

POSTAĆ PARYSA W DRAMATACH POLSKIEGO RENESANSU

JAN OKOŃ (Kraków—Łódź)

Przebieżnie wykształconemu Polakowi (tj. po maturze, wedle programu licealnego) postać Parysa¹ kojarzy się nierozzerwalnie (i przeważnie jedynie) z wizją, którą zawarł Jan Kochanowski w *Odprawie posłów greckich*, tragedii zaliczanej do szczytowych osiągnięć polskiego renesansu. Czytają bowiem utwór jako lekturę² uczniowie szkół średnich, czytają tym bardziej (tylko niektórzy — po raz pierwszy³) studenci-poloniści i na przykładzie Parysa uczą się, jak nie należy dobra osobistego, a zwłaszcza miłosnych zachcianek przedkładać ponad dobro wspólne, a zwłaszcza ponad dobro ojczyzny. Przeciwwstawienie jest, co prawda, nie w pełni dziś aktualne, jako że prezentowany przez Parysa rodzaj miłości staniał najwyraźniej i raczej trudno znaleźć kogoś, kto by proponował cenę tak wysoką, jak w *Odprawie*. W czasach renesansu odczuwano rzecz jednak inaczej i zgodnie z tym odczuciem, jak też zgodnie z tradycją literacką Kochanowski uwydatnił problem, jak też przerysował uosabiającą go postać. Parys w rezultacie stał się w *Odprawie* negatywnym wzorem osobowym, przeciwstawionym postaci mądrego, roztropnego i oddanego sprawie ojczyzny Antenora, który już w pierwszej słownej potyczce, wypełnionej stychicznymi sentencjami w stylu Seneki, na dobrą sprawę poniża na oczach publiczności nietypowego kochanka — tak poprzez tradycyjną oczywistość swoich racji, jak też posądzeniem o przekupienie zwolenników. Konfrontacja obu przeciwników jest dla Parysa tak niekorzystna, że prowadzi wręcz do zaniku w *Odprawie* tradycyjnej, klasycznej postaci konfliktu, to jest konfliktu dwu racji, które powinny być — przynajmniej z grubsza biorąc — równorzędne, i do uznania w rezultacie utworu za tragedię

¹ Artykuł jest rozszerzoną i przystosowaną do kontekstów krajowych wersją referatu pt. *Le personnage de Paris dans le drame de l'époque de la Renaissance polonaise*, na 9. kolokwium międzynarodowe na temat „Héros légendaire et romantique sur les scènes européennes”, zorganizowane w Aix les Bains 20—24 oraz w Paryżu 25—26 października 1999 r. przez Société Internationale d'Histoire Comparée du Théâtre, de l'Opéra et du Ballet oraz Université de Paris IV — Sorbonne.

² Najczęściej w wydaniach w serii I Biblioteki Narodowej, nr 3: J. Kochanowski, *Odprawa posłów greckich*, oprac. T. Ulewicz. Wyd. 11, przejrzone i uzup., Wrocław—Warszawa—Kraków 1969 i nast. (wcześniejsze wydania, w oprac. T. Sinki, ukazywały się w l. 1919—1949).

³ Pomijam sytuację (bodaj nawet najczęstszą), że czytają wciąż jakby po raz pierwszy: *Odprawa* należy do utworów pozornie tylko znanych, na zasadzie dydaktycznych sloganów.

nowego typu, renesansową, mianowicie „tragedię jednej racji” — obywatelskiej racji Antenora⁴.

Przy czytaniu lekturowym postać Aleksandra w *Odprawie* idzie wyraźnie w cień i zostaje autorytetem chóru poddana typizacji („By rozum był przy młodości...”). Sugestia sceny jest tak zresztą silna, że nie zauważamy nawet, że sam Parys nie pojawia się już więcej przed nami, a negatywna o nim opinia zaczyna się rozciągać na całą społeczność Troi, nie umiejacą — naszym już zdaniem, choć przejętym od Kochanowskiego — dokonać właściwego wyboru. Nie wnikamy już bowiem dalej w szczegóły i w genezę takiej konstrukcji postaci: w to, że Homer w *Iliadzie* wcale nie każe Parysowi przekupywać zwolenników — i że nawet trojańscy starcy, a wśród nich Antenor, są pod wrażeniem urody Heleny. Sam zresztą Kochanowski, jeszcze gdy przekłada opis *Monomachiji Parysowej z Menelausem*, odnotowuje ich ciche zachwyty i porównywania do bogini (w. 153—156), jak też pełne szacunku słowa Antenora do niej: „Pani miłościwa” (w. 203)⁵. Przechodzimy też raczej do porządku nad informacją we Wstępie do edycji utworu, że wedle innych autorów, naśladowców Homera, a „mitografów” — właśnie Antenor miał pod koniec wojny zdradzić własne miasto i utworzyć agresorom jego bramy, byle tylko ocalić siebie, rodzinę i majątek⁶. Uwzględniając zaś wszystkie te przesłanki, zbliżamy się do jedynej i niepowtarzalnej konstrukcji postaci obu bohaterów, jaką dał Kochanowski w *Odprawie*, wbrew nawet wcześniejszym swoim próbom poetyckim.

Czytelnik bardziej wymagający czy wręcz wyrafinowany sięga głębiej i wychodzi też w przyszłość, zestawiając postać Parysa z jej późniejszym i zmodernizowanym wcieleniem — Don Juanem. Obie postacie w tej perspektywie to dwa wielkie mity erotyczne w literaturze europejskiej⁷, będące przykładem zgubnej namiętności, owszem, ale też neoplatonńskiej energii, którą rodzi miłość. Interesujące, że taką właśnie interpretację trojańskiego wątku wprowadził Łukasz Górnicki, nieco nawet starszy od Kochanowskiego i w dziełku od *Odprawy* wcześniejszym (1566), tyle że po części jedynie swoim, bo w *Dworzaniu polskim*, a zatem przeróbce z Castiglione’a, oddającej styl bycia i myślenia włoskiego

⁴ Zob. J. K u l t u n i a k o w a, „*Odprawa postów greckich*” Jana Kochanowskiego wobec *tragedii renesansowej*, Poznań 1963, s. 197 i passim (o *Odprawie* jako tragedii politycznej i o zbiorowej odpowiedzialności Trojan). Zob. też C. B a c k v i s, „*Odprawa postów greckich*” — *tragedia klasyczna i dramat polski* [w:] t e n ż e, *Szkice o kulturze staropolskiej*. Wybór tekstów i opracowanie A. B i e r n a c k i, Warszawa 1975, s. 98—121 (tu w dopisku przypomina Backvis zapalczywą inwektywę Stanisława Orzechowskiego wobec Zygmunta Augusta, którego ślub z Barbarą Radziwiłłówną zestawia w r. 1548 z „małżeństwem” Parysa i Heleny, wprowadzając zatem również interpretację polityczną trojańskiego wątku).

⁵ Zob. J. K o c h a n o w s k i, *Dziela polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1972, s. 707.

⁶ T. U l e w i c z, *Wstęp* [do:] J. K o c h a n o w s k i, *Odprawa postów greckich*, jw., s. LXXXV.

⁷ Zob. N. K o r n i ł o w i c z, *Erotyzm i miłość w literaturze polskiej XVII wieku*, „Przegląd Humanistyczny”, R. 32: 1988, nr 10, s. 76—80. Autor przytacza m.in. listy Parysa i Heleny (przejęte z *Heroid* Owidiusza), wpisane do rkpsu Bibl. im. Ossolińskich, sygn. 336 II, typowego zbioru sylw z 2. poł. XVII w.

dworu d'Estów w Ferrarze. Tłumacząc mianowicie, dlaczego Troja aż dziesięć lat opierała się „wsztykłej Grecyje”, wyjaśnia, że to

[...] ni skądinąd nie pochodziło, jeno stąd, iż tam było nieco młodych pacholków miłością zjętych. Więc kiedykolwiek wycieczka być miała, zawždy białogłowy bywały przy ubieraniu ich we zbroje, i czasem same ubierały, a na pożegnaniu usłyszał drugi takie słówko, którym zapaliwszy się, wsiadł na koń swój z węższym sercem, niż w śmiertelnym ciele być mogło. A w bitwie dopiro nie żałował głowy nastawić, wiedząc to pewnie, iż patrzała nań panna abo pani z muru, która przeważne męstwo, chwalebny skutek pochwalić miała⁸.

Widać wyraźnie, jak nawet w obrębie XVI w. i w samym okresie renesansu różne mogły być interpretacje działań Parysa i różna też konstrukcja jego postaci. Spróbujmy to prześledzić na przykładzie utworów dramatycznych i ich źródeł.

ILIADA — KREACJA ANTYBOHATERA?

Przypomnijmy *Iliadę*, a w niej kreację postaci Parysa. Funkcjonuje on w eposie jako postać wcale nie pierwszoplanowa, ale zarazem jako sprawca i przyczyna wszelkich poczynań w obrębie fabuły. Wśród wcześniejszych działań Parysa właściwie tylko jedno obciążone jest skutkami: naruszenie praw gościnności i porwanie cudzej żony; pociąga ono za sobą wszystkie późniejsze wydarzenia przedstawione w eposie. Wszyscy też bez wyjątku mieszkańcy Troi ponoszą konsekwencje jego czynu. Można śmiało przypuścić, że nikt z bohaterów (poza może samym Aleksandrem) nie ma wątpliwości co do oceny moralnej tego czynu. Nie przypadkiem Erazm z Rotterdamu przedstawiał w dziełku o *Wychowaniu księcia* przykład z Plutarcha, że jeśli nawet Aleksander Wielki (wzór osobowy dla średniowiecza i dla wczesnego odrodzenia⁹) dopuścił się wielu niegodziwości, „to jednak jest godne pochwały, że nie wyciągnął ręki po zabrane do niewoli niewiasty Dariusza, a także kazał odprowadzić do domu kobietę, skoro dowiedział się, iż jest zamężna”¹⁰. Czasy Aleksandra Wielkiego, a tym bardziej Plutarcha, to już wprawdzie odmienny etap w rozwoju śródziemnomorskiej cywilizacji, ale

⁸ Ł. Górnicki, *Dworzanin polski [w:] tenże, Dzieła wszystkie*, Warszawa 1886, s. 173 (cytat przypomina Kornilłowicz, *op. cit.*, s. 71).

⁹ Skojarzenie w tym miejscu jest tym bardziej zasadne, że recepcja najbardziej w średniowieczu popularnej *Opowieści o zburzeniu Troi* pióra Guido de Colonna (zob. niżej) ma w Polsce miejsce równoległe z historią Aleksandra Wielkiego — oba teksty wpisywane są u nas w kodeksach obok siebie, najwidoczniej na zasadzie opozycji obu Aleksandrów (zob. J. Mańkowski, *Historia trojańska w literaturze i kulturze polskiej wieku XVI*, „Meander”, R. 17: 1962, z. 3, s. 142; tu informacja o rękopisach).

¹⁰ Erazm z Rotterdamu, *Pisma moralne. Wybór*. Przeł. i oprac. M. Cytowska, Warszawa 1970, s. 227—228. U Plutarcha mowa o matce, żonie i dwu córkach króla perskiego Dariusza wziętych do niewoli; przy całym szacunku dla tych kobiet, tak chwalonym przez Plutarcha w rozdziale 21, z jedną z córek, wdową, miał Aleksander syna Heraklesa. Przynajmniej 13 wieków dzieli czasy Aleksandra od Homera i wydarzeń spod Troi, ale warto może też wspomnieć w tym kontekście historię biblijnej Batszeby i grzech cudzołóstwa ze strony Dawida, połączony z wysłaniem jej męża Uriasza na śmierć (2 Sm 11; 12; 1 Krl 1).

w każdym z etapów — obojętne, czy chodzi o króla Dawida, o królewicza Troi Aleksandra, o Aleksandra Wielkiego czy wreszcie o podopiecznego Erazma, księcia Karola, późniejszego Karola V, a wnuka cesarza Maksymiliana — działa prawidłowość, że występki czy choćby tylko omyłki władców pociągają za sobą nieszczęście tysięcy poddanych i że nic nie budzi większej nienawiści niż zły książę czy władca. Przypomniawszy tę prawdę Erazm we wspomnianym dziełku *Wychowanie księcia*, przypominał też Jan Kochanowski, jeden z autorów, którzy podjęli w XVI w. wątek Parysa. Słynny chór II jego tragedii *Odprawa posłów greckich*, skierowany do władców i mówiący o ich obowiązkach wobec poddanych, wypowiadał słowa:

Przełożonych występy miasta zgubiły
I szerokie do gruntu carstwa zniszczyły.

(w. 179—180)¹¹

Otóż świadczy o dobrym wyczuciu praw psychologii społecznej przez Homera, że przywódcy Troi w *Iliadzie* nie są bynajmniej przekonani o klęsce nieuchronnej, nie są też wcale świadomi nieuchronności kary, która grozi im wszystkim za czyn Parysa — a jest tak mimo nawet, że wszyscy mieszkańcy są zarazem świadomi przyczyn wojny i wszyscy przeklinają Parysa, a nawet życzą mu śmierci. Słyszymy zatem, jak Hektor wypomina bratu:

[...] Przez ciebie przecież ta wojna i zamęt
Trwa wokół grodu. [...]

(*Iliada*, VI, 328—329)¹²

Priam, ojciec Parysa, „w radach bogom równy”, przyznaje podczas narady wodzów, że właśnie on „przyczyną był waśni” (VII, 374). Słowa te powtarza wobec Greków posłaniec Idajos, gdy ogłasza im orędzie Aleksandra, w którym ten chce ich pozyskać poprzez zwrot zabranych skarbów — ale dodaje ponadto złorzeczenie od siebie: „[...] korzystniej byłoby, gdyby wpierw zginął” (VII, 388—390). Wpierw, tzn. przed przybyciem do Troi. Kiedy indziej powie też narrator o Parysie: „Wszystkim był [...] ten człowiek jak czarna śmierć nienawistny” (III, 454).

Zarazem jednak nie zostaje Parys osądzony w *Iliadzie* jednoznacznie negatywnie — ani na gruncie prawa, ani w opinii mieszkańców miasta. Na gruncie prawa pojawia się propozycja, by uznać jego czyn za odwet wobec analogicznego porwania trojańskiej Hezjony. Zresztą na naradzie wodzów przed drzwiami króla Priama uczestnicy jej akceptują wspomnianą propozycję Aleksandra, który chce zyskać przychylność Greków poprzez oddanie skarbów Menelausa (VII, 379) —

¹¹ Korzystam z wydania: J. Kochanowski, *Odprawa posłów greckich*. Oprac. T. Ulewicz, jw.

¹² Tekst polski według wydania: Homer, *Iliada*. Przeł. K. Jeżewska, wstępem i przypisami opatrzył J. Łanowski, wyd. 13 nowe zupełnie, Wrocław 1981, „Biblioteka Narodowa”, Seria II, nr 17.

dowiadujemy się bowiem przy okazji, że pozbawił go nie tylko żony. Również mążny Hektor, gdy w chwili słabości kryje się ze strachu przed Achillesem i ucieka wzdłuż murów miasta, próbuje sformułować podobną, a nawet jeszcze bardziej korzystną propozycję: by nie tylko zwrócić Atrydom Helenę i zabrane przez Parysa skarby, ale też „reszcie Achajów” rozdać połowę skarbów miasta, przekonawszy uprzednio trojańską starszyznę, by „nie ukryli niczego”! (XXII, 114—121).

Otóż jeśli nawet złorzeczą Trojanie Parysowi, to zarazem są wobec niego wyrozumiali — można by powiedzieć, że po cichu wręcz mu zazdroszczą. Wszyscy bowiem są pod urokiem Heleny, „najbardziej boskiej wśród kobiet”, nawet „starszyzna czcigodna”, a wśród niej „znani z mądrości” Ukalegon z Antenorem, bohaterem Kochanowskiego. Mówią więc oni między sobą:

Jak winić Trojan i w pięknych nagolenicach Achajów
Za to, że długo tak znoszą tę wojnę dla takiej kobiety,
Co nieśmiertelnym boginiom pięknnością swoją jest równa.

(III, 156—158)

Nie ma też wcale do niej żalu król Priam, który zwraca się do niej: „córko kochana” i każe jej usiąść przy swoim boku, gdy zamierzają oglądać wrogie oddziały Greków. Oświadcza jej nawet wprost:

W tobie ja winy nie widzę — gdyż winni są tylko bogowie,
Oni tę wojnę [...] nam zesłali.

(III, 164—165)

Parysowi Hektor złorzeczy, jak wiemy, i co rusz go wzywa: „nędzny Parysie”, „oszuście, babiarczy” (III, 39; XIII, 769), ale przyznaje zarazem:

Nikt sprawiedliwy [...] nie mógłby twoim wojennym
Czynom szacunku odmówić. Ty przecież jesteś waleczny.

(VI, 521—522)

Widzimy też istotnie Parysa, jak w kolejnych bitwach trafia z łuku w nogę Diomedesa (VIII, 369—378), jak zabija Euchenora, syna wróżbity z Koryntu (XIII, 671—672), jak wiedzie oddziały Trojan do boju (XII, 92; XIII, 490—491), jak zachęca towarzyszy do walki (XIII, 766—767), jak zadaje cios nawet włócznią (XV, 341—342). Mimo powszechnej pogardy — i mimo tego, że istotnie poddaje się strachowi łatwiej niż inni — Parys potrafi walczyć, tyle że jest wojownikiem ostrożnym (by nie powiedzieć: r o z s ą d n y m) i woli raczej unikać bitwy, a przynajmniej nie wystawiać się na ciosy, czy nawet razić z ukrycia (XI, 380), albo też najpierw zmierzyć siły, czy sprostają zamiarom („Walczyć bez siły nie zdoła ten nawet, kto rwie się do bitwy” — powie Hektorowi, XIII, 787). Nie jest wcale przypadkiem, że ostatecznie właśnie on ugodzi z łuku samego Achilleasa (Owidiusz, *Heroidy*), w sposób jedynie możliwy do osiągnięcia.

Odnotowuje *Iliada* — i tylko w wypadku Parysa tak konsekwentnie — jakże dojrzałą cechę charakteru: jego spokój i uległość w reakcji na reprimendy

i zlorzczenia. Owszem, cofa się on „z sercem struchlałym” i „ze strachu drżąc” na widok zięjącego zemstą Menelaosa (III, 30—31; 37), lecz uznaje z miejsca za słuszne¹³ łajanie Hektora i decyduje się stanąć do pojedynku. Stale zresztą, jeżeli tylko jest napominany (brat Hektor ma w tym prawo wyłączności), staje do walki z Grekami.

ILIADA W EUROPIE I W POLSCE

Nie chodzi tu oczywiście o pełne, monograficzne przedstawienie recepcji dzieła Homera. Niezbędne wydają się jednak podstawowe choćby informacje, tak aby móc na ich tle uchwycić sposób ujęcia wątku Parysa w utworach dramatycznych XVI w.

Należy przypomnieć przede wszystkim charakterystyczną dla średniowiecznej Europy p o s r e d n i ą znajomość *Iliady*, głównie poprzez trzy jej przeróbki. Są to¹⁴:

a) tzw. *Ilias Latina* (inaczej: *Homerus Latinus* — *Homer łaciński*), dokonany przez Bebiusa Italicusa w I w. n. e. słynny wyciąg w 1070 heksametrach, który szczególnie od XII w. zastępował samą *Iliadę* (z uwagi tak na brak egzemplarzy oryginału, jak też na postępującą w średniowieczu nieznaną języka greckiego). Przynajmniej jedna z kopii wyciągu znalazła się przed rokiem 1412 w Akademii Krakowskiej w posiadaniu magistra Leonarda z Krakowa, a o jej popularności świadczy skarga złożona przed rektorem na przyjaciela, Jana z Szadka, który przez 8 lat nie zwracał wypożyczonego mu egzemplarza¹⁵;

b) rozszerzona treściowo opowieść prozą o losach Troi pt. *Ephemeris belli Troiani* (*Dziennik wojny trojańskiej*), przypisywana Diktysowi z Krety, z II—III w. (zachowana w strzępach wersja grecka; wersja łacińska z IV w.). Relacja rozpoczyna się tu od porwania Heleny, a kończy na śmierci Odyseusza;

c) podobna do poprzedniej, tyle że opowiadana z punktu widzenia Troi, łacińska relacja prozą z V w., pt. *De excidio Troiae historia* (*Opowieść o upadku Troi*), przypisywana Daresowi z Frygii, a mówiąca o dziejach Troi od śmierci króla Laomedonta, ojca Priama, do upadku miasta.

W oparciu o trzy te przeróbki rozpoczął się w XII i XIII w. renesans *Iliady* na gruncie francuskim i włoskim, a w ślad za tym i w innych krajach Europy, w tym również w Polsce. Treściowo rzecz polegała na kontaminacji wszystkich trzech redakcji. Ok. 1160 r. powstał pierwszy z najbardziej znanych tekstów, pt. *Le Ro-*

¹³ Właśnie tak: uznaje rację Hektora, z uwagi na „bogów chwalebne dary”, tj. samą Helenę (III, 65), co można by uznać za nowy rys w najstarszym okresie powstawania etosu rycerza, a nie np.: przyznaje z pokorą. Parys zachowuje wręcz intelektualny dystans wobec brata, zwłaszcza jeśli zważymy nie pozbawione ironii porównanie „nieugiętego serca” Hektora do „ostrej siekiery” zagłębiającej się w drzewo (III, 59—63).

¹⁴ Korzystam z omówień: J. Ł a n o w s k i, *Wstęp* [do:] H o m e r, *Iliada*, jw., s. LXII—LXVII i passim; J. M a ń k o w s k i, *op. cit.*, s. 137—147 (tu dalsza bibliografia).

¹⁵ M a ń k o w s k i, *op. cit.*, s. 144 (cytuje *Acta Rectoralia almae Universitatis studii Cracoviensis...*, ed. V. Wisłocki, t. 1, fasc. 2, Cracoviae 1893, s. 314).

man de Troie (Romans o Troi). Średniowieczny autor, Benoît de Sainte-Maure, pozostający pod wpływem romansów rycerskich, rozbudował swoją opowieść do 30 tysięcy wierszy i „przyprawił” ją anachronicznymi elementami miłości dwornej¹⁶. Opowieść stała się tak popularna, że w sto lat później dokonał jej przeróbki na łacinę włoski autor Guido da Colonna (Guido de Columnis) pt. *Historia destructionis Troiae (Opowieść o zniszczeniu Troi, 1287)*. W tej wersji, jak też w przekładach z niej dokonanych fabuła trojańska upowszechniła się w Europie i przetrwała do XVI w. jako romans pseudohistoryczny. W Polsce najstarsze średniowieczne odpisy tekstu Guido de Colony pochodzą z końca XIV w., częste są w w. XV i mają jeszcze miejsce w w. XVI. Wypierają je ostatecznie dwa wydania polskiej *Historii trojańskiej* z lat 1563 i 1597¹⁷.

Historia trojańska to anonimowa kontaminacja wspomnianych średniowiecznych redakcji Diktysa i Daresa, uzupełniona o dwa kolejne źródła: *Bibliotheca historica* Diodora Sycylijszyka (Diodorus Siculus), w wersji wydawanej w XVI w. w przekładzie łacińskim, niekiedy wraz z tamtymi dwiema redakcjami (o dziejach wojny trojańskiej opowiada tu rozdział IV księgi V), oraz historię powszechną Jana Nauklera (Ioannes Nauclerus) pt. *Memorabilium omnis aetatis et omnium gentium chronici commentarii* z ok. 1504 r., znaną z późniejszych wydań z XVI w.¹⁸ Źródła te o tyle nas interesują, że wątek trojański zostaje w nich włączony do historii powszechnej. Na gruncie polskim rozwiązanie to podjął Marcin Bielski w *Kronice wszystkiego świata* (Kraków 1551; 1554; 1564). Sfabularyzowana opowieść o wojnie Greków i Trojan upowszechniła się i nabrała wartości historycznej.

DRAMATYZACJE Z PARYSEM

Tak się składa, że wszystkie bez wyjątku utwory dramatyczne wydane bądź wystawione w XVI w. na terenie Polski, a podejmujące wątek Parysa, należą do pozycji ważnych, choć za każdym razem z całkiem innych względów. Są to w kolejności chronologicznej:

1. *Iudicium Paridis* — dramat po łacinie humanisty niemieckiego Jakuba Lochera, wystawiony w lutym 1522 r. (jako pierwszy w ogóle ze znanych i zachowanych z terenu Polski) przez studentów Bursy Jerozolimskiej na zamku królewskim na Wawelu i wydany tuż po tym w Krakowie w drukarni Floriana Unglera;

2. *Sąd Parysa, królowica trojańskiego* (druk: Kraków, Hieronim Wietor, 1542)

¹⁶ Por. A. Joly, *Benoît de Sainte-Maure et la „Roman de Troie” ou les métamorphoses d’Homère et de l’épopée greco-latine au moyen-âge*, Paris 1870—1871.

¹⁷ Tekst w przedruku: *Historia trojańska, 1563*. Wydał S. Adalberg, Kraków 1896, Biblioteka Pisarzy Polskich. Wydanie z r. 1597 nie zawiera w zasadzie zmian redakcyjnych (poza tendencją prokrólewską) i różni się tylko bardziej nowoczesnym językiem (J. Mańkowski, *Historia trojańska w literaturze i kulturze polskiej wieku XVI*. III: *Historia trojańska w opracowaniach Polaków*, „Meander”, R. 17: 1962, z. 7—8, s. 360—368).

¹⁸ J. Mańkowski, *op. cit.*, s. 358—365.

— wierszowana przeróbka utworu Lochera na język polski; wprowadza ona polskie realia i przystosowuje (znow po raz pierwszy w Polsce) dramat do sceny mieszczańskiej;

3. *Odprawa postów greckich* Jana Kochanowskiego (druk: Warszawa, [Mikołaj Szarffenberger, po 12 I] 1578) — pierwsza tragedia polska, wystawiona 12 stycznia 1578 r. na zamku królewskim w Ujazdowie pod Warszawą z okazji ślubu Jana Zamoyskiego, podkanclerzego koronnego, i Krystyny Radziwiłłówny, córki (nieżyjącego już wówczas) kanclerza litewskiego i wojewody wileńskiego, Mikołaja Radziwiłła Czarnego;

4. *Triumf Miłości, z postaciami Wenus i Parysem* — ostatni z obrazów widowiska parateatralnego, wystawionego na Rynku krakowskim 12 czerwca 1583 r. z okazji ślubu Jana Zamoyskiego z Gryzeldą Batorówną;

5. *Tragedyja o polskim Scylurusie* (druk: Kraków, Mikołaj Szarffenberger, 1604) — moralitet karnawałowy z postaciami Herkulesa, Parysa i Diogenesa.

Z racji propagowanych idei, podejmowanego tematu, gatunku bądź okazji wystawienia utwory tu wymienione inicjowały pewne zjawiska w polskim teatrze renesansowym, czy nawet w polskim teatrze w ogóle.

Nie one upowszechniły postać Parysa i związane z nim idee — może nawet przeciwnie: podejmowały jego temat, by się odwołać do popularnego i znanego już wątku, by skorzystać z przychylności słuchacza bądź czytelnika i poprzez popularny, atrakcyjny temat przekazać nowe treści (nowe przesłanie ideowe).

DRAMAT LOCHERA

Wystawienie sztuki Lochera w Krakowie nie było prapremierą. Dwadzieścia lat wcześniej, w lipcu 1502 r., *Spectaculum de Iudicio Paradis* wystawił sam autor w Ingolstadt, ze studentami tamtejszego uniwersytetu, i sam też wypowiadał na scenie Prolog. W dołączonym do sztuki argumencie wyjaśniał, że sięgnął do dzieła Fulgencjusza *Mythologicon* dla interpretacji postaci bogiń: Junony, Pallady i Wenery, jako personifikacji trzech sposobów życia: czynnego, kontemplacyjnego i rozkosznego; wyjaśniał też, że przy inscenizacji sięgnął do rozwiązań zastosowanych przez Angelo Poliziano w jego dramacie *Orfeo* (wystawionym w Mantui w 1471 r.)¹⁹. Ta ostatnia informacja nie jest w pełni jasna, wydaje się jednak, że wskazuje na ścieranie się na gruncie niemieckim tradycji jeszcze średnio-wiecznych z nowymi tendencjami renesansu, płynącymi z Italii. Pierwsze dały o sobie znać, poza przejętą z Fulgencjusza, klasyka w tym względzie, alegoryczną interpretacją mitologii, również w simultanicznym najpewniej rozwiązaniu inscenizacji: z jednej strony sceny występował więc Jupiter i trzy boginie, którym w czasie uczty rzucała Eris złote jabłko, z drugiej zaś śpiący pod drzewem Parys, do którego przybywał Merkury z poleceniem, by rozstrzygnął spór

¹⁹ Omówienie w: W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, Bd. II: *Renaissance und Reformation*, Th. 1, Halle a. S. 1918², s. 38.

bogin itd. Do Poliziana sięgnął natomiast Locher chyba tylko poprzez wprowadzone do sztuki dwa *intermezzi* o charakterze muzycznym, obecne już w *Orfeo*, sztuce będącej pierwowzorem dramatu pasterskiego we Włoszech²⁰. W pierwszym z *intermezzi* (po przyznaniu jabłka Wenerze w a. II) walczyli o wieniec Wenera gladiatorzy Bithus i Bacchius, zaś w drugim (po wyjeździe Heleny z Parysem w a. III) pokazano taniec pasterzy z wieśniaczkami.

Inscenizacja krakowska przejęła w sposób wierny pierwotny tekst Lochera, łącznie z intermediami. Jupiter zatem przybywał w akcie I do domu Peleusa i w monologu wyrażał radość z uczy; gdy w sc. 2 zasiadał do stołu (monolog), Discordia rzucała jabłko z napisem „*Detur digniori*”. Merkuriusz w dłuższym monologu ganił ją, zaś Jupiter w kolejnym monologu nakazywał mu wezwać Parysa. Merkury zlatywał od razu na ziemię i zbudziwszy śpiącego pod drzewem pasterza Parysa, przekazywał mu polecenie Jowisza co do sądu i przebierał w strój księcia. W akcie II Parys przedstawiał Jowiszowi trudność w wydaniu sądu, Ganimedes nakazywał przedstawić się boginiom, te zaś zachwalały kolejno swoje rodzaje żywota. Gdy Parys (w monologu) wybierał Wenus, Pallas i Junona groziły mu kolejno zemstą, zaś Wenus obiecywała pomoc. W intermedium I znani już nam gladiatorzy Bithus i Bacchus walczyli (rodzaj pantomimy?) o wieniec Wenera.

W akcie III Parys oznajmiał (monolog) Helenie swą miłość, lecz Helena wyrzucała mu (monolog) niechęć propozycji i wzdragała się przed ich podjęciem, nie chcąc okryć się wstydem, jednak Kupido trafiał ją złotą strzałą, po czym przechwalał się (monolog) swoją wszechmocą. Tuż po tym w intermedium II następował taniec Pasterzy z trzema Wieśniaczkami (Prima... Tertia rustica), przy śpiewie i wtórze piszczałki.

W akcie IV Menelaus, skoro tylko wrócił do Sparty i dowiedział się o porwaniu żony, przedstawiał w monologu skargę Agamemnonowi, swojemu bratu, ten zaś ogłaszał w monologu akcję zbrojną i polecał Heroldowi ogłosić (znów monolog) Trojanom wojnę, co ten czynił w kolejnym monologu.

Następował rodzaj epilogu: trzech aktorzy wygłaszali na zakończenie pochwały trzech rodzajów żywota: rozkosznego, aktywnego i kontemplacyjnego.

Tekst, ograniczony w zasadzie do monologów postaci (było ich w sumie 23)²¹, górował zdecydowanie w obrazie scenicznym. Jedyne w trzech wypadkach można mówić o sytuacji dialogowej: Parys odpowiadał Wenerze, wręczając jej jabłko tuż po jej monologu (a. II), Helena odpowiadała Parysowi na jego deklarację miłosną (a. III), zaś Agamemnon reagował na skargę brata (a. IV). W pewnym sensie podejmował dialog również Merkury, gdy oskarżał Niezgodę (Discordię) o sianie zamętu wśród ludzi.

²⁰ Por. A. Nicoll, [World Drama. From Aeschylus to Anouilh] *Dzieje dramatu. Od Aischylosa do Anouilha*. Tłum. H. Krzeczowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki, t. 1, Warszawa 1962, s. 168—169.

²¹ Zob. analizę utworu: J. Lewański, *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Warszawa 1981, s. 291—298.

Teatr był zatem schematyczny i zasadniczo „bezdialogowy”²², nastawiony na epickość fabuły i na znaczenia alegoryczne postaci i obrazów. Ważne to z uwagi na stosunek słowa do scenicznego dziania się: działanie zamykało się w słowach i do słów się ograniczało (jeśli wyłączyć ewentualne gesty towarzyszące), wpływ czasu i zmiany miejsca dokonywały się pomiędzy kwestiami postaci — choć w kwestiach tych (monologach) mogły być sygnalizowane. Obraz sceniczny był w rezultacie wypreparowany z otaczającej rzeczywistości i ograniczony do samej esencji (istoty) rzeczy.

W sytuacji tej postać Parysa została w istotnej mierze oderwana od literackiego kontekstu, tj. od dziejów wojny trojańskiej, zwłaszcza traktowanych historycznie (jak to miało miejsce w kronikach Marcina Bielskiego czy w jego wcześniejszych wzorach). Fabuła współczesniała się, a sam Parys stawał się moralitetowym młodzieńcem stojącym przed koniecznością wyboru drogi życiowej. Sygnalizowane w tle realia fabularne, do których odwoływano się w utworze, były natomiast potrzebne jako argument w dowodzie na to, do czego prowadzi wybór epikurejskiego stylu życia.

Aby zamknąć sprawę sztuki Lochera (choć jej samej można by poświęcić osobne studium), należy wskazać na dwie okoliczności. Oto, po pierwsze, zarówno w Krakowie, podobnie jak wcześniej w Ingolstadt, przedstawienie kierowano do młodzieży — młodzieży studiującej humaniora, a zatem również dzieło Homera. Kierowano do niej, proponując jej równocześnie odegranie erudycyjnej fabuły, i to wobec dostojnej publiczności: dworu królewskiego i samego władcy. Uprawdopodobniało to sytuację dydaktyczną: młodzież w gruncie rzeczy odgrywała siebie i swoje problemy, a władza państwowa przez swoją obecność sankcjonowała w jakiejś mierze proponowane wybory moralne.

Po drugie, z punktu widzenia tradycji teatralnej, a szerzej kulturowej, ważne było, że reżyser spektaklu na Wawelu, Stanisław z Łowicza (znany go bowiem z nazwiska), uzasadniał publicznie wybór sztuki Lochera, przeciwstawiając ją komediom Plauta i Terencjusza. W poprzedzającej drukowany tekst dedykacji Mikołajowi Wolskiemu, kasztelanowi sochaczewskiemu, napisał, że jest godną rzeczą, aby niewinna młodzież z bursy Jerozolimskiej wystawiała to właśnie dziełko o sędzie Parysa, plebsowi pozostawiając (*plebi relinquendo*) plautyńskie postaci Menechma i Davosa czy też Terencjuszowego Eunucha²³. Był to wyraz poglądów drugiego pokolenia humanistów spoza Alp, wśród których — przejściowo i na tle sporu nowatorów i tradycjonalistów — pierwszeństwo zyskała *comedia erudita*, a zatem własna twórczość humanistów, kosztem dzieł antycznych, „podejrzanych” moralnie. Stanowisko takie było zgodne z poglądami

²² Określenie J. Lewańskiego, *op. cit.*, s. 292.

²³ Zob. tamże, s. 202—203 (tu rozdział pt. *Dramat antyczny w Polsce w okresie Odrodzenia*, pióra Andrzeja Kruczyńskiego). Zob. też J. Okoń, *L'umanesimo gesuitico nella Polonia del Cinque e Seicento — tra Occidente e Oriente* [w:] *Acta Conventus Neo-Latini Bariensis. Proceedings of the Ninth International Congress of Neo-Latin Studies, Bari 29 August to 3 September 1994*, gen. ed. R. Schnur, Tempe, Arizona 1998. *Medieval & Renaissance Texts & Studies*, vol. 184, s. 463.

„księcia humanistów”, Erazma z Rotterdamu, wyrażanymi tak w książce o wychowaniu księcia (*Institutio principis christiani*), jak też w *Podręczniku żołnierza chrześcijańskiego* (*Enchiridion militis christiani*). Wyprowadzona z antyku postać Parysa stawała się przykładem atrakcyjnym fabularnie, choć jednak zanegowanym ideowo.

W STRONĘ RODZIMOŚCI

Sztuka Lochera zdobyła w Polsce sporą popularność, o czym wystarczająco świadczy fakt, że w ciągu dwudziestu następnych lat ukazały się trzy dalsze edycje tekstu²⁴, w tym pierwsza z nich już w trzy miesiące po wystawieniu na Wawelu, mianowicie w drukarni Floriana Unglera (w kwietniu 1522)²⁵, zatem najwyraźniej jako druk konkurencyjny, wykorzystujący atmosferę popytu po występie wawelskim. Było to raczej zapotrzebowanie czytelnicze niż teatralne, jako że nie udało się dotąd odkryć jakiegokolwiek wzmianki o przedstawieniu; nie ma jej też w samych przedrukach.

Zaznaczmy ciekawy szczegół, który zdaje się świadczyć o kierunku recepcji utworu Lochera, w tym również o interpretacji postaci Parysa. Oto drzeworyty na kartach tytułowych kolejnych wydań ulegały znamiennej ewolucji. W wydaniu pierwszym, Hieronima Wietora, przedstawiono rozmarzonego w przyjemnym śnie Parysa pod drzewem jako pasterza, przed którym ukazuje się Merkury oraz trzy nagie, ponętne boginie, zachęcające do wydania wyroku — scena nawiązywała do znanej już nam wersji ze snem Parysa, upowszechnionej w średniowiecznych redakcjach, a w Polsce popularyzowanej poprzez romansową *Historię trojańską* do końca okresu renesansu (wydania z r. 1563 i 1597).

Otóż w wydaniu kolejnym Wietora, z r. 1539, drzeworyt ów zastąpiono zupełnie odmiennym, przedstawiającym rycerza, który wbija sobie miecz w serce — na pierwszy rzut oka nie związanym zatem z treścią sztuki, jakkolwiek utrzymał się, wybity wersalikami, ciąg dalszy tytułu, z alegoryczną interpretacją fabuły: DE TRIPLICI HOMINVM VITA: CONTEMPLATIVA, ACTIVA AC VOLVPTARIA.

W wydaniu wdowy Unglerowej, z ok. 1545 r., przesłanie ideowe drzeworytu jeszcze się pogłębiło: pod powtórzoną i tutaj formułą interpretacji znalazł się her-

²⁴ Przedruki w Krakowie: Florian Ungler, 5 IV 1522; Hieronim Wietor, 1539; wdowa Unglerowa, ok. 1545 — ten ostatni przedruk oparty został na wydaniu J. Singreniusa w Wiedniu, również z ok. 1545 r. Por. T. Biernowski, *O wydaniach „Iudicium Paridis” Jakuba Lochera, „Meander”*, R. 15: 1960, s. 243—251. Opisy wydań: *Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 1: *Teksty dramatyczne drukiem wydane do r. 1765*. Oprac. zespół pod kierunkiem W. Korotaja, Wrocław—Warszawa—Kraków 1965, nr 278—281.

²⁵ Edycja współwydana z innym tekstem Lochera, antytureckim *Spectaculum... In quo christianissimi Reges adversum truculentissimos Thurcos consilium ineunt...* — opis egzemplarza z München Staatsbibliothek (zaginionego?) w pracy: C. Göllner, *Turcica. Die europäischen Türken-drucke des XVI Jhs*, Bd. 1, Bucuresti—Berlin 1961, nr 152.

bowy Orzeł zygmunowski na tarczy podtrzymywanej przez lwy. Czytelnikom sugerowano w ten sposób ocenę działań Parysa, a szerzej: również trzech wymienionych postaw życiowych, z punktu widzenia już nie tylko etosu rycerza, ale i obowiązków wobec ojczyzny. Do znaczeń tych nawiąże, jak zobaczymy, Jan Kochanowski, a w początkach XVII w. również Jan Jurkowski.

NA SCENIE MIESZCZAŃSKIEJ

Odmienne od oryginału, bardziej dramaturgicznie dojrzałe rozwiązanie prezentuje anonimowa przeróbka polska utworu Lochera, wydana w r. 1542 w Krakowie pt. *Sąd Parysa krolowica trojańskiego*.

Strukturę monologową pierwowzoru zastępują tu układy dialogowe: w miejsce 21 kwestii Lochera tłumacz wprowadza ich 38, o wiele zresztą dłuższych (utwór ma w sumie 913 wierszy). Nawet więc wyjątkowo „udialogowane” miejsce w oryginale (a. III): gdy Parys oświadcza się Helenie i wzywa do wyjazdu, a ta wyrzuca mu niecnosć zamiarów, po czym zostaje postrzelona przez Kupidyna — uzyskuje całkiem nowy kształt: obecnie Parys przybywa do króla Menelauśa, pozdrawia go i w imię przyjaźni prosi o gościnę. Menelaus wita przybysza jako królewicza, a ponieważ wyjeżdża do Czech (!), poleca mu w opiekę królestwo, skarby i żonę. Środkami teatralnymi, a więc ubogimi, zostają w ten sposób zaznaczone elementy protokołu dyplomatycznego, poprzez które rzecz przenosi się na płaszczyznę prawną. Na jej tle tym wyraźniejsze się staje wykroczenie Parysa. Z chwilą gdy Menelaus odchodzi, przystępuje on od razu do Heleny i próbuje przekonać ją szeregiem argumentów (m.in. wychwala jej urodę, ale też swój „rozkoszny kraj”, w którym zostanie królową). Helena przypomina o powierzonych mu roli opiekuna królestwa, o łamaniu danego słowa, o wierności małżeńskiej, ale... zaczyna się wahać, bo pochwalił ją Parys za urodę²⁶. I wtedy dopiero Kupido strzela do niej, a ona staje się powolna Parysowi i idzie z nim w taniec, po którym Parys dziękuje Wenerze: „otrzymałem obietnicę twoję” (s. 559).

Parys, jak widać, jest obecnie zalotnikiem doświadczonym. Ale i obraz sceniczny jako całość stał się bardziej pełny. Wprowadzono w nim nowe rozwiązania, czysto teatralne, jak choćby ów taniec, który najwyraźniej ma symboliczne znaczenie miłosnego oddania się.

Tłumacz *Sądu Parysa* nie ograniczył się do samego przekładu tekstu, lecz tekst ten znacznie uzupełnił (wzorem zresztą praktyki w tym względzie znanej tak w średniowieczu, jak w renesansie). Wprowadził przy tym nie tylko nowe kwestie, ale i nowe w nich, rodzime realia, poprzez które świat przedstawiony dramatu przybrał cechy polskie, mimo nawet, że wciąż mówi się o Sparcie i Troi. Tak więc, dla przykładu, na uczcie zabrakło dla bogów wina *seremskiego*, tj.

²⁶ Motyw wywodzący się z *Heroid* Owidiusza, gdzie w liście XVII Helena również jest pod wrażeniem miłości Parysa i stąd, mimo wątpliwości, nie odmawia mu zdecydowanie. Przejmuje i rozwija ten moment *Historia trojańska*, gdzie ciekawi siebie nawzajem kochankowie dążą do spotkania, a ujrzawszy się — rozmiłowują się od pierwszego wejrzenia.

z dawnego Sirmium w Panonii (w. 130); pasąc owce w lesie, Parys ma na sobie pasterską *kobiałkę*, tj. torbę (w. 130—134); Menelaus, co już wiemy, opuszcza Helenę, by jechać do Czech (w. 449) itd. Język postaci jest polszczyzną zróżnicowaną stylowo: cechuje go pewna podniosłość przy powitaniach (np. Parys do Jowisza: „Bądź pozdrowienie panu //Nad pany...”, w. 165—166), kiedy indziej znów lekko zaznaczana poetyckość (Parys do bogini Wenus: „Przymiż ode mnie jabłko, Wenus młoda, //Boś ty jest serca mego ochłoda”, w. 359—360; Parys do Heleny: „Pójdiesz ze mną do mojej łożnicy, //Tam uznasz serca mego tajemnice”, w. 479—480), wyjątkowo jest to język pospolity, sięgający do inwektyw — ale nie używa go Parys (Merkurjusz do Dyskordii: „niewiasto nieszczesna”, „Bledniejusz jako trup”, „Z gębyć śmierdzi jako psu”, w. 101—113)²⁷.

Właśnie język sprawia, że to, co mówi i jak mówi Parys, podnosi go w ogólnej ocenie. Jest on zarazem prosty w sposobie myślenia, jak pasterz, ale w prostocie tej nie brak mu dostojności, jak komuś wysoko urodzonemu. Oświadcza więc wprost Jowiszowi, a potem Wenerze, że on, „człowiek leśny”, nie jest w stanie rozsądzić sporu między boginiami (w. 175—176, 325—326); zdaje też sobie sprawę, że wydany wyrok przyniesie mu „wielki upad” (w. 178). Ale jest świadom, że wypełnia tylko boskie „rozkazanie” (w. 179) i przyznaje dobrodusznie (choć może raczej ze względu na słuchaczy, aby nie było niejasności), że skoro już musi wybierać, to wybiera według swej przyjemności („O wielką cnotę mało dbam”, w. 343; „Żądam [tj. pragnę] cielesnej lubości”, w. 355). Konsekwentnie domaga się później zgody Heleny, bo „to chce po tobie mieć boska wola”, w. 478).

Stał się Parys postacią swojską, a zarazem — anachronicznie współczesną. W akcie IV Agamemnon rozkazuje Wojskiemu (nowa postać i rys polski w utworze) zwołać pospolite ruszenie wszystkich stanów, w tych ziemian i mieszczan (!)²⁸. Gdy ten spełnia rozkaz i ogłasza wojnę Trojanom, zjawia się Menelaus „z swoją czeladzią”, w zbroi i z mieczem, rozkazuje pojmać Parysa, okuć mu nogi w żelazne pęta i ściąć. Parys anachronicznie woła wówczas: „Jezus, Maryja” i wzywa kapłana, by mógł się wypowiedzieć (w. 686—690).

W stosunku do utworu Lochera jest to kolejny dodatek polskiej przeróbki. Dodano w niej sygnał wojny trojańskiej — choć tylko sygnał — sama zaś wojna kończy się indywidualną karą Parysa. Kara dotyka też Helenę. Tuż po wyniesieniu „porażonego” (tj. zabitego) Parysa, Menelaus, „pochopiwszy” (pochwyciwszy) Helenę, wyprowadza ją ze sceny, z wyrzutami i groźbą („O niezbedna [tj. zła, przebrzydła], zła niewiasto”, w. 692; „zdrowiaś bodaj nie stradała!” (tj. obyś i ty nie zginęła, w. 695). Ironizuje przy tym, że się wdała w „niepoczesne rycerstwo”, tj. w rycerstwo pozbawione czci, honoru. To już aluzja do Parysa i ocena jego działań z punktu widzenia etosu rycerza²⁹. Przede wszystkim jednak ocena

²⁷ Przytoczenia tekstu według wydania: *Dramaty staropolskie. Antologia*, oprac. J. Lewański, t. 1, Warszawa 1959, s. 195—228.

²⁸ Rys wskazujący na mieszczańskie środowisko, w którym powstał przekład.

²⁹ Zob. szerzej o tym: M. Ossowska, *Etos rycerski*, Warszawa 1973; 1986², passim.

ta dokonuje się pośrednio, poprzez degradację Heleny, którą Menelaus traktuje najzwyczajniej jak żonę, która zadała się „z tym gamratem” (gamrat — ‘gach, rozpusznik’), a zatem postąpiła poniżej swej godności, jak jedna ze zwykłych mieszczek, które zasiadły na widowni.

Poprzez ową degradację postaci autor przeróbki połączył stylistycznie wysoki ton mitycznej fabuły i świata przedstawionego dramatu ze zwykłą codziennością świata widzów: widowni mieszczańskiej, która przybywa na przedstawienie w czasie z a p u s t ó w — taka jest bowiem okazja wystawienia wskazana na końcu przez Pirwomówcę. Dopraszając się datków dla aktorów, przypomina on widzom, by „śledzi na Post nie zapamiętali”, tj. nie zapomnieli, i reklamuje zarazem „lwowską sztukę”, czyli szczupaka ze Lwowa, miasta słynącego wówczas z handlu rybami solonymi.

Cała sztuka i wypełniający ją wątek Parysa, jak widać, zostały umieszczone w kontekście zapustów, końcowych dni karnawałowego szaleństwa. Uwspółcześnia to mit Parysa i degradowuje go do zwykłej, mieszczańskiej codzienności. W jej ramach dopuszcza się też — w ślad za łacińskim pierwowzorem, erudycyjnym, a wcześniejszym o lat dwadzieścia — hedonistyczne wezwania Wenus:

Przeto jedzmy, pijmy, używajmy,
A wesołek się dobrze obłapijmy.
(w. 733—734)

To zaś jest tylko jedną z możliwości, o której śmiało można mówić w czas zabawy. Tuż po tym Junona przypomni bowiem o wartościach pracy, a Pallada zaleci mądrość, która zasługuje na największe staranie i wysiłek, także w szkole — bo i o tym środowisku w sztuce się nie zapomina i do niego kieruje się dydaktyzm przedstawienia.

ODPRAWA POSŁÓW GRECKICH

Powracamy tu raz jeszcze do *Odprawy*, by popatrzeć na utwór poprzez kreację postaci Parysa — bohatera jednoznacznie i jakże jednostronnie negatywnego. Ze względu na tę kreację właśnie mówi się o *Odprawie* jako tragedii j e d n e j racji³⁰ — racji Antenora, głównego przeciwnika Parysa-Aleksandra, a zarazem *porte-parole* autora.

Już tytuł sygnalizuje (*odprawa* to tyle, co ‘odprawienie, odesłanie z kwitkiem’), że akcję umiejscawia Kochanowski w Troi i przenosi ją tam na czas — a właściwie moment, jeśli zważyć założenia gatunkowe klasycznej tragedii — w którym Trojanie stają przed ultymatywnym żądaniem Greków: Helena albo wojna. Źródłowo sięga w tym Kochanowski do pieśni III *Iliady*, w. 205—225, oraz pieśni VII, w. 345—378. W pieśni III znalazła się potencjalna treść *Odprawy*, w miejscu, w którym zwierzał się Priam wobec Heleny przy przeglądzie wojsk:

³⁰ Por. wyżej przypis 4. Zob. też J. A b r a m o w s k a, *Lad i Fortuna. O tragedii renesansowej w Polsce*, Wrocław 1974, *passim*.

Był tu już bowiem i przedtem w poselstwie boski Odysej
 Z Menelaosem, kochankiem Aresa. Po ciebie przybyli.
 Wtedy przyjaźnie obydwóch w domostwie moim gościłem [...]
 Kiedy znaleźli się obaj wśród Trojan na zgromadzeniu [...]
 A gdy zaczęli snuć myśli swoje przebiegłe i słowa [...]

(Pieśń III, w. 205—212)

Była to jednak ogólna tylko wzmianka, a zawarte w niej dwie podstawowe dla utworu informacje Kochanowski akurat przetworzył: posłowie w *Odprawie* goszczą nie u króla Priama, lecz u Antenora, któremu może stąd Parys zarzucać stronniczość. Po drugie (i co ważniejsze), zamiast „przebiegłych” wystąpień posłów na sejmie w Troi, wprowadza Kochanowski jedynie ich głosy oburzenia i groźby, gdy wracają po obradach do domu („O nierządne królestwo i zginienia bliskie...”, w. 383³¹).

Same obrady sejmowe, a właściwie relację z nich, przekazywaną Helenie ustami Posła, rozbudował Kochanowski w oparciu o opis narady wodzów w *Iliadzie*, odbytej „na zamku wysokim... przed drzwiami Pryjama” (pieśń VII, w. 345—379), ale już w toku wojny, po pojedynku Hektora z Ajasem, gdy ważą się, owszem, losy wojny, ale ona sama już trwa i chodzić już może raczej o jej przezwyciężenie, a w pierwszym rzędzie o zebranie trupów i ich pogrzeb.

Dokonane przez Kochanowskiego przesunięcia fabularne sprawiają, że indywidualne u Homera i jeszcze nawet w polskim *Sądzie Parysa* działania i decyzje Parysa-Aleksandra zostają przeniesione w *Odprawie* na demokratycznie podejmowane decyzje trojańskiego sejmu³². Parys staje się politykiem i przywódcą stronnictwa, i to nie Grecy, lecz właśnie on jest sprytny i przebiegły i kaptuje sobie podarkami zwolenników, którzy demagogicznymi hasłami zdobywają większość w toku dyskusji sejmowej. Karę poniesie cała Troja, nie tylko za błędy swojego księcia, ale też za swoje w nich współuczestnictwo poprzez własnych reprezentantów. W słynnym drugim chórze „Wy, którzy Pospolitą rzeczą władacie” (w. 161—180) rozwija Kochanowski myśl bliską i Erazmowi: „Przełożonych występy miasta zgubiły”³³, ale przenosi ją na grunt demokracji szlacheckiej — winni bowiem są także ci wszyscy, którzy przyczynili się do wspólnej decyzji³⁴.

Jak bardzo jest to stanowisko nawet u Kochanowskiego nowe, świadczą jego pieśni IX i X we *Fragmentach*, gdzie motyw sądu Parysa staje się środkiem pochwały dla piękności współczesnych: Katarzyny Wodyńskiej i Jagnieszki Kryskiej. Czytamy tu m.in.:

³¹ Przytaczam z wydania: J. Kochanowski, *Odprawa posłów greckich*, oprac. T. Ulewicz, jak w przyp. 2.

³² Sprawą osobną jest, że trojańska Rada jest stylizowana w *Odprawie* na sejm Rzeczypospolitej i że korzysta się w niej z polskich sejmowych realiów. Zob. przyp. 4.

³³ Erazm z Rotterdamu, *Wychowanie księcia* [w:] tenże, *Pisma moralne*, jak w przyp. 10.

³⁴ Zob. też o „niebanalnym” ujęciu postaci Parysa w *Odprawie* i wzbogaceniu jej nowymi rysami: T. Sinko, *Wstęp* do wydania *Odprawy* w „Bibliotece Narodowej”, Kraków 1929, s. XXIII. Powtarza tę opinię T. Ulewicz, wydanie jw. z r. 1969, s. LXXXII—LXXXIII.

Juno, porzuć swój gniew długi,
 A ty Pallas, także drugi!
 Gładka Wenus, gładszą czuje,
 Nowy sąd Parys gotuje;
 Jabłko złote położyła, Erycyna, bo zwątpiła.

(Pieśń V, w. 1—6)³⁵

W ocenie postaci pozostaje Kochanowski w *Odprawie posłów greckich* pod wpływem tradycji romansowej i wraz z nią wysuwa na plan pierwszy stronę moralną w działaniach Parysa, jak też naruszenie przez niego świętych praw gościnności. Ten indywidualny aspekt winy podniósł też we fraszce II, 74 *Na historyjkę trojańską*, gdzie postawił przed Parysem pytanie o smak miłości, która pociąga za sobą śmierć braci i zniszczenie własnego rodu.

NA SCENIE PARATEATRALNEJ

Wśród inscenizacji XVI w. podejmujących temat Parysa szczególne miejsce zajmuje widowisko parateatralne zorganizowane w Krakowie 21 czerwca 1583 r. Okazją był ślub (kolejny) Jana Zamoyskiego, hetmana wielkiego koronnego i kanclerza, z księżniczką Siedmiogrodu, Gryzeldą Batorówną, bratanicą króla Stefana Batorego. Sam ślub odbył się 12 czerwca na Wawelu, jednak uroczystości weselne trwały dłużej i na ich zakończenie urządzono widowisko poza Wawelem, na Rynku, z przeznaczeniem nie tylko dla gości weselnych, ale i dla całego miasta. Poprzedził je turniej rycerski, samo zaś widowisko odbyło się z tak wielką pompą, że odnotowali je ówczesni kronikarze i historycy: Marcin Bielski, Bartosz Paprocki, Reinhold Heidenstein (sekretarz królewski i bodaj współtwórca programu widowiska); relację do Watykanu przekazał też nuncjusz papieski, Alberto Bolognetti³⁶.

Bogata była oprawa widowiska. Sceną stał się Rynek, ze zdobionymi fasadami kamienic i rozległą perspektywą ulic, zwłaszcza ulicy Grodzkiej i Floriańskiej. Tutaj, w północnej stronie Rynku, obok kościoła Mariackiego, na osi drogi królewskiej prowadzącej z Wawelu, zbudowano dwie trybuny: dla pań oraz dla sędziów turnieju i dla samego hetmana Zamoyskiego. Niezliczona ciżba ludzi tłoczyła się na ulicach i środku rynku, po oknach i balkonach kamienic.

Widowisko miało być pochwałą króla Batorego i jego zwycięstw, ale też pochwałą nowożeńca, hetmana Zamoyskiego. Składało się z ośmiu alegorycznych żywych obrazów, skomponowanych według zasad włoskich *trionfi* okresu renesansu i na wzór *Triumfu* cesarza Maksymiliana I. Były to obrazy: I. Triumf imienia króla Batorego (tutaj na wozie jechała Polonia z orłem, z towarzyszącymi jej

³⁵ J. Kochanowski, *Dzieła polskie*, jw., s. 579—580. Dodać by pomieszczoną tamże w pieśni VI wzmiankę o Stezychorze, ukaranym ślepotą za to, że zlorzeczył Helenie.

³⁶ Opis widowiska i bibliografia: J. Kowalczyk, *Mars i Parys. Uroczystości triumfalne i weselne w Krakowie w 1583 r.* [w:] tenże, *W kręgu kultury dworu Jana Zamoyskiego*, Lublin 1980, s. 103—159.

słoniem i wielbłędami); II. Triumf Złotego Wieku (Saturn, Czas, Scipio Africanus); III. Polska pozostająca pod opieką Jupitera i Minerwy (jako rycerska i uczona); IV. Zabawy myśliwskie (Diana z nimfami); V. Brama triumfalna; VI. Triumf Batorego nad Moskwą; VII. Triumf Amora; VIII. Triumf Miłości (z postaciami Wenery i Parysa).

Interesuje nas tutaj ostatni obraz, związany bezpośrednio z tematem, i tylko po części obraz VII, z triumfem Amora-Kupidyna, wprowadzonym jako przejście od tematyki państwowej do weselnej okazji widowiska, jak też do obrazu VIII. Tutaj wóz obity kobiercami i majem (gałązki i kwiaty) ciągnęło sześć koni z przyprawionych skrzydłami, jako zatem Pegazy. Na wozie siedział Kupido nagi z związanymi oczami (jako miłość ślepa), ze skrzydłami u ramion i z sajdakiem na strzały, w towarzystwie muzyków; po obu bokach wozu paliły się świece (jako rozpalone uczucia miłości?!).

Obraz VIII, ostatni, był w zgodnej opinii widzów najwspanialszy i spodobał się do tego stopnia, że wóz musiał jeszcze raz przejechać przed królem i trybunami. Tutaj Wenus, kosztownie ubrana w złotogłów, siedziała na muszli morskiej (jako Cypryda, zrodzona z piany morskiej), jadąc na dwóch wielorybach i trzymając związanego łańcuchem Parysa. Przy wozie szły personifikacje czterech kontynentów: Europy, Afryki, Azji, Ameryki, niosąc w ręku swoje atrybuty. Sens sceny był jasny: oznaczała ona wszechwładzę Wenery nad światem. Sam Parys, jako niewolnik bogini miłości, miał jeszcze jedno zadanie: Wenera ofiarowywała mu nową oblubienicę-Helenę, młodziutką pannę młodą (14 lat), księżniczkę Gryzeldę z domu Batory.

Za wozem Wenery jechali na koniach Jan i Piotr Myszkowscy, dwaj bratankowie biskupa krakowskiego, Piotra Myszkowskiego, jako „patronowie” a zarazem fundatorzy obrazu, przebrani za rycerzy fenickich. Wieźli oni złote jabłko z napisem *Pulcherrima accipiat* („Najpiękniejsza otrzymuje”) i oddali je głównemu sędziemu widowiska, którym był Jan Zamoyski. On sam też wręczał je pannie młodej, przejmując rolę Parysa, zniewolonego miłością.

Postać Parysa została sprowadzona, jak widać, do najprostszego sensu zniewolenia miłosnego, który to sens może zostać wyrażony środkami znanymi ikonografii. Jako alegoria, został zarazem Parys doraźnie ukonkretniony w postaci hetmana Zamoyskiego — ukonkretniony i zatrzymany jakby w jednym swoim mitycznym geście: wydawania sądu o piękności. Gest ten oderwał się już od swojej pierwotnej fabuły i mógł podjąć własne życie.

TRAGEDIA OBYWATELSKA

Tytuł utworu Jana Jurkowskiego jest dosyć długi, ale mówiący: *Tragedyja o polskim Scylurusie i trzech synach koronnych ojczyzny polskiej: Żołnierzu, Rozkośniku i Filozofie, których imię Herkules, Parys, Dyjogenes* (Kraków 1604). Wątek Parysa, jak widać, również tutaj nie jest samodzielny, lecz zostaje włączony w bardziej ogólną konstrukcję świata przedstawionego. Sam pomysł utworu

nawiązuje do średniowiecznej opowieści o królu Scytów Skilajrosie, który przed śmiercią pouczał swoich trzech synów, że tak jak strzały dają się złamać łatwo, gdy je brać pojedynczo, a są nie do przełamania w pęku, tak i oni będą silni, gdy spróbują żyć w zgodzie.

To jednak tylko punkt wyjścia fabuły (bo raczej o fabule trzeba mówić niż akcji i o moralitecie niż tytułowej tragedii, jako że z wyznaczników tego gatunku pozostał w utworze tylko nieszczęśliwy koniec Parysa). Fabuła ta zostaje przeniesiona na grunt polski i poprzez alegoryzację postaci oraz treści nabiera znaczeń obywatelskich i patriotycznych. Już w spisie osób wyjaśnia autor, że Scylurus oznacza „ojca ojczyzny”, a z jego trzech synów: Herkules — „żołnierstwo”, Parys — „zbyteczniki”, Dyjogenes — „mędrce wymowne albo księżą” (tj. filozofów albo księży). Zresztą wszyscy oni otrzymują miano „polski” i na gruncie polskim cała fabuła się toczy.

W części pierwszej synowie wracają „z drogi” do domu i zdają sprawę ojcu ze swoich dokonań: Herkules — z żołnierskich trudów i walk z Turkami („Boś za Padwę miał Podole”, w. 280), Parys — z wojaży na Zachód, Dyjogenes — z żywota kontemplacyjnego, oddanego zdobywaniu wiedzy. Wszystkim zaleca Scylurus wspólną, solidarną troskę o dobro ojczyzny, wedle swoich zdolności i cnót:

Ojczyzny w zgubny czas brońcie
Od zelżywości jej chrońcie.

(w. 267—268)³⁷

Herkules ma zatem jej bronić, Dyjogenes dawać dobrą radę („Mars z Minerwą gdy spół [tj. razem] chodzą, // W zgubę nigdy nie ugodzą [tj. nie dadzą zginać]”, w. 291—292) i nawet Parys, „wyrodek” i „biedny nędznik”, może się włączyć do wspólnych działań, jeśli tylko odrzuci rozkoszny styl życia i zamiast sukni kupi broń i zadba w kraju o „włoskie nauki”.

Jeszcze w spisie osób Parys oznaczał „Zbyteczniki” w ogóle. Obecnie, w części pierwszej, alegoryczne znaczenie postaci konkretyzuje się i współcześnie: jest to w tym momencie polski złoty młodzieniec, który w zagranicznych podróżach po naukę trwoni ojcowski majątek, we Włoszech uczy się modnych tańców, gry na cytrze, picia i flirtów, we Francji objada się i pije hiszpańskie wina (w. 189—198), w Niemczech rzuca „naszą wiarę” i zadaje się z heretykami (w. 213—220). Widzom przedstawia się też od razu ocenę tego postępowania: umierającego Scylurusa chce wziąć Dyjabeł za karę, bo „syna miał łotra” (w. 366).

Po śmierci Scylurusa synowie dokonują wyboru drogi życiowej. W części trzeciej pojawia się więc ponownie Parys, już jako Parys Polski, ubrany „po włosku albo po niemiecku, z cytarą”, i zamierza „zażywać młodości” (w. 566). I w takiej to sytuacji odgrywa rolę Parysa trojańskiego. Zjawia się mianowicie Merkury i daje mu jabłko, aby je przysądził jednej z bogiń. Te zalecają swoje da-

³⁷ Tekst według wydania: *Dramaty staropolskie*, jw., t. 3, Warszawa 1961, s. 71—113.

ry: Junona — złoto, które trzyma w ręku, Pallas — księgi, Wenus — „serce zapalone strzałą”, czyli ogarnięte miłością. Ostatni dar zawiera w sobie drobną, ale istotną zmianę znaczeniową pierwotnego mitu: Wenus obiecuje Parysowi „nadbogą” żonę i „wesołe lata”, życie bez trosk związanych z bogactwem i nauką — ale to on sam właściwie poddany będzie miłości, a zatem obietnice Wenus stają się od początku wątpliwe. Istotnie też, gdy Parys przysądza złote jabłko Wenerze, pojawia się na scenie i zabiera go ze sobą Wielki Chwał, który oznacza „przechyry dworskie abo koczoty”, tj. dworskich szalbierzy i rajfurów. To przytyk do tej części dworskiej kultury, głównie magnackiej, która zbyt łatwo ulegała złym wpływom z Zachodu³⁸.

Tymczasem pojawia się Sława i dokonuje oceny sytuacji. Zapewnia, że Parys to „rozkośnik lubieżny” i „barzo głupi”, skoro się oddał „rozkoszy sprosny [tj. sprosnej]”; uogólnia też myśl, obiecując, że „wszyscy Parysowie [...] i z Helenami” źle skończą, bo w piekle (w. 678—683).

Po chwili powraca Parys, ale już z Heleną; idzie też za nim Wielki Chwał, „z kobiercem” w ręku, symbolem rozrzutnego życia. Sceniczny kontekst potwierdza to znaczenie. Nowa Helena jakże odbiega od mitycznego ideału: Parys to dla niej „gość”, którego rola ma się sprowadzać do adoracji i „upominków” (w. 696—701). Ale też i Parys godzi się na tę degradację i gdy idzie z Heleną w taniec (idzie podobnie jak w *Sądzie Parysa*, ale przy jakże zmienionych założeniach ideowych), jest równie pewny siebie, jak zdeterminowany:

Mamci jeszcze wsi niemało,
Nie chcę, by dziś co zostało.

(w. 704—705)

Przeczuwa jakby swój los: zjawiają się bowiem zwykli Burkownicy pijani i Żołnierze domowi — w spisie osób określani alegorycznie przez autora jako Przypadki rozmaite (choć to właściwie *brukownicy*, a więc ‘żyjący na bruku’) — i najzwyczajniej pozbawiają go życia jako *złajnika* (tj. czyniącego zło) i *czudzołożnika*, a diabły w zabawnej scenie, zaprawionej ludowym humorem, porywają go do piekła³⁹.

W Epilogu ów dydaktyzmem motywowany obraz sceniczny zostaje ponownie sprowadzony do znaczeń alegorycznych: osoby dramatu zostają uznane za „wizerunki” osobowe (w. 986), istniejące na prawach parenezy pomiędzy historią a fikcją literacką. Postać Parysa to wśród nich przykład negatywny, jedyny zresztą. Zostaje ona wyabstrahowana z kontekstu mitycznego i zdegradowana do roli zła

³⁸ Stanowisko autora, bakałarza z Pilzna, nie jest motywowane stanowco: sztukę swoją dedykował Jurkowski Janowi, hrabi na Tęczynie, ze sławnego rodu Tęczyńskich (por. Jana K o c h a n o w s k i e g o *Pamiętkę... Janowi Baptyście, hrabi na Tęczynie*, z 1564 r.). W dedykacji wychwalał czyny wojenne członków rodu i samego Jana Tęczyńskiego (późniejszego wojewody krakowskiego), jak też ich mecenat w zakresie nauki; w pochwałach tych widać wyraźną analogię do samej sztuki, zwłaszcza do idei, które prezentują Herkules i Dyjogenes.

³⁹ Na niezrozumienie sensu wskazuje objaśnienie w cytowanej edycji J. Lewańskiego, że *Żołnierze domowi* to „straż przyboczna Menelausa” (*Dramaty staropolskie*, jw., s. 413).

moralnego w ogóle: Parys staje się synem marnotrawnym — synem zarówno ojca, jak i ojczyzny. Bo nie tylko traci ojcowiznę, ale też rozkłada tkankę społeczną, którą z takim trudem utrzymują rycerze i ludzie uczeni.

*

Nie był nowością w Rzeczypospolitej sprzeciw wobec kultury zachodniej. Zabrał w tym względzie głos zarówno poeta łaciński Klemens Janicki, jak i ojciec poezji rodzimej Mikołaj Rej, i jak największy z poetów, Jan Kochanowski. W opozycji wobec bankierskiego Zachodu stanął podobnie w XIX w. Adam Mickiewicz, i to w eposie narodowej, *Panu Tadeuszu*. Opozycja zachowała swoją żywotność do dzisiaj — i uznać ją bodaj trzeba za zjawisko zrozumiałe, a nawet całkiem naturalne. Istota rzeczy tkwi w źródłach motywacji, jak też w sposobach wyrażania.

Otóż dzieje postaci Parysa na przestrzeni 80. lat polskiego renesansu pokazują, jak różne były sposoby jej kształtowania i jak różne przesłania ideowe jej powierzano⁴⁰. Jest paradoksem, że na końcu okresu przejął Parys negatywne konotacje związane z pojęciem o b c e g o, kogoś spoza kręgu własnej kultury, i zaczął być przeciwstawiany tradycyjnym rodzimym wartościom. Aby to jednak mogło mieć miejsce, musiał on zdobyć najpierw popularność i stać się postacią powszechnie znaną. Stał się istotnie takim, ale za cenę wielkiego uproszczenia: z postaci wielostronnie nakreślonej przez Homera stał się negatywnym znakiem cielesnego użycia. Fabularny, bogaty w znaczenia mit uległ degradacji do uproszczonej alegorii.

⁴⁰ Należałoby wyraźnie podkreślić dydaktyczny, jak też panegiryczny kontekst, w którym tak uproszczone rozumienie miało miejsce: Jurkowski występował jako bakałarz w małopolskim Pilźnie i pozostawał w kręgu mecenatu Jana Tęczyńskiego (por. przypis 38). Odnotować tym bardziej należy późniejsze o ćwierć wieku stanowisko M. K. Sarbiewskiego, który w swych *Dii gentium* rezygnuje z oceny moralnej Parysa i zwraca uwagę tylko na jego zniewieściałość, do tego stopnia, że uznaje go wręcz za wykonawcę woli Heleny i jej posłusznego (M. K. S a r b i e w s k i, *Dii gentium. Bogowie pogan*. Wstęp, oprac. i przekł. K. Stawecka..., Wrocław 1972, s. 131, 441, 451 i passim).