych bohaterek. Familiarny koloryt uzasadniony jest, oczywiście, nie tylko zgrzyotą, w jaką popa-

Gdy mowa o rzymskiej „praetekście” i o kształtowaniu poszczególnych postaci *Odprawy*, rozważyć warto hipotezę, jaką swego czasu wysunęła Janina Kułtuniakowa: jakoby Antenor podobny był do innego obdarzonego autorytetem mentora, a mianowicie do samego Seneki, który stał się bohaterem wzorowanej na jego twórczości tragedii o występny Neronie³³. Pomimo kilku powierzchownych podobieństw nie sposób wszakże przyznać badaczce racji.

Obie postacie łączy z pewnością wysoka pozycja w państwie, ale o ile Antenor zabiera głos na oficjalnym zgromadzeniu, a jego głównym oponentem czyni się trojańskiego królewicza, nie zaś samego Priama, o tyle Seneka działa raczej w zaciszu komnat jako osobisty cesarski doradca. Obu przypisana jest rola moralistów i doświadczonych mędrców, gdy jednak Antenor kieruje się przede wszystkim względami patriotycznymi, Seneka występuje w obronie zasad moralnych, wyprowadzonych z poglądów natury ogólnej, jakich nie omieszka zaprezentować w pierwszym swym monologu. Obaj stanowią istotny punkt odniesienia dla wymowy ideowej utworu, ale jeżeli Antenor pojawia się w wielu momentach akcji, a ponadto rozpoczyna ją i zamyka, bytność rzymskiego filozofa na scenie nie wykracza poza obręb jednego tylko epejsodionu, a on sam więcej nie ingeruje w przebieg zdarzeń. Wydaje się, że bohater dramatu Kochanowskiego wystarczająco mieści się w schematach

dla Helena, ale i jej osamotnieniem z dala od domu, w obcym kraju. Nie wiadomo, czy nie pod pewnym wpływem tej właśnie sceny *Odprawy* XVIII-wieczny adaptator łacińskiej *Oktawii*, Józef Jan Woliński, uderza w czułośćkowe wręcz tony, gdy, wbrew pierwowzorowi, Mamka grozi samobójstwem, a tytułowa Oktawia spieszy odwieść ją od tego radykalnego zamiaru: „Babusi, mamusiu, hej! Naniusieńku, wróć się! / Stój! Zmiłuj się! A teraz nie zabijajże się!” (w. 283–284). Cyt. za: J. J. W o l i ń s k i, *Historia, albo tragedia Oktawii, cesarzówny rzymskiej*. [Warszawa] 1728. Zob. też R. Rusnak, *Konstantynowej Sobieskiej na pożegnanie z Żółkwią, czyli o przekładzie „Oktawii”*. „Przekładaniec” 2007, nr 1/2.

W scenie Pani Starej i Heleny da się wyróżnić jeszcze inną prawdopodobną reminiscencję z Seneki. Kiedy popadająca w coraz większe przygnębienie Spartanka stwierdza:

Jedenże tylko sposób człowiekowi
Jest urodzić się; a zginąć tak wiele
Droóg jest, że tego niepodobno zgadnąć. [KO 19, w. 130–132]

– na myśl przychodzą podobne sformułowania z *Fenicjanek* i *Fedry*. W pierwszej z tragedii przygotowujący się do samobójczej śmierci Edyp stwierdza: „każdy może odebrać człowiekowi życie, / ale śmierci nikt; tysiąc wejść do niej prowadzi” (SFn 152–153). O „tysiącu kształtach śmierci” wspomina też Hippolit, bolejąc nad postępującą degeneracją czasów: „waleczny Mars wynalazł nowe sztuki / i tysiąc kształtów śmierci” (SFn 550–551). Analogiczne myśli odnajdujemy też w niektórych pismach moralnych Rzymianina. Tam, trzeba przyznać, podobnie jak miało to miejsce w *Fenicjanekach*, właściwym dla nich kontekstem jest temat dobrowolnego stoickiego samobójstwa. W *Ep. XII* 10 i *LXVI* 13 mowa o licznych drogach do wolności, a w *De providentia* 6, 9 nawet skrupulatnie się je wymienia. Najbliższy antytezie Kochanowskiego („jedenże sposób urodzić się” – „zginąć tak wiele dróg”) okazuje się ustęp z *Ep. LXX* 14: „Odwieczne prawo nie urządziło nic lepiej jak to, że dało nam jedyne wejście do żywota, lecz co niemiara wyjść”. Cyt. za: L. A. S e n e c a, *Listy moralne do Lucyliusza*. Przeł. W. K o r n a t o w s k i. Wstęp K. L e ś n i a k. Kraków 1961, s. 260. I tu jednak konstatacji tej przypisuje się sens pozytywny, doceniając łaskawość „odwiecznego prawa”, które oferuje tyle różnych możliwości rozważającym pożegnanie się z tym światem. Bohaterka *Odprawy posłów greckich* podąża więc raczej tropem Senecjańskiego Hippolita. Z jego rozważaniami współgra zresztą i jej gorzka diagnoza rzeczywistości: „więcej ci złego na tym świecie / Niżli dobrze-go! [...]” (KO 19, w. 128–129). Za jej pośrednictwem zatem wprowadzony zostaje do dramatu wątek wieku żelaznego, w którym naród występuje zbrojnie przeciw narodowi, mnoży się niesprawiedliwość i cierpienie, a prawość rzadko kiedy popłaca.

³³ J. Kułtuniakowa, „*Odprawa posłów greckich*” Jana Kochanowskiego wobec tragedii renesansowej. Poznań 1963, s. 79.

wyznaczonych przez *Iliadę*, a jeśli już szukać dla niego konkretnych wzorców, to, być może, rację ma Jerzy Starnawski, wskazujący *L' Istoire de la destruction de Troye la Grant* (1450) Jacques'a Milleta³⁴.

Jednak ani Pani Stara, ani Antenor, ani żadna z postaci polskiej tragedii nie wykazuje tyle pokrewieństwa z twórczością Seneki co Kasandra. W jej przypadku dodatkowo nie musimy zdawać się na powierzchowne zaledwie *similia*, jako że już Kallenbach zaleźności te, pieczołowicie przez niego wypunktowane, uznał za „równające się w niektórych miejscach wierności przekładu”³⁵. Jeśli nie chcemy w swych stwierdzeniach iść aż tak daleko, wystarczy zwrócić uwagę, że początek widzenia Kasandry (KO 51–53, w. 494–514) w istocie utkany jest z elementów wyszukanych w analogicznej scenie *Agamemnona* (SA 710–729).

Bezspreczne powinowactwa między oboma utworami rozpoczynają się już we wprowadzającej kwestii Antenora (KO 51, w. 494–498). W *Odprawie* sygnalizuje ona wejście opanowanej wieszczym szałem Trojanki – w *Agamemnonie* od ponad stu wersów Kasandra znajduje się już w polu widzenia publiczności, ale dopiero teraz daje się zauważyć pierwsze symptomy zbliżającej się wizji. W łacińskim pierwowzorze *passus* ten przysługiwał Chórowi³⁶:

Zamilkła nagle wybranka Feba,
– błądź lica zasnęła, zaś drżenie
przez ciało oto przeszło jej bezwolne.
Już się opaska ze skroni osuwa
i miękkie loki mierzwią się i płaczą.
Serce tak bije, że ogłusza biciem.
Niepewny wzrok jej błądzi, aż się oczy
wstecz obróciły i trwają bez drgnienia.
Teraz podnosi szyję jak najwyżej
i kroczy dumnie, a teraz na płótno
to chce rozchylić nieposłuszne wargi,
to znów zatrzymać niepokorne słowa,
które w szaleństwie przeciw bogu
zwraca. [SA 31]

[...] – A to zaś co za białogłowa,
Z włosy roztarganemi i twarzy tak bladej?
Drżą na niej wszystkie członki, piersiami pracuje,
Oczy wywraca, głową kręci: to chce mówić,
To zamilknie... [KO 51, w. 494–498]

Różnice objętościowe obu fragmentów dają się z powodzeniem tłumaczyć zasadniczą lakonicznością stylu Kochanowskiego-dramaturga, którego próba tragiczna z 605 wersami znacząco odstaje od wszystkich podobnych tekstów doby starożytnej, a sam poeta, poza poselską relacją, daje zaledwie jakby przed-

³⁴ J. Starnawski: *Pierwsze studium poświęcone „Odprawie posłów greckich” (1823) i wynikłe z niego konsekwencje badawcze*. „Ruch Literacki” 1977, z. 6; O „*Odprawie posłów greckich*” Jana Kochanowskiego w zestawieniu nie tylko z antykiem, ale i z renesansowym dramatem włoskim i francuskim. „Filomata” 1983. T. Sinko (wstęp w: J. Kochanowski, *Odprawa posłów greckich*. Lwów 1937, s. IX) ponadto wymienia Senekę jako „model monologu Odyseusza”, dla czego trudno jednak znaleźć dostateczne uzasadnienie. Ulisses z *Trojanek* cynicznie łamie wszelkie normy przyzwoitości, bohater *Odprawy* kreuje się bez mała na profetę.

³⁵ J. Kallenbach, „*Odprawa posłów greckich*” Jana Kochanowskiego, jej wzory i geneza. „Rozprawy Akademii Umiejętności Wydziału Filologicznego” t. 10 (1884), s. 323.

³⁶ Kochanowski woli tę kwestię przekazać Antenorowi, choć Chór musi całej scenie uważnie się przysłuchiwać, jako że spieszy Kasandrze z pomocą, gdy ta opada z sił. Dzięki temu poeta uzyskuje łagodne przejście między widzeniem a sceną wcześniejszą i umożliwia trojańskiemu mentorowi bezpośrednie skomentowanie złowróżbnych słów wieszczki, ale również daje sposobność do zabrania głosu Priamowi. Wypowiedź króla okazuje się o tyle istotna, że ujmuje w kategoriach miłości rodzicielskiej mającą się pojawić bohaterkę: „Moja to nieszczęśliwa córa” (KO 51, w. 498).

smak sytuacji scenicznych, jakie jego poprzednicy rozwijały do zupełnego wyczerpania.

Gdyby jednak odsunąć na bok tę dysproporcję, okazałyby się, że wypowiedź Antenora nie pomija niczego z kreślonego przez Chór opisu³⁷. Szereg: „*pallor genas*” – „*tremor*” – „*horrescit coma*”, zastąpiony zostaje szeregiem: „włosy roztargane” – „twarz blada” – „drżą wszystkie członki”, „*torquentur oculi*” znajdują swój odpowiednik w stwierdzeniu „oczy wywraca”, a „*levat altior solito caput*” to w *Odprawie* „głową kręci”. Wprawdzie Senecjańska Kasandra podnosi głowę, by wznieść się ponad innych, a bohaterka Kochanowskiego raczej wykonuje pod wpływem szalu niekontrolowane ruchy, ale i tak dokładności w odtwarzaniu szczegółów pierwowzoru polskiemu poecie nie dałoby się odmówić. Podobnie jak Rzymianin podkreśla on drżenie całego ciała, a w świetle tekstu łacińskiego jego „piersiami pracuje” tłumaczy się jako zadyszenie, jęczenie tudzież mruczenie („*anhela corda*”, „*mur-mure*”, „*fremunt*”).

W końcowej partii tego fragmentu poeta usuwa informację o krokach w kierunku widowni („*graditurque celsa*”), rozwija natomiast kwestię wahań przed zabraniem głosu. W *Agamemnonie* Kasandra otwiera, choć niechętnie, usta („*reluctantis parat reserare fauces*”), w *Odprawie* zaś „to chce mówić, to zamilknie”. Wszystko wskazuje na to, że Kochanowskiemu zależało na oddaniu wewnętrznego świata bohaterki, niepewnej, zagubionej, nie nawiązującej kontaktu z otoczeniem. Stąd właśnie zamiana ruchu progresywnego („*graditurque*”) na powiązany z własnym ciałem ruch obrotowy („oczy wywraca”, „głową kręci”, „to chce mówić, to zamilknie”), stąd brak skierowania się ku słuchaczom i mówienie „do siebie”. U Seneki Apollo zdaje się popychać swą ofiarę w określonym kierunku, czemu ta nie próbuje się przeciwstawić – w *Odprawie* jesteśmy raczej świadkami bezsilnej walki z tajemniczą siłą, prywatnego dramatu dotkniętej szalem dziewczyny.

Do boskiego sprawcy swojego nieszczęścia zwraca się ona właśnie w pierwszych słowach swej ognistej perory: „Po co mię prózno, srogi Apollo, trapisz” (KO 52, w. 501). Podobne pytanie stawia bohaterka pierwowzoru. Wkrótce potem pojawia się też trudna do odpędzenia wątpliwość: „Komu serce spętane albo pamięci / Zguba mojej pomoże? Komu z ust moich / Duch niemój pożyteczen?” (KO 52, w. 506–508). O potencjalnego adresata dopytuje się również rzymska Kasandra, ale powód jej dociekań okazuje się inny.

Zmiany wprowadzone przez Kochanowskiego wynikają w tym przypadku z oczywistej różnicy kontekstów obu wypowiedzi. W *Agamemnonie* heroina zastanawia się nad przydatnością jej wróżb, jeżeli dopełnił się już upadek Troi – „*iam Troia cecidit* [Nie ma Troi]” (w. 725), a losu pojmanyh branek nic już nie jest w stanie zmienić na lepsze. Bohaterkę polskiego poety martwi co innego: jaki sens wieszczyć grożące ojczyźnie nieszczęścia, gdy nikt nie chce dać temu wiary („me wszystkie proroctwa / Na wiatr idą [...]”, KO 52, w. 503–504). W świetle wydarzeń *Odprawy posłów greckich* liczy się wszakże moc przekonywania, tym bardziej że monolog królowej potraktowany zostaje jako jeszcze jeden argument w batalii o odwrócenie widma wojny. Wizja z dramatu Seneki zdecydowanie nie ma za zadanie trafić do najbardziej zainteresowanego – nieświadomego swego losu Aga-

³⁷ Seneka bardzo często poprzedza wejście określonej postaci szczegółowym opisem jej wyglądu, chodu tudzież zachowania, dzięki czemu odbiorca od razu ma szansę wysondować stan jej ducha.

memnona – a jedyne, co może dać, to odrobina pocieszenia dla Trojanek w otchłani rozpaczy, jakiej doświadczają.

Z podobnym dopasowaniem do faktycznej sytuacji bohaterów mamy do czynienia z pojawiającymi się parę wersów dalej „*duplices Argos*” (SA 729). Akcja *Odprawy* odbywa się, rzecz jasna, całkiem gdzie indziej, dlatego ich miejsce zajmują „dwie Troi” (KO 53, w. 514). Pozostaje natomiast motyw zaślepienia, którego przełamanie znaczy początek właściwej wizji:

Gdzie jestem? Odszedł nagle blask światła
przyjazny,
ślepa noc przesłoniła mi oczy, a niebo
skryło się gdzieś daleko za ciemności murem.
Lecz patrzcie, dwa się słońca podobne zjawiają,
a wraz z nimi dzień wstaje. I ze snu się budzi
Argos w podwójnej wizji, bliźniaczymi
zamki. [SA 31]

Ale gdzieżem, prze Boga? Światła nie widzę,
Noc mi jakaś przed oczy nagle upadła.
– Owóż mamy dwie słońce, owóż dwie
Troi, [KO 53, w. 512–514]

W tym momencie wzorce Senecjańskie ustępują – jak wykazał to Kallenbach – inspiracjom *Heroid* Owidiusza³⁸, co nie oznacza, iż nie pobrzmiewają i w późniejszych partiach monologu. Dalecy od ostatecznych rozstrzygnięć, wspomnijmy apostrofę do murów Troi („nieśmiertelnych ręką roboto”, KO 53, w. 525), w podobny sposób nazywanych w *Agamemnonie* („*moenia, divum fabricata manu*”, SA 651), charakterystyczne dla *Trojanek* utożsamienie Hektora z jego ojczystym grodem („*summusque dies / Hectoris idem patriaque fuit*”, STr 128–129 – „z tobą pospołu / I ojczyzna umarła: jednaż mogiła / Oboje was przykryje!”, KO 54, w. 532–534)³⁹, wreszcie wzmiankę o wyjącej z rozpaczy Hekubie („*rabida latravit*”, SA 708 – „wyć będziesz”, KO 56, w. 556). Tak samo odwołaniem do Seneki-tragika może być zapowiedź zabijania dzieci na grobach – „gwoli trupom umarłym” (KO 56, w. 554). Los taki stanie się udziałem Poliksenny, której niedola posłużyła za osnowę jednego z wątków *Trojanek* właśnie⁴⁰.

Sereg wskazanych tu similiów, już nie tylko natury ogólnej, ale sięgających struktury słownej utworu, wyraźnie zbliża do siebie bohaterki *Agamemnona* i *Odprawy posłów greckich*. Kochanowski odwzorowując na swój sposób początek wieszczego monologu nieszczęsnej królowny, tropem Seneki wnikliwie opisuje symptomy choroby psychicznej, ale i daje do zrozumienia, że jego Kasandra jest tak naprawdę Kasandrą z dramatu Rzymianina, co, oczywiście, nie pozostaje bez znaczenia dla interpretacji całego tekstu.

Czy przerażające fantasmagorie snute przez tę na wpół obłąkaną, zdawałoby się, dziewczynę nie zyskują na realności, gdy zestawia się je z sytuacją powojenną, przedstawioną w *Agamemnonie*? W przeciągu kilku lat butna Troja znika z po-

³⁸ Kallenbach, *op. cit.*, s. 324–325. Badacze dostrzegają ponadto w ukształtowaniu tej wypowiedzi udział takich autorów, jak Wergiliusz, Lykofron i Ennius. Zob. W. Strzelecki, *Jeszcze jedno źródło „Odprawy” Kochanowskiego*. „Pamiętnik Literacki” R. 39, 1950, s. 187. – Z. Szymdłowa, *Refleksje nad oryginalnością „Odprawy posłów greckich”*. W: *Poeci i poetyka*. Warszawa 1964, s. 47–50.

³⁹ Mamy w *Odprawie* nawet typowe dla *Trojanek* skojarzenie Hektora z murami Ilionu: „Wkoło murów trojańskich tesalskie konie / Włóczyć grozą” (w. 528–529). Zob. W. C. J. Knight, *Magical motives in Seneca’s „Troades”*. „Transactions and Proceedings of the American Philological Association” 63 (1932).

⁴⁰ Zob. Kallenbach, *op. cit.*, s. 323–324.

wierzchni ziemi, jej mieszkanki zdane są na łaskę i niełaskę zwycięzców, a ponure opowieści o zagładzie, które u Kochanowskiego przybrały formę zaledwie niejasnych znaków, okazują się nagle wspomnieniami rzeczywistych wydarzeń. Ale i wówczas uprowadzona do Argos Kasandra nie przestaje wieszczyc, a czytelnicy Seneki raz jeszcze przekonać się mogą o jej proroczych zdolnościach. Wkrótce po tym, jak zapowiada rychły upadek swego prześladowcy (z tą właśnie przepowiednią skojarzono monolog z *Odprawy*)⁴¹, Agamemnon ginie z ręki Ejjgista. Tej natchmiaskowej weryfikowalności brakowało w polskiej tragedii. Dzięki wprowadzonemu ukradkiem kontekstowi odczytany w literaturze antycznej odbiorca nie musiał czekać na pojawienie się Rotmistrza z Więźniem, by być pewnym, że słowa Kasandry znaczą więcej, niż można by się tego spodziewać.

Nie mniej istotnym passusem *Odprawy* w kontekście zależności między Kochanowskim a Seneką-tragikiem jest również stasimon II o incipicie „Wy, którzy Pospolitą Rzeczą władacie” (KO 21, w. 161), znany też z osobnej publikacji w zbiorze *Pieśni ksiąg dwoje*. Od czasów Sinki wiąże się go z końcowym fragmentem trzeciej pieśni Chóru *Tiestesa*:

Wy, którym rządcą morza i ziemi
Dał wielką władzę nad śmiercią i życiem,
Skłóncie wyniosłe i dumne twarze:
Tym, czego lęka się mniejszy od was,
Zagrozi wam większy od was pan;
Każde państwo ma nad sobą państwo potężniejsze.
Kogo wstający dzień widzi pysznym,
Ten sam dzień u zmierzchu ujrzy słusznym. [ST 607–614]

Drobny wyimek z obszerniejszych rozważań o niestałości losu rodzi pomysł na odrębny liryk, pokrewny oryginałowi nie tyle ze względu na konkretne zapożyczenia słowne (może poza inicjalnym „*vos qui bus*” – „wy, którzy”), ile poprzez zdecydowane wyeksponowanie relacji hierarchicznych między słabszymi a mocniejszymi oraz zmienności ról hegemonu i poddanego.

Zresztą sieć zależności intertekstualnych, w jakie wpisuje się oda Kochanowskiego, jest znacznie szersza. Po pierwsze, sam Seneka posłużyć się mógł *Hymnem I* Kallimacha oraz *Carmen 3, I* Horacego⁴². Po drugie, myśli o podwójnym statusie monarchów i wiążącej się z tym odpowiedzialności pojawiają się w XVI-wiecznych *Pochwale głupoty* Erazma z Rotterdamu i *Dworzaninie* Baldassare Castiglione⁴³. Dodatkowo obraz Boga jako sędziego ziemskich władców przewija się też w *Piśmie Świętym*, czego doskonałym przykładem parafrazowany przez czarnoleskiego poetę *Psalm 82*⁴⁴. I to prawdopodobnie inspiracjom erazmiańsko-

⁴¹ Wizja, do której się odnosimy (SA 720–774), przyszłe morderstwo ujmuje w sposób figuratywny. Zagadkowe postacie „*furtivum genus*”, „*Lacaena*” i „*Marmaricus leo*” odkrywają swoją tożsamość w kolejnym wystąpieniu Kasandry (SA 867–909), gdy niczym naoczny świadek relacjonuje ona dramatyczne wydarzenia z królewskiej uczy.

⁴² Zob. P. J. Davis, *Shifting Song: The Chorus in Seneca's Tragedies*. Hildesheim 1993, s. 181, przypis 105.

⁴³ Zob. Z. Szymdłowa, *Erazm z Rotterdamu a Kochanowski*. W: *Poeci i poetyka*, s. 91–92.

⁴⁴ Zob. W. Fallek, *Świat biblijny w twórczości Kochanowskiego*. W zb.: *Pamiętnik Zjazdu Naukowego im. Jana Kochanowskiego w Krakowie 8 i 9 czerwca 1930*. Kraków 1931, s. 419. – Szymdłowa, *Refleksje nad oryginalnością „Odprawy posłów greckich”*, s. 54. Zastanawiająca, że początkowej strofie tego psalmu J. Kochanowski (*Dziela polskie*. T. 2. Warszawa

-biblijnym zawdzięczać należy odmienne jednak zastosowanie wątku z *Tiestesa* w polskim dramacie.

Wychodząc od refleksji na temat swoistej stratyfikacji władzy we wszechświecie Chór *Odprawy* zmierza ku rozważaniom o powinnościach, w wyniku czego wysnuwa wnioski zupełnie obce pierwowzorowi. Królowie ziemscy mają nad sobą potężniejszą od siebie zwierzchność, a zatem powinni sprawiedliwie traktować poddanych, pamiętając o tym, że ani jeden ich czyn nie pozostanie nieosądzony. U Seneki z początkowej tezy wynika jedynie to, że żadne panowanie nie jest wieczne i w każdej chwili kres położyć może mu ktoś silniejszy. Brak w *Tiestesie* Boga – sprawiedliwego sędziego, brak tego całego ewangelicznego kolorytu, jakim nasyca swą pieśń Kochanowski, brak pojęcia równości i grzechu. „*Rector maris atque terrae*” (ST 607) ustalił wprawdzie reguły rządzące światem, ale nie wydaje się zainteresowany tym, by przestrzegano ich w zgodzie z jakąkolwiek moralnością. W miejsce opartego na jasnych zasadach porządku, nad którym nieustanną pieczę sprawuje dobry Stwórca, mamy wypełnioną brutalnością domenę ciągłych niespodziewanych zmian, gdzie prym wiodą Fortuna pospołu z Parką Kloto⁴⁵. Takie rozwichrzenie, amoralność, poczucie destabilizacji i chaosu odnosi się zresztą do całej tragedii o nieszczęsnych Pelopidach. Nietrwałość rzeczy, która najpierw pozwala Chórowi cieszyć się z końca braterskich wojen, wkrótce oznaczać będzie gwałtowną odmianę losu dla Tiestesa i jego synów, bezbronnych ofiar sadystycznego Atreusza⁴⁶.

Nie o ten jeden dramat musi zresztą chodzić. Tak liczne i różnorodne odnośniki do Seneki rozsiane po całym tekście *Odprawy* nie stanowią odwołań wyłącznie do konkretnych miejsc w konkretnych dziełach, ale równocześnie do całej twórczości tragicznej Rzymianina. Pytanie o to, czy Kochanowski przejmując w pew-

1955, s. 184) nadaje, w oderwaniu od *Wulgaty*, kształt dość zbieżny z omawianym fragmentem *Odprawy*:

Królowie sądzą poddane,
A króle koronowane
Sędzia wiekuisty sędzi,
Który wszystkim światem rządzi.
(*Psalms* 82, w. 1–4)

⁴⁵ O powściągliwym nastawieniu Chóru *Tiestesa* do wszelkich wierzeń, nawet w chwilach pomyślności, świadczy pytanie: „Który bóg z takiej zawieruchy uczynił / Nagły pokój?” (ST 560–561). Zob. też Davis, *op. cit.*, s. 180.

⁴⁶ Stasimon III tragedii Seneki jest zresztą kolejnym ewidentnym przykładem naiwności Chóru i jego kompletnej niezdolności do właściwego rozeznania się w bieżącej sytuacji. W tym samym czasie, gdy uroczyście obwieszcza pojednanie obu braci, Atreusz ciągnie synów Tiestesa, by dokonać na nich przerażającej zbrodni. Zob. *ibidem*, s. 178–183. Zob. też P. J. Davis, *The Chorus in Seneca's „Thyestes”*. „Classical Quarterly” 39 (1989), s. 429–431. Z drugiej jednak strony, w stwierdzeniach, jakie wypowiada „*malgré soi*”, również w tych dotyczących nagłych zwrotów Fortuny, Chór okazuje się wyjątkowo przenikliwy. Zob. Schiessaro, *op. cit.*, s. 169.

Kwestią otwartą pozostaje wpływ kontekstu *Tiestesa* na sposób odczytania drugiego stasimonu *Odprawy* jako pieśni II 14. Sam już jednak fakt ponownego wykorzystania liryku świadczy o wadze inspiracji Seneką w oczach Kochanowskiego, reasumującego twórczość całego życia. Może nie przypadkiem jest i to, że pieśni *Wy, którzy Pospolitą Rzeczą wladacie...* towarzyszą w zbiorze utwory tematycznie pokrewne wspomnianemu stasimonowi z *Tiestesa*: w pieśni II 13 mowa o Bogu zapewniającym pomyślny koniec wojny, pieśni II 15 z kolei przedstawia Boga panującego nad czasem i ludzkim losem. Oczywiście, znów mielibyśmy do czynienia z polemiczną reinterpretacją znanych z Seneki zagadnień.

nej mierze określony wzorzec, nie wchodzi z nim przypadkiem w gwałtowną polemikę, nasuwa się szczególnie podczas analizy omawianego tu stasimonu II. *Chorus* panien usilnie wierzy w ustanowiony przez Boga porządek, Senecjański teatr to z kolei panorama wybuchających namiętności, realizujących się poprzez zbrodnię, której tamy nie jest w stanie położyć żadna siła wyższa.

Wystarczy przyjrzeć się bliżej – aby nie wspominać tu już o *Herkulesie szalejącym* czy *Medei* – dramatom z tzw. cyklu trojańskiego, najbardziej związanym z tematyką *Odprawy*. Lektura *Trojanek* choćby – nie tylko przenosi nas na drugi kraniec opowieści o zagładzie Ilionu, ale i pozwala doznać zupełnego przeciwieństwa tej klarownej wizji świata, jaka patronuje bohaterom polskiego dramatu. Terrorem wprowadzonego wśród pokonanego narodu przez przywoitych, zdawałoby się, Achajów nijak nie daje się usprawiedliwić szlachetnymi powodami, z którymi przybywają oni przed oblicze Priama. Wojna wyzwala najgorsze z możliwych odruchów, a takie jej konsekwencje, jak strach, rozpacz, niewola, wreszcie śmierć niewinnych dzieci skutecznie zniechęcają do tych, którzy posłużyli się nią, by osiągnąć słuszne przecież cele⁴⁷.

W brutalnej rzeczywistości *Trojanek* Seneki pociechy nie przynoszą nawet bogowie. Zamiast zapewnić stosowną pomstę na oprawcach odbierają zrozpaczonym bohaterkom ostatnią deskę ratunku, gdy zgodnie z wolą Achillesa nakazują ustami Kalchasa wydać na śmierć Poliksene. Wykonana w majestacie religijnego obrzędu egzekucja na małej dziewczynce⁴⁸ jak nic innego kłóci się z Bożą sprawiedliwością obiecywaną przez Chór *Odprawy*. Nie dziwi więc, że Chór *Trojanek* desperacko wyrzeka się wiary w siły wyższe i w ogóle w jakąkolwiek transcendencję.

Kochanowski wyraźnie zasłania się przed tą nihilistyczną interpretacją mitu. Czyni to nie tylko w ideowo eksplicytnym stasimonie II, ale i poprzez kreację obu greckich posłów. O Ulissiesie i o tym, jak bardzo różni się on od swego rzymskiego odpowiednika, mieliśmy już okazję wspomnieć⁴⁹. Nie mniej interesująco ustawiona została postać Menelausa. W dramatach Seneki niemal nieobecny⁵⁰, tu wygłasza płomienną mowę, dającą moralne, i, oczywiście, zgodne z zaprezentowanym w stasimonie porządkiem, podstawy dla rozpoczynającego się konfliktu:

Wieczne Światło Niebieskie; ty, płodna ziemi,
I ty, morze szerokie i wy, wszyscy bogowie
I wysocy, i niscy, świadki mi dziś bądźcie,
Żem rzeczy sprawiedliwej od Trojanów żądał,
Abych był krzywdy wielkiej i zelżenia swego

⁴⁷ Zob. m.in.: A. L. Motto, J. R. Clark, *Nefas: the Way of the World in Seneca's „Troades”*. „Maia” 36 (1984), f. 2. – J.-A. Shelton, *The Spectacle of Death in Seneca's „Troades”*. W zb.: *Seneca in Performance*. Red. G. W. M. Harrison. „The Journal of Roman Studies” t. 92 (2002).

⁴⁸ Zob. F. Dupont, *Les Monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*. Courty 1995, s. 210–211.

⁴⁹ Sam wybór imienia Ulisses, a nie Odyseusz, oznacza mniej lub bardziej świadome podążanie za lacińską, więc także senecjańską, tradycją przedstawiania władcy Itaki. Zob. M. Piechota, *Tajna misja Ulissesa. Próba interpretacji „Odprawy posłów greckich” Jana Kochanowskiego*. W zb.: *Szkice o literaturze dawnej i nowszej*. Red. J. Malicki, R. Ociecek. Katowice 1992, s. 51.

⁵⁰ W *Tiestesie* poznajemy Menelausa jako małego chłopca, stającego się nieświadomym pomocnikiem swego ojca Atreusza w zbrodniczym planie zgładzenia swych nieletnich kuzynów. Parokrotnie wspomniany zostaje w *Agamemnonie*, a w *Trojanekach* jako „*iudex iratus* [rozwścieczony sędzia]” (STr 922) budzi lęk w Helenie.

Nagrode jaką wziąć mógł: nicem nie otrzymał,
 Jeno śmiech ludzki a żal serdeczny tym większy.
 Na was tedy krzywdę swą i żalność niezmierną
 Kładę, możni bogowie! Jeśli sercem czystym
 Tę prośbę do was czynię, pomścicie zelżenia
 I mej krzywdy tak jasnej: dajcie mi na gardle
 Usieść Aleksandrowym i miecz krwią napoić
 Człowieka bezecnego, ponieważ i on mej
 Zelżywości dawno syt i dziś się ją karmi! [KO 42–43, w. 410–423]

Choć nie brak w tej uroczystej prośbie przejawów słownej agresji („na gardle usieść Aleksandrowym”, „miecz krwią napoić”), zwiastujących krwawe wypadki wojenne, modlitewny ton, a nade wszystko osobiste wynurzenia zranionego męża ujmują przyszłą tragedię Ilionu w kontekst, który w *Trojankach* Seneki praktycznie nie występuje. Odebranie Heleny siłą ma być zadośćuczynieniem „rzeczy sprawiedliwej”, odpowiedzią na doznane zniewagi i „śmiech ludzki”, a śmierć Parysa – godziwą zapłatą za to, czego ten obecnie się dopuszcza. Sprawę swej pomsty Menelaus składa w ręce bogów, ufny w sprawiedliwość, jaka przyświeca ich działaniom. Ich immanentny związek z odwiecznym porządkiem świata podkreśla zresztą już w początkowej apostrofie, gdy słowa swe kieruje do Słońca (Heliosa), ziemi i morza. Wzmianka o „sercu czystym” tym bardziej wzmacnia sympatię odbiorcy do niegodziwie potraktowanego męża, który słusznie domaga się poszanowania swych praw.

Kochanowski okrawa mityczną fabułę nie tylko ze względu na zasadę trzech jedności, ale również po to, by w pełni sprostać postawionym przez siebie celom. Tragedia polityczna w rozumieniu poety miała nieść jasne wnioski dla współczesności, a przy tym prezentować pozytywną, spójną z chrześcijaństwem wizję świata. Dlatego zawęży on swą opowieść do takiej sekwencji zdarzeń, która pozwoli udowodnić potrzebę podejmowania rozważnych decyzji w kwestiach dotyczących ogółu, i niewiele ponad to.

Postępowanie Seneki zmierza w zupełnie inną stronę. Świat swoich dramatów maksymalnie wyzuwa on z najmniejszych przejawów moralnego ładu, a tragedię Ilionu osadza w nie mającym końca korowodzie przemocy. Zbrodnia goni zbrodnię, zadany gwałt okupiony zaś zostaje kolejnym gwałtem. Nienawiści, jaką do Achajów żywią Trojanki, zadość czyni Klitajmestra, która z kolei mści się na mężu za śmierć Ifigenii. Jej towarzyszem zbrodni jest Ejgist, którego do odwetu popycha Tiestes, doświadczony przez swego brata Atreusza. Tamten za to, okrutnie mordując swych bratanków, zamierza – podobnie jak Menelaus – ukarać sprawcę porwania swej żony. Czy zbrodnia na Agamemnonie kładzie kres tej upiornej spirali? W żadnym razie. Oddany we właściwe ręce Orestes stanowi gwarancję przyszłej pomsty, a słowa, jakimi Kasandra kończy tekst tragedii, brzmią: „*Veniet et vobis furor* [I na was przyjdzie szal]” (w. 1012)⁵¹.

Podjęte rozważania skłaniają do wniosku, iż Kochanowski tragedie Seneki nie tylko dobrze znał, co potwierdza już sam podarek dla Grzepskiego, ale i twórczo z nich korzystał w swoich poczynaniach literackich. Bezdyskusyjne wydaje się oddziaływanie na niego *Fedry*, *Agamemnona* i *Tiestesa*, w kontekście dość prawdopo-

⁵¹ W tym wypadku wyjątkowo korzystam z lipskiej edycji: Seneca, *Tragoediae*. O niemożliwej do przewyciężenia repetytywności zła w dramatach Seneki zob. Schiesaro, *op. cit.*, s. 177–220.

dobnych hipotez da się też mówić o wpływie *Trojanek*, *Medei* i *Oktawii*. I choć zakres tych interferencji ogranicza się zasadniczo do dwóch większych utworów, ich przebieg można zaobserwować na niemal wszystkich poziomach tekstu: od sposobu kształtowania fabuły, poprzez rysunek postaci, po bezpośrednie zapożyczenia słowne.

Do preferowanych przez Kochanowskiego komponentów przejmowanego wzorca należą opisy skrajnych stanów emocjonalnych (*Fedra*, *Kasandra*) oraz refleksje natury ogólnej (*Chór Odprawy*), zaznaczyć jednak należy, że rzadko kiedy poeta korzysta z nich w sposób bezdyskusyjny. Normą w jego przypadku jest raczej swobodne przekształcanie pierwowzoru stosownie do własnych potrzeb, a nawet wchodzenie z nim w dialog polemiczny. Szczególnie widoczne okazało się to w odniesieniu do *Odprawy posłów greckich*, którą bez przesadzania o roli innych licznych wzorców tej tragedii⁵² nazwać by można swego rodzaju odpowiedzią na amoralny świat Senecjańskich *Trojanek* i *Agamemnona*.

Na tym wszakże nie wyczerpują się perspektywy badawcze podniesione przez nas zagadnienia. Nić łącząca Jana Kochanowskiego z autorem *Listów moralnych do Lucyliusza* okazuje się bowiem faktem również wtedy, gdy *Elegiarum libri IV*, a wraz z nimi *Odprawa* stają się częścią szacownej tradycji literackiej. Nowy rozdział we wzajemnych relacjach obu pisarzy w zaskakujący sposób otwierają teksty, w których już nie Seneka wpływa na poetycki kształt utworów Kochanowskiego, lecz Kochanowski oddziałuje na to, jak odbierane są na rodzimym gruncie tragedie Rzymianina. Mowa o polskich tłumaczeniach jego dramatów, które w niejednym punkcie noszą ślady inspiracji pisarstwem autora, który już w oczach najbliższych sobie następców stał się godnym naśladowania klasykiem na równi z mistrzami starożytności. Tym samym nie tylko Kochanowski pobrzmiewa w pewnych momentach Seneką, ale i Seneka w swym polskim wydaniu przemawia niekiedy językiem Kochanowskiego.

Ograniczmy się do wskazania czterech najbardziej rzucających się w oczy przypadków. Jeden pochodzić będzie z *Troas* Łukasza Górnickiego (1589), trzy kolejne z unikatowego pełnego przekładu dramatów Seneki, zbioru *Smutne starożytności teatrum* Jana Alana Bardzińskiego (1696).

Ślad bezpośredniego oddziaływania *Odprawy posłów greckich* na językowy kształt dramatu Górnickiego z pewnością nie zdziwi tych, którzy za Bożeną Noworolską widzą w *Troas* kontynuację dzieła Kochanowskiego⁵³. Rolę takiego mostu łączącego oba teksty pełnić z całą pewnością może fragment wygłoszonej przez Chór lamentacji, pokrewny jednemu z donioślejszych ustępów *Odprawy*, jakim jest początek jej III stasimonu:

Nieszczęsne drzewo z Idy góry wzięte,
Na wielonośną w zły czas łódź pocięte,

⁵² S i n k o (*op. cit.*, s. XI–XII) zalicza do nich Homera, Diktysa, Daresa, Eurypidesa, Sofoklesa, Likofrona, Owidiusza, Wergiliusza i Libaniosa. Z. G ł o m b i o w s k a („*In scribendo assequi quod summum est*”. *Ajschylosowa koncepcja dramatu w „Odprawie posłów greckich”*. „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 1) dorzuca jeszcze Ajschylosa, S t a r n a w s k i (*Pierwsze stadium*) – Milleta, a W. W e i n t r a u b („*Odprawa posłów greckich*”: *forma dramatyczna a dyskusja poetycka*. „*Twórczość*” 1984, nr 9) Trissina.

⁵³ B. N o w o r o l s k a, „*Troas*” Łukasza Górnickiego, czyli *tren dla Rzeczypospolitej*. W zb.: *Łukasz Górnicki i jego czasy*. Red. B. Noworolska, W. Stec. Białystok 1993.

Co po żeglasytm morzu popłynęła,
Skąd koniec Troja oplakany wzięła. [w. 115–118]⁵⁴

Czterowiersz ten rozwija myśl, jakiej oryginał nie werbalizuje, a pozostawia jedynie w zawieszeniu: „ale nowy powód do płaczu” (STr 78). Nie tylko precyzuje nowy powód płaczu Trojanek, ale przede wszystkim wspomina prapoczątki konfliktu, który doprowadził do ruiny potężnego Ilionu. Sięgnięcie do tkwiącej w przeszłości genezy obecnych wydarzeń okazuje się równocześnie sięgnięciem do najbliższego literackiego dziedzictwa, w którym obok Homerowskiej *Iliady* lokuje się właśnie *Odprawa*.

Zauważmy, że związek zacytowanego fragmentu z dziełem Kochanowskiego wydaje się ściślejszy, niż wynikałoby to ze zwykłej zbieżności słownej. Tak naprawdę poszczególne wersy powtarzają kolejne całości znaczeniowe, z których zbudowana jest pieśń o „białoskrzydłej morskiej pławaczce”. Najpierw wspomniane zostaje rosnące na stoku Idy drzewo („Wychowanico Idy wysokiej”, KO 43, w. 425) oraz efekt końcowy jego przetworzenia („Łodzi bukowa [...]”, KO 43, w. 426). Następnie mamy do czynienia ze skrótownym ujęciem tego, co u autora *Zuzanny* znajduje dokładne rozwinięcie, a mianowicie drogi powrotnej Parysa („któraś [...] / Do przezroczystych Eurotowych / Brodów nosiła!”, KO 43–44, w. 426–430), by zwieńczeniem opowieści uczynić upadek Troi, w pieśni Kochanowskiego jedynie nieśmiało prorokowany („Ledwie nie takież koniec będzie”, KO 46, w. 448), u Górnickiego ukazany w całym swym tragizmie.

Za punkt styczności obu utworów w największym stopniu mógłby zostać uznany ostatni z elementów tej sekwencji. Jak widzimy, Chór branek w rzeczywistości dokonuje tu autocytacji własnych rozważań, obecnie wypowiedzianych w diametralnie odmienionej sytuacji, aby raz jeszcze dać wyraz zależności między przewiną jednostki a szkodą ogółu. Obraz klęski stanowi na kartach *Odprawy* niepokojącą projekcję przyszłości, w przekładzie z Seneki staje się ponurą rzeczywistością i punktem wyjścia do kolejnych okropieństw.

Dwukrotne zastosowanie w zbiorze Bardzińskiego znajduje słynna formuła „ludzkie przygody / Ludzkie noś [...]” (w. 155–156) z *Trenu XIX*. „Teraz się Herkulesem pokaż, znieś przygody” (SH 1239) – wzywa zdruzgotanego syna zatroskany Amfitrion w *Herkulesie szalejącym*.

Przecz mężu, gdy przybywa złego,
Darmo płaczesz? Tak mniemam: królom należy
Znieść przygodę. I w ten czas, gdy wątpliwy bieży
Stan do zgonu, gdy państwa machina się wali,
Tym mocniej stać na ziemi i trzymać się stalij.
Niemęska rzecz podawać zlej fortunie tyły. [w. 81–86]⁵⁵

– napomina tytułowego bohatera *Edypa* Jokasta, gdy w obliczu postępującego rozkładu państwa opadają go najczarniejsze myśli. Wspomnienie sentencji Cyncerona–Kochanowskiego uwolnione zostaje podobieństwem sytuacji (stan głębokiego przygnębienia) i postaci (szlachetni władcy, nieumyślnie dopuszczający się mor-

⁵⁴ Ł. Górnicki, *Troas. Tragedyja z Seneki*. W: *Pisma*. Oprac. R. Pollak. T. 1. Warszawa 1961, s. 467.

⁵⁵ L. A. Seneka, *Smutne starożytności teatrum, to jest tragedie Seneki rzymskiego*. Przeł. J. A. Bardziński. Toruń 1696, s. 349–350.

du na swoich krewnych), ale pozorna zbieżność obu tych użyć – wyrażająca się również w tym, że w obu przypadkach stawienie czoła przeciwnościom wiązać się ma z męską godnością – nie potrafi zniwelować dzielących je różnic.

W *Herkulesie szalejącym*, podobnie jak w *Trenie XIX*, słowa pociechy padają z ust miłującego rodzica, pośrodku czulej, pełnej domowego ciepła sceny. I tu, i tam powodem ojcowskiej rozpaczki jest śmierć małoletniego dziecka (dzieci). Wezwanie, jakie formułuje babka Orszulki, w gruncie rzeczy przypieczętowuje ideową przemianę podmiotu mówiącego zapoczątkowaną o wiele wcześniej, wobec której widzenie z *Trenu XIX* uznać by można za projekcję głębokich pragnień ojca i potwierdzenie uprzednich refleksji. Trudno zatem nie przyjąć, że strapiony rodzic ufnie zastosuje się do matczynych pouczeń. W *Herkulesie szalejącym* proces ten nie pozostaje jedynie w sferze domysłów, ale choć nie od razu, realizuje się na oczach widzów: heros ulega błaganiom Amfitriona, odrzuca samobójcze myśli i godzi się podążyć za Tezeuszem do Aten, by tam odpokutować swe winy. Wezwanie do „noszenia ludzkich przygód” ratuje ludzkie życie i przywraca stan równowagi w świecie zachwianym przez działanie irracjonalnych sił.

Trudno o tak optymistyczny przebieg wypadków w Senecjańskim *Edypie*. Słowa pociechy wypowiedziane zostają nie na końcu, lecz na początku utworu. Niczego też nie dopełniają, a jedynie niosą krótkotrwałe otrzeźwienie. O ile przypisać można im jakąkolwiek siłę sprawczą w momencie, gdy Teby stoją w obliczu wszechobecnej zarazy, o tyle wraz z biegiem zdarzeń ujawnia się cała ich bezużyteczność. Opór wobec bezlitosnych wyroków *fatum* z góry skazany jest na fiasko. Co gorsze, zachwianiu ulega wiarygodność formułującej ową pociechę osoby. Matka z *Trenu XIX* przemawiała z mocą autorytetu nie tylko zbawionej, ale i tej, przed którą odsłonięte zostały najskrytsze tajemnice bytu. Jokasta powtarza obiegowe mądrości jako zwyczajna śmiertelniczka, w dodatku zupełnie nieświadoma nawet własnego statusu, a – jak się już wkrótce okazuje – winna kazirodztwa. Decyzja o popełnieniu samobójstwa ostatecznie dezawuuje krzepiące zalecenia z aktu I. Tak poprzez nawiązanie dialogu ze słynnym dziełem poprzednika Bardziński czyni ze swojego *Edypa* historię m.in. bankructwa końcowej myśli *Trenów*, która nie wytrzymuje konfrontacji z tragiczną i głęboko pesymistyczną wizją człowieka Senecjańskiego dramatu.

Inna znana maksyma Kochanowskiego, tym razem zaczerpnięta z jego pieśni II 9, znalazła swoje odzwierciedlenie w pierwszym akcie *Herkulesa Etejskiego* pióra Bardzińskiego. Wspominając śmierć ojca, upadek ojczystej Echalii i wyrzekającą na własny los Jole Chór stara się pocieszyć słowami popularnej pieśni o nadziei:

Mądry, kto może w jednej dźwigać minie
Króla i jętca, twarz nakłonić
Na wsze obroty. Ten się może schronić
Biedy, który ma na szczęście wszelakie
Serce jednakie. [w. 228–232]⁵⁶

Dokonując tego niemal bezpośredniego przytoczenia, dominikanin potwierdza znaczący autorytet Kochanowskiego jako tego, który stoickie pouczenia zawarł w najdoskonalszej poetycko formie. Równocześnie umieszczając w swej trans-

⁵⁶ *Ibidem*, s. 446.

lacji tak wyraźny odnośnik do innego utworu, poszerzył kontekst konsolacyjnej wypowiedzi Chóru o napomnienia z pieśni II 9, zdecydowanie obszerniejsze i wyrażone w sposób bardziej bezpośredni („Nie porzucaj nadzieje”, w. 1; „Patrzaj teraz na lasy”, w. 5; „Ty nie miej za stracone”, w. 25⁵⁷). Owo „szczęście wszelakie / Serce jednakie” pozostawione zostało czytelnikowi jak przypis, a zarazem zachęta, by gdzie indziej doczytać to, czego nazbyt skrupulatny tłumacz nie mógł umieścić w swojej wersji Senecjańskiego dramatu. Pytanie tylko, czy pogodnie zapewnienia o odradzającej się przyrodzie i analogicznych do niej zmianach Fortuny byłyby w stanie ukoić ból pojmanej ze zgłiszczy swego ojczystego miasta branki.

Konkludując niniejsze rozważania, trudno ustrzec się refleksji, że pomimo dzieł większych i mniejszych opracowań poświęconych dziełu Jana Kochanowskiego okazuje się, że wciąż skrywa ono sporo zagadek, co zapewne nie pozwoli spocząć jego badaczom również w nowym stuleciu. Odnosi się to także do nie zawsze przychylnie ocenianych prac „wpływologicznych”, co jedynie dowodzi zaskakującej swymi rozmiarami erudycji pisarza. Erudycji, która wykracza poza autorów najbardziej niejako dla niego naturalnych, obejmując i teksty w stosunku do tego podstawowego nurtu poboczne, w oczach rozkochanego w klasycznym pięknie poety mogące uchodzić za kurioza. To, co w tym rzeczywiście zadziwiające, to fakt, że Seneka-tragik stał się dla Kochanowskiego nie tylko moralistą i nauczycielem techniki dramatycznej, lecz i znaczącym wzorcem wyrazu uczuć, zwłaszcza tych gwałtownych i zwłaszcza kobiecych. To cząstkowe, i z pewnością dalekie od niewolniczego, przyswojenie dzieł Rzymianina uchodzić może o tyle za cenne, że odbywa się ono wśród powszechnego ignorowania zachodnioeuropejskiej mody na tragedie typu krwawego i na wiele lat przed pełną edycją polskich przekładów.

Abstract

RADOSŁAW RUSNAK
(University of Wrocław)

SENECA – KOCHANOWSKI, KOCHANOWSKI – SENECA

The paper considers the problem of mutual interrelations between Jan Kochanowski and Seneca the tragedy writer. In spite of the ostensible distance between the two figures in question, Kochanowski not only proves to be familiar with such Seneca's works as *Phaedra*, *Thyestes*, and *Agamemnon*, but also resorts to them in a skillful way. Both are best revealed in the former's two first elegies of the *Elegiarum libri IV* collection, and to even larger extend in his *Dismissal of the Grecian Envoys*. The interrelations in question are observed on many levels since Kochanowski is interested in Seneca's descriptions of violent feelings or didactic hints as well as technical resolutions. Moreover, the comparison of *Dismissal of the Grecian Envoys* with the Trojan cycle shows Kochanowski's confrontational attitude to Seneca's world of tragedy devoid of moral values. To add to the this, the author points at Kochanowski's expressions that permeate Lukasz Górnicki's and Jan Alan Barzdziński's subsequent translations of Seneca the tragedy writer.

⁵⁷ J. Kochanowski, *Pieśni*. Oprac. L. Szczerbicka-Ślęk. Wrocław 1997. BNI 100.